
identity

bluffs

SMBA
Project 1975

Identity bluffs

Sara Blokland, Bruno Boudjelal, Mahmoud Khaled,
Lucia Nimcova and Nii Obodai

February 13 — March 27 2011
Opening: February 12, 5 — 7 p.m.

The works assembled in 'Identity bluffs' examine the concept of personal identity in manifold ways, thereby extending the genre of the portrait to social and historical issues. The artists' explorations into the concept of identity expose its underlying instability, which they dismantle by means of idiosyncratic, mostly camera-based techniques. Thus complex relationships between the subject and its social world are brought into different perspectives. 'Identity bluffs' takes place in the framework of Project '1975', which focuses on works by artists who address issues relevant to their practice in a postcolonial, globalised world.

In his contribution to this SMBA Newsletter, Cuban curator, critic and art historian Gerardo Mosquera provides his view on the state of affairs of the contemporary art world. Basically, Mosquera confronts the question of whether the globalisation of the art world indeed entails a homogenisation of artistic production. His answer is nuanced: on the one hand, contemporary art employs a collective "language", a lingua franca which serves as a common denominator. On the other hand, within this common "language", artists produce differences, which lie "in action, more than in representation". The works displayed in 'Identity bluffs' can be said to subscribe to this idea, since they all insist on a definition of identity that is performative, thus mutable and relative to time and place.

At present in the Netherlands, the term identity is receiving increased attention due to its mutability. Definitions

of identity are malleable and therefore willingly abused by populist political movements to create hardened fronts in which groups of individuals are pitted against each other. Populists tend to reduce peoples' national or religious identities to so-called pure, intrinsic qualities, thereby defaming one group in order to make another group feel superior. In this process, existing threats like terrorism are instrumentalised and presented as ever-present in order to make a constructive, democratic political process impossible. The notion of contemporary art has also become a vehicle for populist rhetoric. As the critic and art historian Sven Lüttiken observes, in populist terms, "art is defined as alien to 'authentic' culture, since it does not explicitly express and affirm the values that embody the country". He also writes that "[i]n a reversal of Carl Andre's dictum that 'art is what we do' and 'culture is what is done to us,' the contemporary populist imagination regards art as what is done to us while culture is what we do, or rather: what we simply are" (www.e-flux.com/journal/view/206). As the works in 'Identity bluffs' propose, it is actually life that is done to us and art can be a way to react to that. They pay thorough attention to detail, resulting in contemporary, multilayered portraits that inspire multiple interpretations.

In contrast to the art practices of the 1990s which addressed identity politics, the works presented in 'Identity bluffs' do not promote paternalistic agendas directed towards certain social groups. The works do not speak for all blacks, all Arabs, all homosexuals, all Dutch, all feminists and so on and so forth. Rather they are fragments out of the biographies of personages who are more or less synonymous with the artists themselves. Some artists approach the subject with humour, while others take a more serious or ironic stance, striking a precarious balance along the border between the two. All of the works presented here bring into view the complications of individual positions within a globalised world, where lives are complexly

Identity bluffs

Sara Blokland, Bruno Boudjelal, Mahmoud Khaled,
Lucia Nimcova en Nii Obodai

13 februari — 27 maart 2011
Opening: 12 februari 17 - 19 uur

In de werken die op de tentoonstelling 'Identity bluffs' zijn bijeengebracht wordt het begrip van persoonlijke identiteit op allerlei manieren onderzocht en wordt het portret als genre verruimd met sociale en historische kwesties. De kunstenaars verkennen het begrip identiteit middels eigenzinnige technieken, meestal met behulp van de camera, en leggen zo de onderliggende instabiliteit ervan bloot. Op deze manier worden complexe relaties tussen het subject en zijn sociale wereld in uiteenlopende perspectieven geplaatst. 'Identity bluffs' vindt plaats in het kader van het Project '1975', waarin werken centraal staan van kunstenaars die kwesties aan de orde stellen die relevant zijn voor hun praktijk in een postkoloniale, geglobaliseerde wereld.

In zijn bijdrage aan deze SMBA Nieuwsbrief geeft de Cubaanse curator, criticus en kunsthistoricus Gerardo Mosquera zijn visie op de stand van zaken in de hedendaagse kunstwereld. Mosquera gaat vooral in op de vraag of de globalisering daadwerkelijk een homogenisering van de kunstproductie met zich meebrengt. Hij geeft daar een genuanceerd antwoord op: enerzijds bedient de hedendaagse kunst zich van een collectieve "taal", een lingua franca die als gemeenschappelijke noemer fungeert. Anderzijds produceren kunstenaars binnen deze gemeenschappelijke "taal" verschillen die "eerder in de activiteit dan in de weergave zitten". De in 'Identity bluffs' getoonde werken lijken deze gedachte te onderschrijven: ze zijn allemaal gebaseerd op een definitie van identiteit die performatief is, dus veranderlijk en relatief tot tijd en plaats.



Nii Obodai, from the 1966 series, 2009

De term identiteit is voor velerlei uitleg vatbaar en om die reden is er momenteel in Nederland toenemende aandacht voor. Definities van het begrip identiteit zijn kneedbaar en populistische politieke bewegingen misbruiken ze daarom graag om groepen individuen in verharde fronten tegen elkaar op te zetten. Populisten hebben de neiging de notie van nationale of religieuze identiteit van een volk te reduceren tot zuivere, intrinsieke eigenschappen en stellen de ene groep in een kwaad daglicht opdat de andere groep zich superieur kan voelen. Daarbij spelen ze in op een reële bestaande dreiging als terrorisme, dat ze voorstellen als iets dat voortdurend op de loer ligt; doel daarvan is een constructief politiek proces onmogelijk te maken. Ook een begrip als hedendaagse kunst is een vehikel voor populistische retoriek geworden. Zoals de criticus en kunsthistoricus Sven Lütticken opmerkt, wordt kunst in populistische termen "gedefinieerd als vreemd aan de 'authentieke' cultuur, omdat ze de waarden die symbool staan voor een land niet

interconnected through economic, political or familial ties. They do not celebrate globalisation, but demonstrate what it does to the lives of particular subjects.

Descriptions of the Works

★ Sara Blokland, *Home*, 2004

Installation with diverse photographs and videos
More than sixty images and six small monitors are attached to the wall. The images were either shot by Blokland or found in the municipal archive of Amsterdam and in the private photo albums of three young Amsterdam-born women with a familial relationship to the Dutch colonies. Blokland's photographs are taken with an archival distance and depict Dutch urban interiors. They are combined with archival photographic material, which shows stages of the development of the Bijlmermeer, a district of Amsterdam built in the 1960s. The images from the albums portray the women as tourists, at moments in which they appropriated the clichés of tourist sites and temporarily integrated them in their identities.

Basically, *Home* focuses on the relationship between architecture and individual histories. Within this framework, Blokland deconstructs the myths of origin, uniqueness and culture, while at the same time, she explores and reveals the ways in which photography is used to construct these myths. In *Home*, the artist connects photographic strategies to migration and to the culture of "the others", thus prompting the viewers to consider various possible interpretations of *Home*. One of the monitors displays views of seventeenth- and eighteenth-century Amsterdam interiors with a weakness for the so-called exotic fashion that was part of colonial culture. Just as the girls appropriated the touristic clichés, the architects of these houses incorporate Orientalist fantasies into peoples' homes.

Sara Blokland (1969, the Netherlands) works as visual artist and curator and lives in Amsterdam. Recent exhibitions include 'Sideways' Museum of Modern Art, Arnhem, the Netherlands (2010); 'XXTh Century' Gemeentemuseum The Hague (2009-2010); 'Sideways' in Azad Gallery Tehran, Iran (2008); 'Reproduction of Family' (Part Two), Gallery LMAKprojects, New York, U.S. (2008); 'Dutch Insight', Kumho Museum, Seoul, Korea (2006).

★ Bruno Boudjelal, *Disquiet Days*, 1993-2003

Single screen video installation (23'12", loop, sound)
Photographs of Algeria, the North African country that gained independence from France in 1962 after eight years of a brutal and unforgiving war, form the basis of the slide show *Disquiet Days*. Driven by the desire to get to know his father's home country, Boudjelal first went to Algeria at the age of 32, equipped with a camera. At that time, Algeria was at war again, this time because of conflicts between the government and some militant Islamic groups. Boudjelal's images show a country marked by rundown facades, broken windows and other signs of destruction. The early pictures of the *Disquiet Days* series have an air of tension about them, as if taken by a curious scout who was not exactly sure whether what he was doing was in accordance with the rules.

Then, as if to demonstrate the development of the artist's relationship with the country and its population, cheerful moments of dances and socialising are also put into perspective. These snapshots, however, are not lasting, since Boudjelal also directs attention to such places as Bentalha, a village where 400 people were slaughtered on the night of 23 September 1997. Boudjelal's work is special due to the views it provides of a country that receives little attention in Europe. Every now and then Algeria appears in the news, as it did recently because of the violent protests against rising food prices. Whereas these media images almost always contain violence, Boudjelal's work does not depict any direct violence whatsoever.

expliciet tot uitdrukking brengen en bevestigen". Hij schrijft ook dat "in een omkering van de uitspraak van Carl Andre dat 'kunst is wat we doen' en 'cultuur is wat met ons wordt gedaan', in de hedendaagse populistische verbeelding wordt kunst beschouwd als dat wat met ons wordt gedaan en cultuur als wat we doen, of liever, wat we simpelweg zijn" (www.e-flux.com/journal/view/206). De opvatting die uit de werken in 'Identity bluffs' naar voren komt, is dat het leven ons wordt aangedaan en dat kunst een manier is om daarop te reageren. De op deze tentoonstelling bijeengebrachte werken worden gekenmerkt door een nauwgezette aandacht voor detail, en dit levert hedendaagse, gelaagde portretten op die velerlei interpretaties toelaten.

In tegenstelling tot de kunst van de jaren negentig, die de identiteitspolitiek aan de orde stelde, zijn de in 'Identity bluffs' gepresenteerde werken geen promotie voor paternalistische agenda's gericht op bepaalde sociale groepen. De werken spreken niet namens alle zwarten, alle Arabieren, alle homoseksuelen, alle Nederlanders, alle feministen enzovoort. Het zijn veeleer fragmenten uit de biografieën van personages die min of meer samenvallen met de kunstenaars zelf. Sommige kunstenaars benaderen het onderwerp met humor, anderen nemen een serieuzer of ironischer standpunt in, of bewaren een precair evenwicht op de grens tussen beide. Alle hier gepresenteerde werken maken de complicaties zichtbaar van individuele posities binnen een geglobaliseerde wereld, waar levens op complexe manieren – via economische, politieke of familiebanden – onderling zijn verstrengeld. Ze zijn zeker geen verheerlijking van de globalisering, maar laten de invloed ervan zien op de levens van specifieke personen.

Beschrijving van de werken

★ Sara Blokland, *Home*, 2004

Installatie met diverse foto's en video's

Meer dan zestig foto's en zes kleine monitoren zijn aan de wand bevestigd. De foto's zijn door Blokland genomen of gevonden in het stadsarchief van Amsterdam en in de privé-fotoalbums van drie jonge, in Amsterdam geboren vrouwen die familiebanden hebben met de koloniën. Bloklands foto's zijn met een registrerende afstandelijkheid genomen en tonen Nederlandse stadsinterieurs. Ze worden gecombineerd met fotografisch archiefmateriaal van ontwikkelingsstadia van de Bijlmermeer, de Amsterdamse stadswijk die in de jaren zestig werd gebouwd. Op de foto's uit de albums zijn de vrouwen als toeristen afgebeeld, op momenten dat ze zich de clichés van toeristenlocaties hebben eigen gemaakt en deze tijdelijk in hun identiteit hebben geïntegreerd.

Home richt zich vooral op de relatie tussen architectuur en persoonlijke geschiedenissen. Binnen dit kader deconstrueert Blokland de mythen van oorsprong, uniciteit en cultuur en verkent en onthult tegelijkertijd de manieren waarop fotografie wordt gebruikt om deze mythen te construeren. In *Home* verbindt de kunstenaar fotografische strategieën met migratie en met de cultuur van "de anderen", waarmee ze de kijker verschillende manieren aanreikt om *Home* te interpreteren. Op een van de monitoren zijn zeventiende- en achttiende-eeuwse Amsterdamse interieurs te zien waaruit een voorliefde spreekt voor de zogenoemde exotische mode die deel uitmaakte van de koloniale cultuur. Zoals de meisjes zich de toeristen clichés eigen maakten, zo verwerken de architecten oriëntaalse fantasieën in de huizen van mensen.

Sara Blokland (1969, Nederland) woont en werkt in Amsterdam. Ze heeft geëxposeerd in 'XXth Century', Gemeentemuseum Den Haag (2009-2010); 'Sideways', Azad Gallery, Teheran, Iran (2008); 'Reproduction of Family (II)', Gallery LMAKprojects, New York City, V.S. (2008); Kumho Museum, Seoul, Korea (2006); 'Family Abstract', Gallery LMAKprojects, New York City, V.S. (2005).

★ Bruno Boudjelal, *Disquiet Days*, 1993-2003

Video-installatie (23'12", loop, geluid)

Foto's van Algerije, het Noord-Afrikaanse land dat in 1962

Bruno Boudjelal (1961, France) lives and works in Paris. His work has been shown in 'Jours Tranquilles' (2005) at Simultania, Strasbourg, France; 'Quartier Cernes' (2006) at Images du Pôle – Lumen & Cent Soleils, Orléans, France; the 8th Biennial of African Photography, Bamako, Mali (2009); 11th Noorderlicht Photofestival, Groningen (2004) and at Rencontre International de la Photographie, Arles, France (2004).

★ Mahmoud Khaled, *This Show is My Business*, 2008
Single screen video installation (15'50", loop, sound)



The work creates a portrait of Özgen, an oriental dancer from Turkey who lives and works in London. Özgen presents himself to an invisible interviewer and answers questions about his work, which in common parlance is known as belly dance. However, with the interviewer's questions having been cut out, the viewer does not know how much s/he has been manipulating the situation. Placed against a glossy background, the dancer responds to the questions rather playfully, although a more serious undertone emerges when it comes to the professionalism of oriental dance.

onafhankelijk werd van Frankrijk na een hevige en meedogenloze oorlog die acht jaar duurde, vormen de basis van de diaprojectie *Disquiet Days*. Gedreven door het verlangen het land van zijn vader te leren kennen ging Boudjelal op zijn tweeëndertigste voor het eerst naar Algerije, gewapend met een camera. Op dat moment was het opnieuw oorlog in Algerije, ditmaal vanwege de conflicten tussen de regering en bepaalde militante islamitische groepen. Boudjelals foto's tonen een land gekenmerkt door vervallen gevels, gebroken ramen en andere tekenen van verwoesting. De vroege foto's van de serie *Disquiet Days* vertonen een zekere spanning, alsof ze zijn genomen door een nieuwsgierige verkenners die niet zeker wist of wat hij deed wel helemaal volgens de regels was.

En dan, als om de zich ontwikkelende relatie van de kunstenaar met het land en zijn bevolking te laten zien, worden ook vrolijke momenten van dans en gezelligheid in perspectief geplaatst. Bij deze snapshots blijft het echter niet, want Boudjelal vestigt de aandacht ook op plekken als Bentalha, een dorp waar op de avond van 23 september 1997 vierhonderd mensen werden gedood. Wat Boudjelals werk bijzonder maakt, is de blik die het ons gunt op een land dat in Europa weinig aandacht krijgt. Zo nu en dan komt Algerije in het nieuws, onlangs nog vanwege de gewelddadige protesten tegen de stijgende voedselprijzen. Deze mediabeelden bevatten bijna altijd geweld, maar in het werk van Boudjelal wordt nooit direct geweld getoond.

Bruno Boudjelal (1961, Frankrijk) woont en werkt in Parijs. Boudjelal toonde zijn eerste solo-expositie 'Chroniques' in La Galerie de la Filature, Mulhouse, Frankrijk. Andere tentoonstellingen waaraan hij heeft meegewerkt zijn 'Jours Tranquilles', Simultania, Straatsburg, Frankrijk (2005); 'Quartier Cernes', Images du Pôle – Lumen & Cent Soleils, Orléans, Frankrijk (2006); 8ste Biënnale van Afrikaanse Fotografie, Bamako, Mali (2009); 11e Noorderlicht Fotofestival, Groningen (2004); Rencontre International de la Photographie, Arles, Frankrijk (2004).

The relationships between contemporary art, culture and internationalisation have been silently yet dramatically transformed in the last fifteen years. We have left behind the times of art trends and manifestos. The key issue for contemporary art today is the tremendous expansion of its international circulation. There are approximately 200 biennials and other periodic artistic events in the world, only to mention one aspect in the growth of art circuits. This explosion involves a vast multiplicity of new cultural and artistic actors circulating internationally and who either did not exist before or were confined to local environments.¹ For example, several Asian Pacific countries have virtually skipped modernism and passed directly from traditional culture to contemporary art.

This change has initiated very dynamic cultural negotiations between artistic practices, contexts, traditions, international circuits, markets, audiences and other agents. It seems set to continue in a twofold way. On the one hand, it contributes to the development of ever-increasingly globalised art scenes as a result of the growth of international art networks, events, communications and global public spheres, together with the activity of emerging cultural subjects from all over the world. On the other hand, it stimulates the new energy that is producing valuable art locally in areas where, for a variety of historical, economic and social reasons, one would not expect to see works that could be interesting beyond their local circumstances. Most of this activity is "local" in the sense that it is the result of artists' personal and subjective reactions to their contexts, or because it seeks to create a cultural, social, or even political impact in the artists' direct milieux. But these

artists are frequently well informed about other contexts, about mainstream art, and are also looking for an international audience. Sometimes they move in and out between local, regional and global spaces. Usually their art is not bound to nationalistic modernism or to traditional languages even when it is based on vernacular cultures or specific backgrounds. Contexts themselves are becoming more global through their interconnection to the world.

On a Planetary Scale

The art world has changed quite a lot since 1986, when the 2nd Havana Biennial held the first truly international exhibition of contemporary art, gathering 690 artists from 57 countries² and pioneering the extraordinary internationalisation of art that we witness today.³ Because of the silent mutation that has taken place, the multiculturalist discourses and practices of the 1990s, which involved policies of correctness, quotas and neo-exoticism, are no longer relevant to our times, to the extreme of connoting a simplistic programmatism. Until recently, a balanced national pluralism was sought after at shows and events. Now the problem is the opposite: curators and institutions have to respond to contemporary global vastness. The challenge is to be able to stay up to date in the face of the appearance of new cultural subjects, energies and information bursting forth from all sides. It is no longer possible for a curator to work today just following the New York – London – Berlin axis (as used to be the case not so long ago), and to look down from that highbrow view.

At the same time, the mystification of the processes of globalisation and the spread of communications lead us to imagine a planet interconnected by a grid-like network that extends in all directions. In reality, globalisation is not as global as it appears. Or, to paraphrase George Orwell, it is far more global for some than for others. There is no doubt that the world is now much more global in terms of

De relaties tussen hedendaagse kunst, cultuur en internationalisme zijn de laatste vijftien jaar vrijwel ongemerkt, maar drastisch veranderd. De tijden van kunsttrends en manifesten liggen achter ons. De sleutelkwestie voor de kunst van dit moment is de enorme expansie van haar internationale circulatie. Er zijn ongeveer 200 biënnales en andere periodieke kunstevenementen in de wereld, waarmee slechts één aspect van de groei van kunstcircuits is aangegeven. Deze explosie betekent dat een overvloed aan nieuwe culturele en artistieke actoren internationaal circuleert die eerder niet bestonden of zich beperkten tot lokale omgevingen.¹ Zo hebben verscheidene landen uit het Aziatisch-Pacifische gebied het modernisme vrijwel overgeslagen en zijn van de traditionele cultuur direct overgestapt naar de hedendaagse kunst.

Deze verandering heeft een zeer dynamische wisselwerking in gang gezet tussen kunstenaarspraktijken, contexten, tradities, internationale circuits, markten, publieksgroepen en andere partijen. Dit lijkt op tweeledige wijze te zullen doorgaan. Enerzijds draagt deze verandering bij aan de ontwikkeling van kunst-'scenes' die ten gevolge van de groei van internationale kunstnetwerken, evenementen, communicatievormen en mondiale publieke domeinen, in combinatie met de activiteit van opkomende cultuurbeoefenaars over de hele wereld steeds sterker globaliseren. Anderzijds stimuleert ze nieuwe energie die plaatselijk waardevolle historische, economische en sociale redenen geen werk zou verwachten dat buiten zijn lokale omstandigheden van belang zou kunnen zijn. Deze activiteit is overwegend 'lokaal' in de zin dat ze het resultaat is van de persoonlijke en subjectieve reacties van kunstenaars op hun eigen context, of gericht is op het creëren van een cul-

turele, sociale of zelfs politieke impact in de directe omgeving van de kunstenaar. Maar deze kunstenaars zijn vaak goed op de hoogte van andere contexten en van de mainstreamkunst en ook zij zijn op zoek naar een internationaal publiek. Soms schakelen ze heen en weer tussen lokale, regionale en internationale ruimtes. Ook als hun werk is gebaseerd op de plaatselijke cultuur of specifieke achtergrond, blijft het meestal niet steken in een nationalistisch modernisme of traditioneel idioom. De lokale contexten zelf raken steeds meer met de wereld als geheel verbonden.

Op planetaire schaal
De kunstwereld is sterk veranderd sinds 1986, toen met de tweede biënnale van Havana de eerste werkelijk internationale tentoonstelling van hedendaagse kunst werd gehouden. Hierbij werden 690 kunstenaars uit 57 landen² bijeen gebracht en werd de kiem gelegd voor het uitzonderlijke internationalisme van de kunst waar we momenteel getuige van zijn³. Door de stille verandering die heeft plaatsgevonden zijn de multiculturalistische discussies en praktijken van de jaren negentig, met hun beleid van politieke correctheid, quota's en neo-exotisme, voor onze tijd niet meer relevant; in het uiterste geval roepen ze associaties op met een simplistisch programmatisme. Tot voor kort werd in tentoonstellingen en evenementen gestreefd naar een evenwichtig nationaal pluralisme. Momenteel is het omgekeerde het probleem: curators en instituten moeten reageren op de immense mondiale schaal van de hedendaagse kunst. De uitdaging is om, geconfronteerd met de opkomst van nieuwe cultuurbeoefenaars, energieën en informatie die van alle kanten op ze af komen, toch *up to date* te blijven. De curator van vandaag kan er niet langer mee volstaan de as New York – Londen – Berlijn in de gaten te houden (zoals nog niet zo lang geleden het geval was), en vanaf die verheven positie neer te kijken.

Tegelijkertijd doet de mystificatie van de globaliseringsprocessen en de verspreiding van communicatievormen ons

economics, culture and communication. For as Manray Hsu has indicated, in some way or another and to a greater or lesser extent, we all are cosmopolitans today because “there is no more world out there”; the “being-in-the-world” of Heidegger has become coextensive with “being-on-the-globe”.⁴ However, what we in fact have on a planetary scale is a radial system extending from diverse centres of power of varying sizes into multiple and highly diversified economic areas. Such a structure implies the existence of large zones of silence, barely connected to one another or only connected indirectly, via self-decentred centres.⁵ This axial structure motivates intense migratory movements in search of connection. On the other hand, national, ethnic and religious separatisms tend to Balkanise the globalised world, while regionalism, nationalism, ethnocentrism, frontiers, migration and fanaticism continue to be issues, which are as significant as they are polyhedral.

The times of globalisation are also those of movement. Migratory processes are redrawing the ethno-social maps within each country, especially in the most powerful ones, unravelling heterogeneous cultural processes. We are living in an era of “roadrunners”, an era that breaks down the idea of fixed identities and generates post-national subjects who find themselves in constant physical and cultural movement. Immigrants use their feet, but also other parts of their bodies: a Hispanic baby is born every 30 seconds in the United States, a time bomb that has unleashed apocalyptic fears in the minds of Samuel P. Huntington⁶ and others. This world of displacements entails acute problems such as xenophobia (whether practised by skinheads or ex-victims of apartheid in South Africa), racism, nationalism and fundamentalism based on “purities” of different kinds, growing anti-immigration barriers, and the odysseys of boat people, asylum seekers and refugees...

Changing Subjects

Nor has there been much progress in “South-South” and “South-East” linkage (so to speak, now that the “East” is beginning to leave the “South”), other than economic recessions. Globalisation has certainly improved communications to an extraordinary extent, just as it has dynamised and pluralised cultural circulation while providing a more pluralist consciousness. Yet it has done so by following the very channels delineated by the economy, thus reproducing the structures of power in good measure while maintaining a deficit in “horizontal” interactions. Although the situation has improved, the development of “horizontal” circuits and spaces continues to be of major importance in order to “fill in”, on the global level, the grid of the “vertical”, “North-South” radial circulation schemes traced from power centres—which are inherent to the globalisation of cultural exchange—extending and democratising these circuits and spaces, while also connecting the “zones of silence”. And even more importantly: “horizontal” networks subvert the control axes typical of the radial scheme by including a variety of new centres on a smaller scale. This whole process will contribute to pluralising and enriching culture, internationalising it in the real sense, legitimising it according to different criteria and to the criteria of difference fostered by the diversification of circuits, constructing new epistemes and unfolding alternative actions. Only a multidirectional web of interactions will pluralise our definitions of “international art”, “international art language”, “international art scene”, and even what we call “contemporary”.⁷

In the early 20th century, Brazilian modernists created the metaphor of anthropophagy in order to legitimate their critical, selective, and metabolising appropriation of European artistic tendencies. This notion has been used extensively to characterise the paradoxical anti-colonial resistance of Latin American culture through

geloven dat er sprake is van een planeet die wordt samen-gehouden door een rastervormig netwerk dat zich naar alle kanten uitstrekt. In werkelijkheid is de globalisering niet zo mondiaal als ze lijkt. Of, om George Orwell te parafraseren, voor sommigen is ze veel mondialer dan voor anderen. Het lijkt geen twijfel dat de wereld van vandaag mondialer is in termen van economie, cultuur en communicatie. Zoals Manray Hsu heeft aangegeven, zijn we tegenwoordig op de een of andere manier en in meer of mindere mate allemaal wereld-burgers omdat ‘er daar buiten geen wereld meer is’; het ‘in-de-wereld-zijn’ van Heidegger is nu van dezelfde orde als ‘op de aarde zijn’.⁴ Wat we op planetaire schaal zien is echter een stervormig systeem dat zich vanuit diverse machtscentra van uiteenlopende grootte uitstrekt naar vele en zeer diverse economische gebieden. Zo’n structuur impliceert het bestaan van grote zones van stilte die amper met elkaar in verbinding staan of alleen indirect, via gedecentraliseerde centra.⁵ Deze axiale structuur stimuleert enorme migratiebewegingen op zoek naar verbindingen. Aan de andere kant dreigt de geglobaliseerde wereld door nationaal, etnisch en religieus separatisme te balkaniseren, terwijl regionalisme, nationalisme, ethnocentrisme, grenzen, migratie en fanatisme net als voorheen belangrijke kwesties blijven.

Tijden van globalisering zijn ook tijden van beweging. In elk land wordt de etnisch-sociale kaart hertekend door migratieprocessen, met name in de machtigste landen, waardoor heterogene culturele processen zich voltrekken. We leven in een tijdperk van ‘roadrunners’, een tijdperk dat het idee van vaste identiteiten afbreekt en postnationale subjecten produceert die voortdurend fysiek en cultureel in beweging zijn. Immigranten gebruiken hierbij hun voeten maar ook andere lichaamsdelen: in de Verenigde Staten wordt elke dertig seconden een baby met een Latijns-Amerikaanse achtergrond geboren, een tijdbom die bij Samuel P. Huntington⁶ en anderen apocalyptische angsten heeft gewekt. Deze wereld van verplaatsingen brengt acute problemen met zich mee zoals xenofobie (of die

nu wordt gepraktiseerd door skinheads of door voormalige slachtoffers van de apartheid in Zuid-Afrika), racisme, nationalisme en fundamentalisme, gebaseerd op ‘zuiverheden’ van velerlei soort, toenemende barrières tegen immigratie, en de zwerftochten van de bootvluchtelingen, asielzoekers en andere vluchtelingen...

Veranderende subjecten

Ook in de ‘zuid-zuid’ en de ‘zuid-oost’ verbinding (bij wijze van spreken, nu het ‘oosten’ het ‘zuiden’ begint los te laten) zit niet veel vooruitgang, of het zouden de economische recessies moeten zijn. Zeker, de globalisering heeft de communicatie enorm verbeterd en ook de circulatie van cultuur dynamischer gemaakt en een pluralistischer bewustzijn teweeggebracht. Maar daarbij heeft ze precies die kanalen gevolgd die door de economie zijn uitgezet, zodat ze in hoge mate de machtsstructuren reproduceert en in ‘horizontale’ interacties tekort blijft schieten. De situatie is wel verbeterd, maar het blijft van het grootste belang ‘horizontale’ circuits en ruimtes te ontwikkelen om op mondiaal niveau het raster van de ‘verticale’, ‘noord-zuid’ lopende, stervormige circulatieschema’s die vanuit de machtscentra lopen – en die inherent zijn aan de globalisering van culturele uitwisseling – ‘in te vullen’, deze circuits en ruimtes uit te breiden en te democratiseren en ook de ‘zones van stilte’ onderling te verbinden. En nog belangrijker: horizontale netwerken omvatten uiteenlopende nieuwe centra op kleinere schaal, en ondermijnen daarmee de controle-assen die kenmerkend zijn voor het stervormige schema. Dit hele proces zal bijdragen aan een pluralisering en verrijking van de cultuur; het zal haar in ware zin internationaliseren en legitimeren aan de hand van verschillende criteria en de criteria van het verschil, dankzij de diversificatie van de circuits. Zo wordt nieuwe kennis opgebouwd en worden alternatieve activiteiten ontplooid. Alleen een zich in vele richtingen uitstrekkend web van interacties kan onze definities van ‘internationale kunst’, een ‘internationaal kunstidroom’

its inclination to copy (only the Japanese beat them in this), as well as to allude to its relation to the hegemonic West. The metaphor goes beyond Latin America to point to a procedure characteristic of postcolonial art in general. Coined by poet Oswald de Andrade in 1928,⁸ the concept was even the subject of the memorable 24th Sao Paulo Biennial curated by Paulo Herkenhoff in 1998. Although the notion refers to a “critical swallowing”, we must be alert to the difficulties of such a pre-post-modern programme, since it does not take place in a neutral territory, but is subjected to a praxis which tacitly assumes the contradictions of dependency.

If the tension of “who swallows whom?”⁹ is more or less present in any intercultural relationship, then it is also true that “frequently one plagiarizes what one is ready to invent”, as Ferguson has said.¹⁰ All cultures always feed off each other, either from situations of domination or subordination. Such is their natural behaviour as living entities. Cultural appropriation is not a passive phenomenon. The receivers always remodel the elements they appropriate according to their own cultural patterns.¹¹ Moreover, subordinate receivers also transform and re-signify the models imposed on them by dominant cultures. Often, these appropriations are not “correct”. Receivers are usually interested in the productivity of the element seized for their own ends, not in the reproduction of its use in its original context. Such “in-corrections” are commonly situated at the base of the cultural efficacy of appropriation, and frequently constitute a process of originality in the sense of a new creation of meaning.

Global Metaculture

The peripheries, due to their location on the maps of economic, political, cultural, and symbolic power, have developed a “culture of re-signification”¹² out of the repertoires imposed from the centres. Nevertheless, cultural

appropriation must be qualified to break with connotations that may prove too affirmative. Even though it has been a path to resistance and affirmation of the subaltern, co-optation is a menace to all cultural action based on syncretism. Today, in the global and postcolonial era, the syncretistic processes are defined as a basic negotiation of difference and cultural power.¹³ But those processes are turbulent; they cannot be comfortably assumed as though they presented a harmonious solution to postcolonial contradictions. They need to maintain their critical edge.

Beyond all these interpretations of cultural processes, a more arduous problem persists: the flux of culture cannot always continue to circulate in the same North-South direction as dictated by the power structure, its circuits of diffusion and the accommodation to them. No matter how plausible the appropriating and transcultural strategies are, they imply a rebound effect that reproduces the same hegemonic structure even if they contest it. The current must also be reversed, not to create a “repetition in rupture”, as Gayatri Spivak would say, but to contribute to the pluralisation and enrichment of international cultural circulation.

Anyway, “anthropophagy” and the prevalent cultural strategies of appropriation and syncretism typical of postcolonial and “peripheral” art are increasingly being replaced by a new perspective that we could call the “from here” paradigm. Rather than appropriating and critically re-functionalising the imposed international culture, transforming it to suit their own needs—as artists in postcolonial situations had done until recently—now artists are actively involved in the firsthand creation of that metaculture. They do so unfettered, from their own imaginaries and perspectives and on a planetary scale. This epistemological transformation consists in changing from an operation of creative incorporation to one of direct international construction from a variety of subjects, experiences and cultures.

en zelfs wat we ‘hedendaags’ noemen, veelzijdiger maken.⁷

In het begin van de twintigste eeuw bedachten Brazilië hun kritische, selectieve toe-eigening van Europese artistieke tendensen te legitimeren. Dit beeld is veelvuldig gebruikt om de alleen door de Japanners overtroffen neiging tot kopiëren van de Latijns-Amerikaanse cultuur als vorm van paradoxaal antikoloniaal verzet te karakteriseren, en als toespeling op haar relatie met het machtige Westen. De metafoor geldt ook buiten Latijns Amerika en kan worden betrokken op een procedure die karakteristiek is voor postkoloniale kunst in het algemeen. Het concept, in 1928 bedacht door de dichter Oswald de Andrade⁸, was zelfs het thema van de gedenkwaardige vierentwintigste biënnale van São Paulo in 1998, samengesteld door Paulo Herkenhoff. Het concept verwijst naar een “kritisch verzwelgen”. We moeten echter oog houden voor de problemen van zo’n pre-postmodern programma, omdat deze niet plaatsvindt op neutraal terrein maar onderworpen is aan een praktijk waarin de tegenstrijdigheden van afhankelijkheid stilzwijgend als vanzelfsprekend worden aanvaard.

Als het waar is dat zo’n beetje elke interculturele relatie spanning kent van “wie verzwelgt wie?”⁹, dan is het ook waar dat, zoals Ferguson zei, “iemand vaak datgene plagieert wat hij op het punt staat uit te vinden”.¹⁰ Alle culturen ontlenen altijd dingen aan elkaar, in situaties van overheersing net zo goed als in situaties van onderwerping. Zo gedragen levende entiteiten zich nu eenmaal. Culturele toe-eigening is geen passief verschijnsel. De ontvangers veranderen de elementen die ze zich toe-eigenen altijd in een vorm die in overeenstemming is met hun eigen cultuurpatronen.¹¹ Bovendien transformeren ontvangers de modellen die zij door dominante culturen opgelegd krijgen en geven er nieuwe betekenissen aan. Echter, vaak zijn deze toe-eigeningen niet “correct”. Als de ontvangers een element overnemen, zijn ze er niet zozeer op uit om het gebruik ervan in de oorspronkelijke context te kopiëren, maar kijken ze liever hoe ze het voor hun eigen doeleinden

productief kunnen maken. Dezelfde “incorrectheden” vormen meestal de basis voor een cultureel effectieve toe-eigening waarbij vaak sprake is van een oorspronkelijk proces in de zin dat nieuwe betekenis wordt gecreëerd.

Mondiale metacultuur

Perifere gebieden hebben vanwege hun ligging op de landkaarten van de economische, politieke, culturele en symbolische macht een “cultuur van nieuwe betekenisgeving”¹² ontwikkeld vanuit het repertoire dat vanuit de centra wordt opgelegd. Niettemin moet culturele toe-eigening nader worden gepreciseerd, om los te komen van connotaties die te bevestigend zouden kunnen blijken. Coöptatie mag dan een weg naar verzet en erkenning van de ondergeschikte zijn, het is een bedreiging voor alle culturele activiteit gebaseerd op syncretisme. In ons mondiale en postkoloniale tijdperk worden syncretische processen omschreven als een fundamentele manier om verschil en culturele macht te bevechten.¹³ Maar het zijn heftige processen; men kan ze niet rustig op hun beloop laten, alsof ze een harmonieuze oplossing zijn voor postkoloniale tegenstrijdigheden. Ze moeten hun kritische scherpte behouden.

Buiten al deze interpretaties van culturele processen blijft een lastiger probleem bestaan: de cultuur kan niet eeuwig volgens dezelfde noord-zuidstroom blijven circuleren zoals die wordt gedictieerd door de machtsstructuur, haar circuits en verspreiding en de aanpassing daaraan. Hoe plausibel de toe-eigenende en transculturele strategieën ook zijn, ze impliceren een boemerangeffect waarbij de machtsstructuur die wordt betwist, juist wordt gereproduceerd. De stroom moet ook worden omgekeerd, niet om een “zich herhalende breuk” te bewerkstelligen, zoals Gayatri Spivak zou zeggen, maar om bij te dragen aan een pluralisering en verrijking van de internationale circulatie van cultuur.

Hoe dan ook, “kannibalisme” en de dominante culturele strategieën van toe-eigeningen en syncretisme die kenmerkend zijn voor postkoloniale en ‘perifere’ kunst maken steeds

The work of many contemporary artists, rather than naming, describing, analysing, expressing or building contexts, is made from their personal, historical, cultural and social contexts in international terms. The context thus ceases to be a “closed” locus related to a reductive concept in order to project itself as a space from which international culture is built naturally. This culture is not articulated in the manner of a mosaic of explicit differences engaging in a dialogue within a framework that both gathers and projects them. It works, largely, as a specific mode of recreating a hegemonic set of codes and methodologies established in the form of a global metaculture. In other words, cultural globalisation tends to configure an international code multilaterally, instead of appearing as a multifaceted structure of differentiated cells. That codification acts as a sort of “English” that allows communication and that is forced, knocked about, and reinvented by a diversity of new subjects who are gaining access to international networks undergoing outright expansion. In a near sense, Charles Esche has also mentioned a combination of sameness and non-self-conscious singularity in art today.¹⁴ As Gilles Deleuze and Félix Guattari have argued of “minor literature”, many artists work by “finding [their] own point of underdevelopment, [their] own *patois*, [their] own third world, [their] own desert” within the “major” language.¹⁵ Difference is increasingly constructed through specific plural modes of creating artistic texts within a set of international idioms and practices that are transformed in the process, and not by means of representing cultural or historical elements characteristic of particular contexts. Difference lies in action more than in representation. This inclination opens a different perspective that opposes the cliché of “universal” art in the centres, derivative expressions in the “peripheries”, and the multiple “authentic” realms of “otherness” in traditional culture.

Artists are less and less interested in showing their passports. Moreover, if they were, their gallery-owners would probably prevent them from stating local references that might jeopardise their global potentials. As Kobena Mercer puts it, “diversity is more visible than ever before, but the unspoken rule is that you do not make an issue of it”.¹⁶ Cultural components act more within the discourse of works than in relation to their strict visibility, even in cases in which these have been based upon the vernacular. This is not to say that one cannot point to certain identifying traits of particular countries or areas. The crucial fact is that these diverse identities have begun to show themselves more through their features as artistic practices than through their use of identifying elements taken from folklore, religion, the physical environment or history. Thus, their specific art practices are identifiable more by the manner in which they refer to ways of making their artistic texts than by outward projections of their contexts.

Transformed Language

This procedure is a plausible strategy in the globalised, post-colonial, post-Cold War and pre-China-centric world of today. Naturally, it is not a path without obstacles, and many challenges and contradictions remain. Although art has much to gain from the rise of artists from all over the world who circulate internationally and exert influence, on the other hand, this development simplifies art, since artists have to express themselves in a lingua franca that has been hegemonically constructed and established. It makes intercontextual communication possible, but simultaneously indirectly consolidates established structures, while incorporating the authority of the histories, values, methodologies and codes that constituted the language. The active, diversified construction and re-invention of contemporary art and its international language by a multitude of subjects who operate from their differences, supposes

meer plaats voor een nieuw perspectief dat we het ‘vanuit hier’-paradigma zouden kunnen noemen. In plaats van zich de opgelegde internationale cultuur toe te eigenen, kritisch van een nieuwe functie te voorzien en haar naar de eigen hand te zetten – zoals kunstenaars in postkoloniale situaties tot voor kort deden – zijn zij nu actief betrokken bij het zelf creëren van die metacultuur. Dit doen ze ongebreideld, vanuit hun eigen verbeelding en perspectief en op planetaire schaal. Deze epistemologische transformatie houdt een omschakeling in van creatief verwerken naar direct internationaal construeren vanuit uiteenlopende subjecten, ervaringen en culturen.

In plaats van contexten te benoemen, beschrijven, analyseren, uit te drukken of op te bouwen, ontstaat het werk van veel hedendaagse kunstenaars vanuit hun persoonlijke, historische, culturele en sociale context in internationale termen. De context is dus niet langer een ‘gesloten’ locus die werd gekoppeld aan een reductief concept en zich projecteert als een ruimte van waaruit de internationale cultuur als vanzelfsprekend wordt opgebouwd. Deze cultuur wordt niet gearticuleerd als een mozaïek van expliciete verschillen die in dialoog treden binnen een kader waarin ze zowel worden verzameld als geprojecteerd. Ze werkt voornamelijk als een specifieke manier om een nieuwe, machtige verzameling codes en methoden te creëren in de vorm van een mondiale metacultuur. Met andere woorden, culturele globalisering toont zich niet als een rijk geschakeerde structuur van afzonderlijke cellen, maar geeft eerder vanuit vele invalshoeken vorm aan een internationale code. Die code werkt als een soort ‘Engels’ dat communicatie mogelijk maakt en dat wordt geforceerd, mishandeld, en opnieuw uitgevonden door allerlei nieuwe subjecten die toegang krijgen tot internationale netwerken die daardoor ver worden opgerekt. In vergelijkbare zin heeft Charles Esche het ook gehad over een combinatie van eenvormigheid en niet-bewuste uniciteit in de huidige kunst.¹⁴ Analooq aan wat Gilles Deleuze en Félix Guattari over ‘kleine literatuur’ hebben gezegd, bestaat het werk van veel kunstenaars eruit dat ze

binnen de ‘grote’ taal ‘[hun] eigen punt van onderontwikkeling ontdekken, [hun] eigen *patois*, [hun] eigen derde wereld, [hun] eigen woestijn’.¹⁵

Verskil wordt in toenemende mate geconstrueerd door op specifieke meervoudige manieren artistieke teksten te creëren binnen een verzameling internationale idiomen en praktijken die in de loop van dat proces worden getransformeerd, in plaats van door culturele en historische elementen weer te geven die karakteristiek zijn voor specifieke contexten. Het verschil zit meer in de activiteit dan in de weergave. Deze tendens opent een ander perspectief dat haaks staat op het cliché van ‘universele’ kunst in de centra, afgeleide uitdrukkingen in de ‘perifere gebieden’ en de vele ‘authentieke’ domeinen van ‘andersheid’ in de traditionele cultuur.

Kunstenaars zijn er steeds minder in geïnteresseerd hun paspoort te tonen. Als ze dat wel zouden doen, was de kans bovendien groot dat hun galeristen zouden verhinderen dat ze lokale verwijzingen maakten, omdat die hun mondiale potentieel in gevaar zouden brengen. Kobena Mercer stelt het zo: ‘Diversiteit is zichtbaarder dan ooit tevoren, maar de onuitgesproken regel is dat je daar geen kwestie van maakt.’¹⁶ Culturele componenten zijn eerder werkzaam in het discours van de werken dan in strikt visuele zin, zelfs als ze zijn gebaseerd op het plaatselijke idioom. Niet dat het onmogelijk zou zijn bepaalde kenmerken aan te wijzen waaraan je specifieke landen of gebieden herkent. Het cruciale feit is dat deze uiteenlopende identiteiten inmiddels meer tot uiting komen via de kenmerken die hen tot artistieke praktijk bestempelen dan doordat ze worden gebruikt als herkenbare elementen ontleend aan folklore, religie, de fysieke omgeving of de geschiedenis. De specifieke kunstpraktijken waarmee ze zijn verbonden zijn dus eerder herkenbaar aan de manier waarop ze verwijzen naar de manieren waarop hun artistieke tekst wordt gemaakt dan door projecties van hun context naar buiten.

not only an appropriation of that language, but also its transformation from divergences in the convergence itself. Hence, art language pluralises itself, despite having been broadly instituted by mainstream orientations. This is crucial, because to control language and representation also entails the power to control meaning.¹⁷ Of course, this dynamic takes place within a porous strain between renovation and establishment, in which the hegemonic structures show their weight.

Another difficulty is that the use and legitimisation by artists worldwide of an international language set up by the Western mainstream implies the discrimination of other languages and poetics. Consequently, artistic manifestations that do not speak the prevalent codes are excluded beyond their individual contexts, marginalised in ghetto circuits and markets. This exclusion is even more radical if we consider that the international language of art has seized for itself control of the right to be contemporary and to act as a vehicle for artistic contemporaneity. Art that does not fit into this canon is relegated, at best, to the sphere of tradition, and at worst, is not considered current, or is deemed definitively bad.

The old paradigms based on appropriation reproduced the situation of domain as they depended on an imposed culture: cannibals are only cannibals if they have somebody to devour. Although the "from here" paradigm does not indicate a rebellion or an emancipation and while it confirms the hegemonic authority, it has simultaneously mutated the ping-pong of oppositions and appropriations and the alienation of the subaltern subject, thus creating a new artistic-cultural biology where this subject is inside of central production from the outside.

What about museums, *Kunsthallen*, alternative spaces and other institutions that deal with contemporary art? Their roles and missions have been the subject of constant

debate lately. It seems as if these institutions were having difficulties answering the new problems brought about by the expansive cultural dynamics of these changing times. Perhaps the new situation indicates a major shift in their practice, one that will lead them from the prevalent space-centred routine to another, more dynamic endeavour, in which the institution will be a moving activity spread all over the globe. This is what I call the museum-as-hub.¹⁸ If museums have brought the world into their space, perhaps the moment has arrived to launch museums into the world. The museum as an international hub of artistic activities entails a decentralised institution that would conceive, curate, and/or participate simultaneously in a diversity of projects in different places worldwide. Its level of involvement in these projects (exhibitions, events, ephemeral urban art, workshops, gatherings, art endeavours and programmes, etc.) should be very flexible. Projects would mainly be organised as joint ventures and collaborations with other institutions, informal groups or individuals, with varying degrees of commitment. The results could have full or partial manifestations in the museum's space, or have none. In fact, the space would tend to disappear, since the museum would function more as international network of exchanges and activities, participating in a flux of information, projects and actions in several ways and directions. The museum-as-hub would be an attempt to match the new developments in a changing world, with the museum participating directly at the very spot where art practices take place. For the museum, as for many other things, the future will mean an increasingly global and decentralised activity.

- 1 See www.universes-in-universe.org just to have an idea of how diverse the international art circuits are today.
- 2 *Segunda Bienal de La Habana '86. Catálogo general*, Wifredo Lam Center, Havana, 1986.
- 3 Elena Filipovic, Marieke van Hal & Solveig Øvstebø (editors): *The Bienal Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions*

Getransformeerde taal
Deze procedure is een plausibele strategie in de geglobaliseerde, postkoloniale, post-Koude Oorlog en pre-China-centrische wereld van vandaag. Natuurlijk is dit pad niet zonder obstakels en blijven er nog veel problemen en tegenstrijdigheden bestaan. Al heeft de kunst veel te winnen bij de opkomst van kunstenaars van over de hele wereld die internationaal opereren en invloed uitoefenen, anderzijds versimpelt deze ontwikkeling de kunst ook, want kunstenaars moeten zich uiten in een *lingua franca* die vanuit een machtspositie is geconstrueerd en gevestigd. Deze maakt intercontextuele communicatie mogelijk, maar bestendigt indirect ook gevestigde structuren, en integreert tegelijkertijd de autoriteit van geschiedenissen, waarden, poëzie, en de methoden en codes waaruit die taal is opgebouwd. De actieve, gediversifieerde constructie en heruitvinding van de hedendaagse kunst en het internationale idioom daarvan door een grote verscheidenheid aan subjecten die werkzaam zijn vanuit hun verschillen, veronderstelt niet alleen dat die taal wordt toegeëigend, maar ook dat die wordt getransformeerd of omgevormd in dit samenvloeien vanuit verschillen. Zo maakt de kunsttaal zichzelf veelvormig, ook al is ze vooral vanuit een *mainstream*-oriëntatie ingesteld. Dit is een cruciaal punt, want controle uitoefenen over idioom en weergave brengt ook de macht met zich mee om controle uit te oefenen over betekenis.¹⁷ Natuurlijk vindt deze dynamiek plaats binnen een poreus spanningsveld tussen vernieuwing en establishment, waarin machtsstructuren hun gewicht tonen.

Een ander probleem is dat het feit dat kunstenaars over de hele wereld een internationale taal gebruiken en legitimeren die door de westerse mainstream is ingesteld, waardoor andere talen en poëzie worden gediscrimineerd. Dat betekent dat kunstuitingen die niet in de heersende codes spreken buiten hun eigen context worden buitengesloten, gemarginaliseerd in getto-circuits en -markten. Deze buitensluiting is zelfs nog radicaler als we bedenken dat de internationale taal van

de kunst zichzelf het recht heeft toegeëigend hedendaags te zijn en als voertuig te dienen voor artistieke hedendaagsheid. Kunst die niet in deze canon past wordt in het beste geval naar het domein van de traditie verbannen en in het slechtste geval niet als actueel beschouwd of als absoluut slecht veroordeeld.

Door de oude, op toe-eigening gebaseerde paradigma's werd de heersende situatie gereproduceerd omdat ze afhankelijk waren van een opgelegde cultuur: kannibalen zijn alleen kannibalen als ze iemand hebben om op te peuzelen. Hoewel het 'vanuit hier'-paradigma niet duidt op rebellie of emancipatie en hoewel het de op macht gebaseerde autoriteit bevestigt, heeft het wel het gepingpong van tegenstellingen en toe-eigeningen en de vervreemding van het ondergeschikte subject veranderd en zo een nieuwe artistiek-culturele biologie gecreëerd waarin dit subject vanuit de buitenkant in de binnenkant van de centrale productie is beland.

En hoe zit het met musea, kunsthallen, alternatieve ruimtes en andere instellingen die met hedendaagse kunst te maken hebben? Hun rol en missie zijn de laatste tijd voortdurend onderwerp van debat. Het leek alsof deze instellingen moeite hadden antwoorden te vinden op de nieuwe problemen die werden veroorzaakt door de expansieve culturele dynamiek van deze veranderende tijden. Misschien leidt de nieuwe situatie tot een grote verschuiving in hun manier van werken, een verschuiving die hen van de nu heersende, op de ruimte gecentreerde praktijk naar een nieuwe, dynamischer onderneming voert, waarin de instelling een activiteit wordt die zich steeds verplaatst en zich over de hele wereld verspreidt. Dit is wat ik het museum-als-hub noem.¹⁸ Waar musea er ooit in slaagden de wereld in hun ruimte binnen te brengen, is misschien nu het moment aangebroken om musea in de wereld te lanceren. Het museum als internationaal brandpunt van artistieke activiteiten zou een gedecentraliseerde instelling kunnen worden die een verscheidenheid aan projecten op

- of *Contemporary Art*, Bergen y Ostfildern, Bergen Kunsthall and Hatje Cantz Verlag, 2010.
- 4 Manray Hsu, "Networked Cosmopolitanism. On Cultural Exchange and International Exhibition", in Nicholas Tsoutas (editor), *Knowledge+Dialogue+Exchange. Remapping Cultural Globalisms from the South*, Artspace Visual Arts Centre, Sydney, 2004, p. 80.
 - 5 Gerardo Mosquera, "Notes on Globalisation, Art and Cultural Difference", in *Silent Zones. On Globalisation and Cultural Interaction*, Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam, 2001, p. 32.
 - 6 Samuel P. Huntington: *Who Are We? : The Challenges to America's Identity*, New York, Simon & Schuster, 2004.
 - 7 Gerardo Mosquera, "Alien-Own / Own-Alien. Notes on Globalisation and Cultural Difference", in Nikos Papastergiadis (editor), *Complex Entanglements. Art, Globalisation and Cultural Difference*, Rivers Oram Press, London, Sydney, Chicago, 2003, pp. 22-23.
 - 8 Oswald de Andrade. *Anthropophagic Manifesto*, Sao Paulo, 1928.
 - 9 Zita Nunes. "Os males do Brasil: Antropofagia e questao da raca", *Papeles Avulsos Series*, n. 22, CIEC/UFRRJ, Rio de Janeiro, 1990.
 - 10 Quoted by Paul Mercier. *Historia de la antropologia*, Barcelona, 1969, p. 170.
 - 11 R. H. Lowie. *An Introduction to Cultural Anthropology*, New York, 1940.
 - 12 Nelly Richard. "Latinoamerica y la postmodernidad: la crisis de los originales y la revanche de la copia," in her *La estratificación de los márgenes*, Santiago, Chile, 1989, p. 55.
 - 13 Jose Gatti. "Elements of Vogue", *Third Text*, London, n. 16-17, winter of 1991, pp. 65-81. For a thorough discussion of the idea of syncretism regarding Brazilian religions and culture, see Sérgio Figueiredo Ferreti. *Repensando o sincretismo*, Sao Paolo, 1995.
 - 14 Charles Esche, "Making Sameness", in Arjan van Helmond & Stani Michiels, *Jakarta Megalopolis. Horizontal and Vertical Observations*, Amsterdam, 2007, p. 27.
 - 15 Gilles Deleuze and Félix Guattari, "What is a Minor Literature?", in Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha and Cornel West (editors): *Out There. Marginalization and Contemporary Cultures*, The New Museum of Contemporary Art and MIT Press, New York, Cambridge (Massachusetts), London, 1990, p. 61.
 - 16 Kobena Mercer, "Intermezzo Worlds," *Art Journal*, New York, vol. 57, n. 4, Winter 1998, p. 43.
 - 17 Jean Fisher and Gerardo Mosquera, "Introduction", *Over Here. International Perspectives on Art and Culture*, New Museum of Contemporary Art and MIT Press, New York, Cambridge (Massachusetts) and London, 2004, p. 5.
 - 18 Gerardo Mosquera: "Seven Notes on the Museum-as-Hub", in *Re-Shuffle / Notions of an Itinerant Museum*, Center for Curatorial Studies, Bard College, New York, 2006.

verschillende plaatsen over de hele wereld tegelijkertijd bedenkt, organiseert en/of eraan deelneemt. Het niveau van betrokkenheid bij deze projecten (tentoonstellingen, evenementen, tijdelijke stadskunst, workshops, bijeenkomsten, kunstondernemingen en programma's enz.) zou heel flexibel moeten zijn. Projecten zouden voornamelijk worden georganiseerd als gezamenlijke ondernemingen en samenwerkingsverbanden met andere instellingen, informele groepen of individuen, met een uiteenlopende mate van betrokkenheid. Het resultaat zou gedeeltelijk of helemaal in de ruimte van het museum kunnen worden getoond, of helemaal niet. De ruimte zou misschien wel helemaal verdwijnen, omdat het museum vooral zou fungeren als een internationaal netwerk van uitwisselingen en activiteiten, zou deelnemen aan een stroom van informatie, projecten en activiteiten op diverse manieren en in diverse richtingen. Het museum-als-brandpunt zou een poging zijn gelijke tred te houden met de nieuwe ontwikkelingen in een veranderende wereld, waarbij het museum direct deelnemer is op de plek waar de kunstpraktijken daadwerkelijk plaatsvinden. Net als voor veel andere dingen zal de toekomst voor het museum een steeds mondialer en decentraler wordende activiteit inhouden.

1 Voor de noten zie de Engelse versie hiernaast.

***This Show is My Business* is one element of Khaled's research into the impact of the Internet on the formation of personal identity. One day, during a residency period in London, when attempting to google his own name, Khaled came across the oriental dancer Khaled Mahmoud, a popular London-based performer. This encounter inspired the interview with Özgen, whose answers provide insight into the life of an oriental dancer in a Western society. The answers given by Özgen in *This is My Business* focus on gender, professional and ethnic issues, which are central to Khaled's artistic practice. In this sense, the professional life of the oriental dancer mirrors that of the visual artist.**

Mahmoud Khaled (1982, Egypt) lives and works in Alexandria, Egypt. His work has been shown at the BALTIC Center for Contemporary Art, Gateshead, UK (2010); Manifesta 8: (2010); 'Overtime Work', AAS/SM, Izmir, Turkey (2010); 'Indicated By Signs', Bonner Kunstverein, Bonn, Germany (2009); 'Trapped in Amber', UKS, Oslo, Norway (2009); Photo Cairo 4: 'The Long Shortcut', Townhouse Gallery, Cairo, Egypt (2008); 'MKMAEL Stories - An Image Passionate', Makan, Amman, Jordan (2008).

★ Lucia Nimcova, *African Thunderstorm*, 2011
Installation with various materials

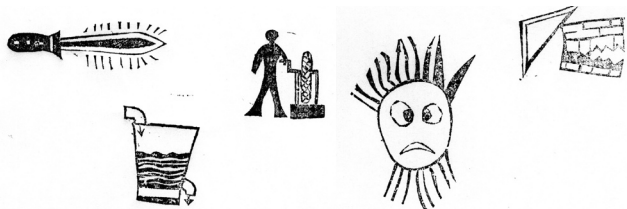
When Lucia Nimcova went to Kenya for the first time in February 2010, she reconfigured her image of Africa. *African Thunderstorm* is about experiencing life in Kenya as foreigner, more specifically, as a white foreigner. As Nimcova explains, skin colour had never been relevant to her sense of personal identity. But in Kenya, she suddenly experienced how the colour of skin can be considerably significant, though it is not exactly clear from the start what it signifies. For instance, she was seen as one of the Westerners who colonised Africa, although as an Eastern European, neither she nor even the country where she was born had much to do with that.

★ Mahmoud Khaled, *This Show is My Business*, 2008
Video-installatie (15'50", loop, geluid)

Het werk is een portret van Özgen, een oosterse danser uit Turkije die in Londen woont en werkt. Özgen presenteert zich aan een onzichtbare en beantwoordt vragen over zijn werk, dat in de volksmond bekendstaat als buikdansen. Maar omdat de vragen van de interviewer uit de film zijn gesneden, weet de kijker niet in hoeverre deze de situatie manipuleert. Tegen een glossy achtergrond antwoordt de danser nogal speels op de vragen, al wordt de toon serieuzer als het professionalisme van de oosterse dans ter sprake komt.

This Show is My Business is een onderdeel van Khaleds onderzoek naar de invloed van het internet op de vorming van een persoonlijke identiteit. Op een dag, in een periode waarin hij als gastkunstenaar in Londen verbleef, stuitte Khaled toen hij zijn eigen naam probeerde te googelen op de oosterse danser Khaled Mahmoud, een populaire, in Londen woonachtige artiest. Deze ontmoeting vormde de aanleiding voor het interview met Özgen, wiens antwoorden inzicht bieden in het leven van een oosterse danser in een westerse samenleving. De antwoorden van Özgen in *This Show is My Business* gaan over gender en over kwesties die betrekking hebben op zijn vak en zijn etniciteit, die in Khaleds kunstenaarschap centraal staan. In dit opzicht spiegelt het leven van een professionele oosterse danser dat van de beeldend kunstenaar.

Mahmoud Khaled (1982, Egypte), woont en werkt in Alexandrië, Egypte. Zijn werk was te zien in solo- en groepsexposities in Europa en het Midden-Oosten: 'BALTIC', Center for Contemporary Art, Gateshead, VK (2010); Manifesta 8 (2010); 'Overtime Work', AAS/SM, Izmir, Turkije (2010); 'Indicated By Signs', Bonner Kunstverein, Bonn, Duitsland (2009); 'Trapped in Amber', UKS, Oslo, Noorwegen (2009); Photo Cairo 4: 'The Long Shortcut', Townhouse Gallery, Cairo, Egypte (2008); 'MKMAEL Stories - An Image Passionate', Makan, Amman, Jordanië (2008).



The work consists of several elements such as a book that includes an interview with a friend of Nimcova's who worked in Kenya for an NGO. Photographs collected by the artist decorate the wall, depicting young Kenyans staging themselves the way they would like to be seen. *African Thunderstorm* also comprises stamps which Nimcova has had produced in Kenya. The pictograms on the stamps are a 'translation' of David Rubadiri's poem *An African Thunderstorm*. In Kenya, stamps are used as a bureaucratic tool replacing the signatures of the mainly illiterate population. In SMBA, Nimcova's stamps are offered to the exhibition visitor for making a stamped poem on a copy of one of the booklets presented, which comprises a controversial interview with an NGO worker. She invites the visitors to take a copy of the booklet, stamp a poem on it and take it with them in order to read the interview on occasion.

Lucia Nimcova (1977, Slovakia) graduated in 2003 from the Institute of Creative Photography of Selesian University in Opava, Czech Republic. She was a resident of the Rijkakademie of Fine Art in Amsterdam (2007-2008) and the International Studio and Curatorial Programme (ISCP) in New York (2008). Her work has been presented in the Kunstforum Tresor in Vienna, Austria (2008), in Muscsarnok Kunsthalle in Budapest, Hungary (2010) and 'Monumentalism' in the Stedelijk Museum in Amsterdam (2010).

★ Francis Nii Obodai Provençal (Nii Obodai), 1966, 2009
Series of photographs

About forty photographs of various dimensions are hung on the walls according to the idiosyncratic order determined by the artist. The black and white photos are framed in Ghanaian wood. The point of departure for this visual poem is the artist's memories of conversations with his father, who was a close associate of Kwame Nkrumah. When in 1957 Ghana became the first African country to gain independence from the colonial regime, Nkrumah was appointed as president. His term of office, however, lasted only until 1966, when he was overthrown in a coup during an official visit to China. British and/or American secret agencies were certainly involved in this change of government, though it has never officially been admitted.

Looking at the work, one occasionally encounters a black star, which frequently adorns the flags of various African nations and symbolises the ideal of freedom. In the photographs of Nii Obodai, however, the black star has lost the utopian connotations it had in the 1950/60s. Independence has not brought what its initiators had in mind; instead, years of military dictatorship followed Nkrumah's short period of governance. In the 1966 series, Nii Obodai seeks to evoke the memory of the utopian potential, which inspired Nkrumah and his circle of friends, in order to motivate a new generation to believe in the nation state's capabilities. However, as the photographs of the contemporary condition of the black star convey, time has left its marks.

Francis Nii Obodai Provençal (1963, Ghana) lives and works in Accra, Ghana. He was a resident artist at the Cité Internationale des Artes, Paris, France (2005) and at Clark Bursary, Watershed, Bristol, U.K. (2007). His work was exhibited at the 6th Biennial of African Photography, Bamako, Mali (2005); Centre Atlantique de la Photographie, Brest (2009); at the DEI Centre for Contemporary Art, Accra, Ghana (2010).

— Kerstin Winking is curator of 'Identity bluffs'

★ Lucia Nimcova, *African Thunderstorm*, 2011

Installatie met diverse materialen

Toen Lucia Nimcova in februari 2010 voor het eerst naar Kenia ging, moest ze haar beeld van Afrika grondig bijstellen. *African Thunderstorm* gaat over hoe je Kenia als buitenlander ervaart, en meer specifiek als blanke buitenlander. Nimcova legt uit dat huidskleur nooit een rol had gespeeld bij haar gevoel van persoonlijke identiteit. Maar in Kenia ervoer ze plotseling hoe huidskleur er wel degelijk toe kan doen, al is niet direct vanaf het begin duidelijk in welke zin. Zo werd ze bijvoorbeeld gezien als een van de westerlingen die Afrika hebben gekoloniseerd, ook al heeft zij daar als Oost-Europese niet veel mee van doen gehad, net zo min als het land waar ze is geboren.

Het werk bestaat uit een boek met daarin een interview met een NGO medewerker in Kenia. Aan de muur hangen door Nimcova verzamelde foto's met daarop jonge Kenianen die zich presenteren zoals ze het liefst worden gezien. Ook stempels die Nimcova in Kenia heeft laten maken, vormen een onderdeel van *African Thunderstorm*. De pictogrammen op de stempels zijn een 'vertaling' van David Rubadiri's gedicht *An African Thunderstorm*. In Kenia vervangen binnen de bureaucratie stempels de handtekeningen van de groten-deels analfabete mensen. Nimcova nodigt SMBA-bezoekers uit een exemplaar van het boekje te pakken, er een gedicht op te stempelen en het mee te nemen om het interview bij gelegenheid te lezen.

Lucia Nimcova (1977, Slowakije) woont en werkt in Amsterdam en Humenné, Slowakije. Zij was resident aan de Rijksacademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam (2007-2008) en aan het International Studio and Curatorial Programme (ISCP) te New York, V.S. (2008). Nimcova's werk werd tentoongesteld in de Kunstforum Tresor in Wenen, Oostenrijk (2008); Muscsarnok Kunsthalle, Boedapest, Hongarije (2010) en in 'Monumentalism', Stedelijk Museum, Amsterdam (2010).

★ Francis Nii Obodai Provençal (Nii Obodai), 1966, 2009
Serie foto's

Ongeveer veertig foto's van uiteenlopende afmetingen zijn aan de wanden gehangen volgens een eigenzinnige, door Nii Obodai bepaalde rangschikking. De zwart-witfoto's zijn ingelijst in Ghanees hout. Uitgangspunt voor dit visuele gedicht zijn de herinneringen van de kunstenaar aan gesprekken met zijn vader, die een naaste medewerker was van Kwame Nkrumah. Toen Ghana in 1957 als eerste Afrikaans land onafhankelijk werd van het koloniale regime, werd Nkrumah tot president benoemd. Zijn presidentschap duurde echter maar tot 1966, toen er een staatsgreep werd gepleegd en hij werd afgezet terwijl hij op staatsbezoek was in China. De Britse en/of Amerikaanse geheime dienst was beslist betrokken bij deze staatsgreep, maar dat is nooit officieel toegegeven.

In het werk treft men hier en daar een zwarte ster aan, zoals die te zien is op de vlaggen van verschillende Afrikaanse landen en die het vrijheidsideaal symboliseert. Op de foto's van Nii Obodai is de zwarte ster echter de utopische betekenis die hij in de jaren vijftig en zestig had, kwijtgeraakt. De onafhankelijkheid heeft niet opgeleverd wat de initiatiefnemers ervan verwachtten; integendeel, de kortstondige regeringsperiode van Nkrumah werd gevolgd door een jarenlange militaire dictatuur. In de serie 1966 probeert de kunstenaar de herinnering aan het utopische potentiaal, dat Nkrumah en zijn vrienden dreef, onder aandacht van de nieuwe generatie te brengen. Met deze beeldrijke serie wil Nii Obodai de herinnering laten herleven, terwijl hij tegelijkertijd met de foto's van de zwarte ster toont, dat de tijd inmiddels sporen heeft getrokken.

Nii Obodai (1963, Ghana) woont en werkt in Accra, Ghana. Hij was resident aan de Cité Internationale des Artes, Paris, France (2005) en bij Clark Bursary, Watershed, Bristol, U.K. (2007). Zijn werk werd onder andere getoond op de 6e Biënnale voor Afrikaanse Fotografie, Bamako, Mali (2005); Centre Atlantique de la Photographie, Brest (2009); in het DEI Centre for Contemporary Art, Accra, Ghana (2010).

— Kerstin Winking is curator van 'Identity bluffs'



Bruno Boudjelal, from the *Disquiet Days* series, 1993-2003. Courtesy the artist and Agence VU, Paris.

Screening

Doug Fishbone – *Elmina*

Tuesday, 22 February, 8:00 p.m. (NIMk)

In cooperation with the Netherlands Media Art Institute (NIMk), SMBA has organised a screening of the film *Elmina*, in the presence of Doug Fishbone, who made the film and plays the lead role in it. The evening will be introduced by the cultural historian Louise Muller, a specialist in the field of Ghanaian film.

The film *Elmina* tells the story of a small Ghanaian village where the oil that is discovered in the ground causes an upheaval for the villagers. They are forced to sell their

land to large, corrupt multinationals – a scenario that is common enough in reality. There is however an important twist in the film: although the whole project was produced by Ghana's Revele Films & Flatbush Films, and well-known African actors appear in the cast, the white artist Doug Fishbone performs the principal role. Work by Fishbone, an American living in London, stresses our modern consumer culture, in which greed, violence, indifference and perversity are frequently recurring subjects. He generally packages this with provocative humour, but *Elmina* is certainly not just comic. As Louise Muller observes,

“Fishbone succeeds in showing that – in contrast to in the West - in Ghanaian eyes 'being white' is not based on racial distinctions but on cultural distinctions, and that culture – as, for instance, the Ghanaian philosopher Kwame Appiah notes – can to a certain extent be learned.”

The historian and philosopher Louise Muller is a researcher at the University of Utrecht, where she is presently surveying the significance of “Ghallywood”, the intensive Ghanaian film production, particularly for the Ghanaian diaspora in Amsterdam. She will introduce the evening, and after the screening will engage in a dialogue with Fishbone and the audience. The event will take place at the Netherlands Media Art Institute www.nimk.nl

Artist's Talk

Sara Blokland and Chris Keulemans
Wednesday, 16 March, 7:30 p.m.
Sara Blokland talks about her proj-

Stedelijk Museum Bureau Amsterdam
Rozenstraat 59, 1016 NN Amsterdam
t +31 (0)20 4220471
f +31 (0)20 6261730
www.smba.nl / mail@smba.nl

Open dinsdag tot en met zondag
van 11.00 tot 17.00 uur /
Open Tuesday – Sunday from 11 a.m.
to 5 p.m.

Ontvang ook de SMBA email-nieuwsbrief via www.smba.nl/
Sign up for the SMBA email newsletter at www.smba.nl

ects, including the work currently exhibited in SMBA, tying it to earlier and subsequent works such as *Linda* (2006), a work consisting of photographs of the artist's sister who is a succesful pop singer. As a visual artist, Blokland mostly works with photography. Her work reflects on the complicated role of this medium in relation to the histories of individuals, the concept of family and cultural heritage. Blokland is in conversation with Chris Keulemans.

In the 1990s, Chris Keulemans (1960, Tunesie) was director of *De Balie* in Amsterdam. After this, he worked as a writer and journalist, travelling to different conflict areas such as Jakarta, Beirut, New Orleans, Prishtina, Sofia, Algiers and Ramalah. At present, Keulemans is initiator and artistic director of the Tolhuistuin, a new art centre to be opened in October 2011 and located in the North of Amsterdam.

Stedelijk Museum Bureau Amsterdam is een activiteit van het Stedelijk Museum Amsterdam / Stedelijk Museum Bureau Amsterdam is an activity of the Stedelijk Museum Amsterdam
www.stedelijk.nl

Volgende tentoonstelling /
Next exhibition:
Alfredo Jaar – The Marx Lounge
16 apr – 05 juni



Sara Blokland, *Home*, 2004. Courtesy the artist and Van Zoetendaal Photography, Amsterdam.

Filmvertoning

Doug Fishbone – *Elmina*

Dinsdag 22 februari, 20 uur (NIMk)
In samenwerking met het Nederlands Instituut voor Mediakunst (NIMk) organiseert SMBA een presentatie van de film *Elmina* in aanwezigheid van maker en hoofdrolspeler Doug Fishbone. De avond wordt ingeleid door cultuurhistoricus Louise Muller, specialist op het gebied van Ghanese film.

De film *Elmina* vertelt het verhaal van een klein Ghanese dorp waar de olie die in de grond is ontdekt, opheffing veroorzaakt onder de bewoners. Zij worden gedwongen land te verkopen aan grote corrupte multinationals; een scenario dat niet ver van de

werkelijkheid staat. Er zit echter een belangrijke twist aan de film: hoewel de hele productie door het Ghanese Revele Films & Flatbush Films is uitgevoerd en er bekende Afrikaanse acteurs in meespelen, vervult de blanke kunstenaar Doug Fishbone de hoofdrol. De in Londen wonende Amerikaan Fishbone legt in zijn werk de nadruk op de moderne consumentencultuur waarin hebzucht, geweld, onverschilligheid en perversiteit veel voorkomende onderwerpen zijn. Dit verpakt hij doorgaans met provocerende humor, maar *Elmina* is zeker niet alleen komisch. Louise Muller: “Fishbone is er in geslaagd te laten zien dat in Ghanese ogen het 'blank zijn' in tegenstelling tot in het

Westen niet gebaseerd is op rassenonderscheid maar op cultuurverschillen en dat cultuur – bijvoorbeeld ook volgens de Ghanese filosoof Kwame Appiah – tot op zekere hoogte kan worden aangeleerd”.
Historicus en filosoof Louise Muller is als onderzoeker verbonden aan de Universiteit Utrecht waar zijn momenteel de betekenis van “Ghallywood”, de intensieve Ghanese filmproductie, in kaart brengt, met name voor de Ghanese diaspora in Amsterdam. Zij leidt de avond in en gaat na de filmvertoning samen met Fishbone en het publiek in gesprek.
De avond vindt plaats in het Nederlands Instituut voor Mediakunst. (www.nimk.nl)

In gesprek

Sara Blokland in gesprek met Chris Keulemans
Woensdag 16 maart, 19:30 uur
Sara Blokland vertelt over haar oeuvre en besteedt daarbij onder andere aandacht aan het werk *Home* (2004) dat momenteel

in SMBA is tentoongesteld. Tijdens het gesprek plaatst zij dit werk in een breder kader van eerdere en latere producties zoals *Linda* (2006), een werk dat gaat over de zus van Blokland, een popster. Als kunstenaar werkt Blokland voornamelijk met fotografie. Zij reflecteert daarbij op de complexe relatie van dat medium tot het geschiedenis van individuen, het concept van de familie en cultureel erfgoed. Blokland wordt geïnterviewd door Chris Keulemans. Chris Keulemans (1960, Tunesië) was in de jaren 90 directeur van De Balie in Amsterdam. Daarna reisde hij als schrijver en journalist, altijd geïnteresseerd in kunst in crisisgebieden, naar o.a. Jakarta, Beirut, New Orleans, Prishtina, Sofia, Algiers en Ramallah. Nu is hij initiatiefnemer en artistiek directeur van de Tolhuistuin, een nieuw kunstencentrum in Amsterdam Noord, dat in oktober opent.

Colofon / Colophon
Coördinatie en redactie /
Co-ordination and editing:
Kerstin Winking
Vertaling / Translation:
Auke van den Berg (Bookmakers),
Don Mader
Design: Mevis & Van Deursen /
Nina Støttrup Larsen
Druk / Printing: die Keure, Brugge
SMBA: Jelle Bouwhuis (curator),
Jan Meijer (office manager), Kerstin Winking (assistant curator), Sanne Bovenlander (project assistant),
Marijke Botter, Marie Bromander (receptionists) Jorien de Vries (intern)

Project '1975' wordt mede mogelijk gemaakt door de Mondriaan Stichting en het Amsterdamse Fonds voor de Kunst / Project '1975' is made possible with support by the Mondriaan Foundation and the Amsterdam Fund for the Arts



AMSTERDAMS
FONDS VOOR DE KUNST

13.02-27.03.2011.
opening.12.02.
Sara.Blokkland.
Nii.Obodai.
Mahmoud.Khaled.
Lucia.Nimcova.
Bruno.Boudjelal.