

V i n c e n t

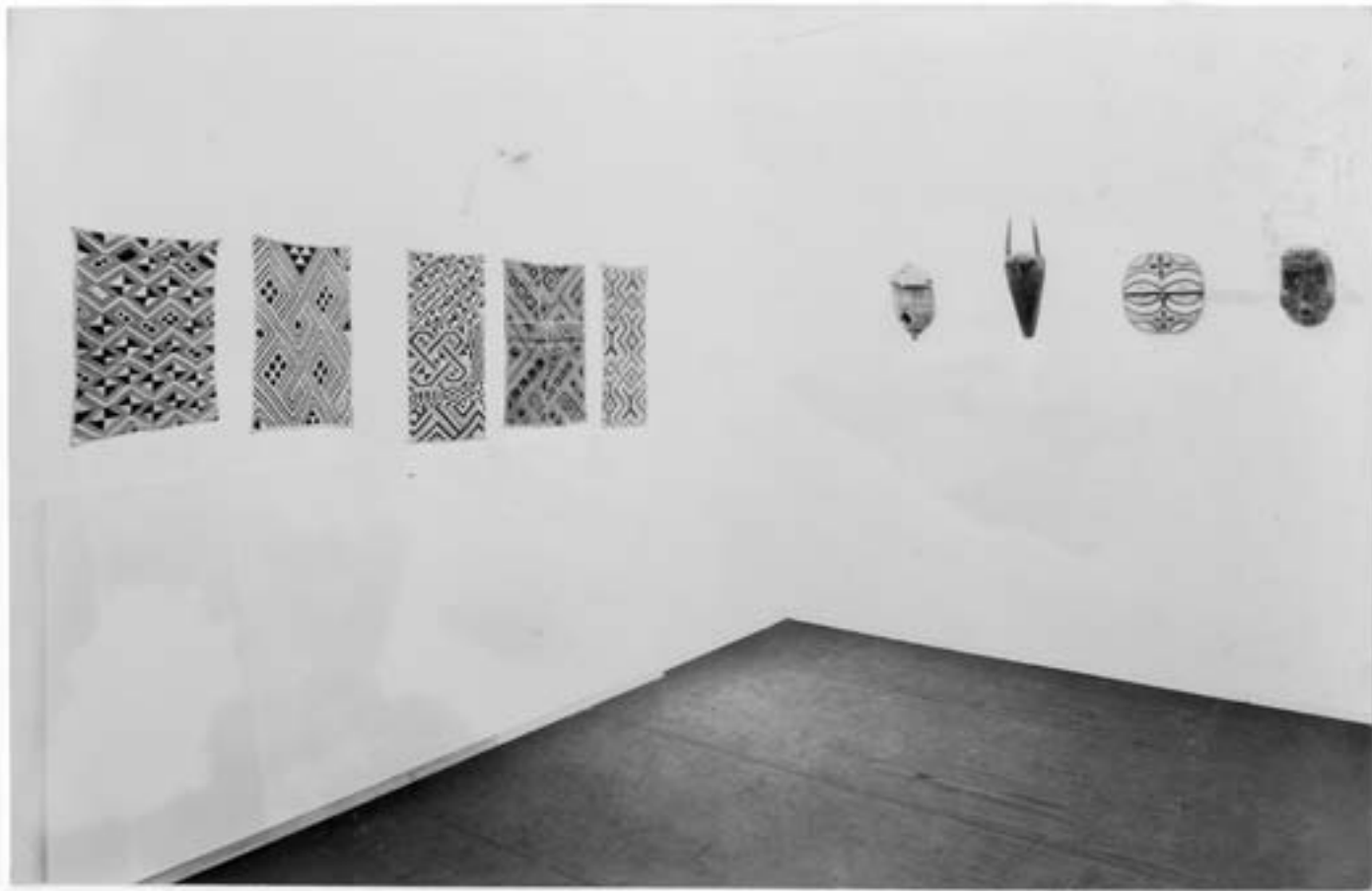
Vulpsma

A Sign of

A u t u m n

SMIBA

Project 1975



Installation view of the exhibition 'African Negro Art', MoMA, NY, March 18, 1935 through May 19, 1935. New York, Museum of Modern Art (MoMA).
Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York.

October 15 – November 27

Opening: October 15, 5 – 7 pm.

The central object in Vincent Vulsma's exhibition is a Baulé mask with humanised facial features. Since the German ethnographer Hans Himmelheber brought it to Europe in about 1933, the mask has intrigued collectors, dealers and exhibition curators. In the 1930s, thanks to Himmelheber, the mask, amongst the other objects he had collected, came to the attention of another German ethnographer, Leo Frobenius, who exhibited Himmelheber's collection in Frankfurt where the mask was later purchased by the French dealer Charles Ratton.¹ Ratton belonged to the Surrealists' circle and his interest in the mask reflects the Surrealist fascination for ethnographic objects. It comes as no surprise that Ratton visited Frobenius' exhibition, as they shared a keen interest in African art and were both convinced that the assertion that it was the lesser production of 'backward' people, was a myth spread and popularised by colonialists. However, the Surrealists' anticolonial attitudes were motivated by the belief that the so-called 'primitive' African artists produced these objects because they still existed in a natural, unconscious state. Certainly this assumption is just another, rather romantic, fantasy marking the Primitivism movement within Western modern art.

Perhaps the mask, which is nowadays part of the collection of the Tropenmuseum in Amsterdam, is so appealing to European connoisseurs because of its fine, idealised features. With its symmetry, craftsmanship and quality of material, it is just as fascinating now as it was in the early twentieth century. Himmelheber and Frobenius may have perceived classical qualities such as symmetry in the mask; both ethnographers approached cultural objects

15 oktober – 27 november

Opening: 15 oktober, 17.00 t/m 19.00 uur.

Het centrale object op de tentoonstelling van Vincent Vulsma in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam is een Baulé antilopenmasker met menselijke gelaatstreken. Al sinds de Duitse etnograaf Hans Himmelheber het masker rond 1933 meenam naar Europa intrigeert het verzamelaars, handelaars en tentoonstellingsmakers. Later in de jaren dertig kwam het masker onder de aandacht van een andere Duitse etnograaf, Leo Frobenius. Hij stelde Himmelhebers verzameling tentoon in Frankfurt, waar het masker later werd aangekocht door de Franse kunsthandelaar Charles Ratton.¹ Ratton behoorde tot de kring van de surrealisten en zijn belangstelling voor het masker weerspiegelt de surrealistische fascinatie voor etnografische objecten. Net als Frobenius was Ratton zeer geïnteresseerd in Afrikaanse kunst. Beiden waren overtuigd van de waarde van deze objecten: ze geloofden niet in de koloniale en gepopulariseerde mythe dat het hier ging om minderwaardige producten gemaakt door 'achterlijke' mensen. Deze antikoloniale houding van de surrealisten kwam echter voort uit de overtuiging dat de zogenaamd 'primitieve' Afrikaanse kunstenaars deze voorwerpen produceerden omdat ze nog in een natuurlijke, onbewuste toestand verkeerden. En die aanname is evengoed een nogal romantische fantasie, kenmerkend voor de primitivistische beweging binnen de moderne kunst.

Dat dit masker, dat tegenwoordig deel uitmaakt van de collectie van het Tropenmuseum in Amsterdam, Europese kenners zo aanspreekt heeft wellicht te maken met de verfijnde en geïdealiseerde gelaatstreken. Het fraai symmetrische, met vakmanschap en in hoogwaardig materiaal vervaardigde masker is nu nog even fascinerend als aan het begin twintigste eeuw. Dankzij zulke klassieke kwaliteiten

produced by African artists in ways similar to how European artistic achievements were assessed. This was quite exceptional at that time, when art discourse concentrated on the achievements of male Europeans. The work of African artists only occasionally made it into the temples of modern art and if it did, it was mainly in order to illustrate the modernists' interest in so-called 'primitive' art. In 1935, the mask now on display in the Stedelijk Museum Bureau Amsterdam was part of the 'African Negro Art' exhibition in the Museum of Modern Art. However, in general, the work of African artists was stored in what were classed as ethnographic collections. Since the late nineteenth century an institutional distinction has been made between *art* and *ethnographic objects*, i.e. the cultural production of the colonisers and the people of the colonised territories. It is remarkable that this institutional division continues to be upheld today, despite the independence of most former colonies and the relevance of postcolonial theories within academia.

Besides the mask, 'A Sign of Autumn' includes a series of assemblages, combining a set of Walnut Stools designed by Ray Eames and three stools, on loan from the Royal Museum of Central Africa in Tervuren, Belgium. A third exhibition element is the Jacquard textiles, arranged on the Stedelijk Museum Bureau Amsterdam's walls. They are reproduced from Kuba textiles from the Congo region, which were presented at 'African Negro Art'. Because Walker Evans photographed the objects in the exhibition, images of the textiles are handed down to us. Vulsma has taken these photographs as a source for the design of a series of Jacquard textiles, which were woven by means of computer-controlled looms and then presented in the framework of 'A Sign of Autumn'. Likewise, the exhibition's title is a reference, though not to the work of an artist, but to the writings of the French historian Fernand Braudel. As political economist Giovanni Arrighi explains, Braudel used the phrase 'a sign of autumn' to describe 'the time when the leader of the preceding expansion of

keken Himmelheber en Frobenius met ongeveer dezelfde blik naar door Afrikaanse kunstenaars vervaardigde cultuurobjecten als naar Europese artistieke verrichtingen. Dat was nogal uitzonderlijk in een tijd dat het kunstdiscours zich vooral richtte op de prestaties van mannelijke Europeanen. Het werk van Afrikaanse kunstenaars bereikte zelden de tempels van de moderne kunst en als het al gebeurde, dan voornamelijk ter illustratie van het primitivisme als stroming in de westerse moderne kunst. Zo werd het masker dat nu in het Stedelijk Museum Bureau Amsterdam is te zien, in 1935 gepresenteerd op de tentoonstelling 'African Negro Art' in het Museum of Modern Art in New York. Over het algemeen werd het werk van Afrikaanse kunstenaars echter ondergebracht bij etnografische collecties. Sinds het einde van de negentiende eeuw wordt er een institutioneel onderscheid gemaakt tussen *kunst* en *etnografische objecten*, dat wil zeggen tussen de cultuurproductie van de kolonisten en die van de gekoloniseerden. Het is buitengewoon opmerkelijk dat dit institutionele onderscheid ook nu nog in stand wordt gehouden, ondanks het feit dat de meeste koloniën inmiddels onafhankelijk zijn en postkoloniale studies wijd verbreid zijn in de academische wereld.

Naast het masker toont 'A Sign of Autumn' een assemblage van drie krukjes van de Amerikaanse ontwerper Ray Eames gecombineerd met stoelen uit de Congo-regio; een bruikleen uit de collectie van het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika in Tervuren. Een derde tentoonstellingselement vormen de Jacquardstoffen die de muren van SMBA sieren. Het patroon van deze textielproducten is gereproduceerd van Kubastoffen die op 'African Negro Art' getoond werden. Vulsma heeft de foto's van deze tentoongestelde objecten, destijds gemaakt door Walker Evans, als uitgangspunt genomen voor zijn ontwerp en dit met behulp van computergestuurde weeframen laten uitvoeren. Ook de tentoonstellingstitel 'A Sign of Autumn' is een referentie, niet aan het werk van een kunstenaar, maar aan de

world trade reaps the fruits of its leadership by virtue of its commanding position over world-scale processes of capital accumulation. But it is also the time when that commanding position is irremediably undermined'.² The accumulation of objects under the umbrella of this exhibition title prompts us to reflect on the postcolonial condition.

One of the many questions triggered by Vulsma's installation at Stedelijk Museum Bureau Amsterdam is whether the re-positing of African art objects (which were presumably produced in the early twentieth century) from the colonial museum into the contemporary art institution is a way of finally breaking with colonial methods of classification. At the same time, the installation considers whether the re-positioning of these objects might accentuate artists' and the art institutions' involvement in contemporary forms of colonisation. The position that contemporary globalisation, marked by the worldwide export of (cultural) production, is an updated continuation of nineteenth century imperialism features prominently in postcolonial and globalisation theories. From these perspectives, accessing objects from distant cultures by Western standards is oftentimes seen as just another way of expanding the Western empire, a contemporary worldwide diffusion of Western values. And yet, as a contemporary art space, the Stedelijk Museum Bureau Amsterdam advocates the position that there is no single, permanent or authoritative concept of art. It is a space for discussion, a space that functions as a gathering place for people who have an interest in designing, displaying and discussing current conceptions of art.

This Stedelijk Museum Bureau Amsterdam Newsletter comprises two essays on the contemporary role and function of the exhibition space. One is written by Joshua Simon, who takes Vulsma's work as a point of departure for reflecting on the effect of shifting objects from other contexts into the domains of art. The other is by Clementine Deliss, who was invited to contribute a Project '1975' essay, and presents her sources of inspiration for directing a world-cultures museum. Both writers' positions are at opposite poles in

geschreven van de historicus Fernand Braudel. Zoals de Italiaanse econoom Giovanni Arrighi uitlegt, gebruikte Braudel de uitdrukking 'een teken van de herfst' om het moment te omschrijven waarop 'de leider van de voorafgaande expansie van de wereldhandel de oogst van zijn leiderschap binnenhaalt. Dit doet hij op grond van zijn gezaghebbende positie over de wereldwijde processen van de accumulatie van het kapitaal. Maar het is ook het moment waarop zijn gezaghebbende positie onherstelbaar ondermijnd wordt'.² De accumulatie van objecten onder deze overkoepelende tenstoonstellingstitel zet aan tot denken over de postkoloniale conditie.

Eén van de vele vragen die Vulsma's installatie in SMBA oproept is of de verplaatsing van twintigste-eeuwse Afrikaanse objecten, van het koloniale museum naar een instelling voor hedendaagse kunst, de koloniale classificatiemethoden kan doorbreken. Tegelijkertijd rijst de vraag of het verplaatsen van deze objecten niet juist de betrokkenheid van kunstinstellingen bij eigentijdse vormen van kolonisatie accentueert. Binnen de postkoloniale theorie neemt dit standpunt over de huidige globalisering, als een geactualiseerde voortzetting van het negentiende-eeuwse imperialisme, een prominente plaats in. Vanuit dit perspectief is de invloed van westerse normen op verre culturen te beschouwen als de zoveelste manier om de macht van het Westen uit te breiden. Stedelijk Museum Bureau Amsterdam is zich als centrum voor hedendaagse kunst terdege bewust van het feit dat er niet één permanente of gezaghebbende definitie van kunst is. De kunstinstelling moet een ruimte voor discussie zijn, een ruimte die fungeert als ontmoetingsplaats voor mensen die geïnteresseerd zijn in het vormgeven, tonen en bespreken van actuele kunstopvattingen.

Deze SMBA Nieuwsbrief bevat twee essays over de huidige rol en functie van de tentoonstellingsruimte. Het eerste essay is geschreven door curator, schrijver en filmmaker Joshua Simon, die Vulsma's werk als uitgangspunt neemt voor een beschouwing over het effect van de verplaatsing van objecten vanuit andere contexten naar het domein van de kunst. Daarnaast is Clementine Deliss, directeur van het Museum



Walker Evans, *Tufted Textile* (access number L.1999.7.444 - PCB 9264 back) and Walker Evans, *Tufted Textile* (access number L.1999.7.444-PCB 9263 front), 1935. © Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art.

so far as Simon departs from the idea that we live in a world that is totally colonised by capital, whereas Deliss positions herself in a postcolonial situation, literally. The publication of both writers' points of view is in line with the overall aim of Project '1975', which aims at the disclosure and discussion of diverse perspectives on the relation between colonialism and the visual arts. In the setting of Vulsma's exhibition, Michael Tedja will present his lecture 'Origin, Race and Talent' during Museumnacht 2011. At the end of November, a debate on the contemporary alliance between art and ethnography will be held. More information about these events will also be published on the Project '1975' blog: project1975.smba.nl/en.

Kerstin Winking is co-initiator of SMBA's Project '1975' and curator of this exhibition.

Notes

- 1 I would at this point like to thank the Tropenmuseum curator Paul Faber for providing the information on the mask's acquisition history. A text by Faber on the mask can be found on the Project '1975' blog.
- 2 Arrighi, Giovanni. 'The Global Market' In: *Journal of World-systems Research*, Vol. 2 (Summer 1999), p. 217–251. <<http://www.soc.jhu.edu/people/arrighi/publications/TheGlobalMarket.pdf>>

der Weltkulturen in Frankfurt, uitgenodigd om een Project '1975' essay te schrijven. Hierin vertelt zij wat haar inspiratiebronnen zijn bij het leiden van een wereldcultuurmuseum. De standpunten van beide auteurs staan diametraal tegenover elkaar, in de zin dat Simon uitgaat van de gedachte dat we in een wereld leven die geheel is gekoloniseerd door het kapitaal, terwijl Deliss zichzelf letterlijk in een postkoloniale situatie positioneert. De publicatie van deze twee standpunten ligt in het verlengde van de doelstelling van Project '1975', namelijk het zichtbaar maken en bespreken van uiteenlopende perspectieven op de relatie tussen kolonialisme en beeldende kunst. Daartoe hoort ook de lezing 'Oorsprong, ras en talent' van kunstenaar Michael Tedja tijdens de Museumnacht 2011. En eind november vindt een debat plaats over de huidige alliantie tussen hedendaagse kunst en etnografie. Op de weblog van Project '1975' wordt verslag gedaan: project1975.smba.nl/en.

Kerstin Winking is mede-initiator van Project '1975 en curator van deze tentoonstelling.

Noten

- 1 Ik wil hierbij mijn dank uitspreken aan Paul Faber, conservator van het Tropenmuseum, die mij de informatie verstreekte over de verwervingsgeschiedenis van het masker. Een tekst van Paul Faber over het masker is te vinden op weblog van de Project '1975'.
- 2 Arrighi, Giovanni. 'The Global Market' In: *Journal of World-systems Research*, Vol. 2 (Summer 1999), p. 217–251. <<http://www.soc.jhu.edu/people/arrighi/publications/TheGlobalMarket.pdf>>

PRIVATISATION AS THE HIGHEST STAGE OF COLONISATION

Contemporary Processes of Primitive Accumulation and Exhibition Display

Joshua Simon

Vincent Vulsma's exhibition at SMBA provides an understanding of life within a world of things. Vulsma deploys exhibition strategies that move from appropriation to what can be called 'Unreadymades'. When symbols behave like materials (think of "real" and "fake" brands for example), when labour shifts from production to consumption (think of TV ads or the exhausting experience of shopping), when everything that comes into this world is here by virtue of being a commodity, as a post-appropriating strategy of displaying objects the Unreadymade enables the actualization of the commodity character of this world. By means of the Unreadymade, Vulsma presents a perspective on our relationship with colonialism beyond imperial history. The manifold trajectories of the objects displayed by Vulsma range from ethnography to design, from fetish to icon, from symbol to sign, from ritual to display, and the modes of display he puts forward negotiate the exhibition itself as a format of fetishization. With the realization that politics exists not simply and solely between people but rather between things and people,¹ Vulsma's work exposes the entanglement of dominant structures of production and the consumption of goods and meaning. His way of working with the exhibition as a format inspires a reflection on value as it changes through things, and invites a critical detour into the relationship between imperial history and contemporary forms of colonisation.

By exhibiting in Amsterdam in late 2011 a mask of the Baulé tribe from the Ivory Coast/Guinea, a Ray Eames set

PRIVATISERING ALS HET HOOGSTE STADIUM VAN KOLONISATIE

Hedendaagse processen van primitieve accumulatie en tentoonstellingspresentatie

Joshua Simon

De tentoonstelling van Vincent Vulsma in het Stedelijk Museum Bureau Amsterdam biedt inzicht in het leven te midden van een wereld van dingen. Vulsma stelt tentoonstellingsstrategieën voor waarbij je niet langer kunt spreken van 'appropriation art' maar eerder van 'Unreadymades'. Wanneer symbolen zich gedragen als objecten (denk bijvoorbeeld aan 'echte' en 'nep' merken), als arbeid verschuift van productie naar consumptie (denk aan televisiereclame of de uitputtende ervaring van het winkelen) en als alles in deze wereld een consumptieartikel lijkt te zijn, maakt de Unreadymade, als een post-appropriatiestrategie voor het tentoonstellen van objecten, het consumptiekarakter van deze wereld concreet. Door middel van zijn Unreadymadestrategie, presenteert Vulsma een perspectief op onze verhouding tot het kolonialisme, dat meer behelst dan de imperialistische geschiedenis alleen. Vulsma's werk toont de culturele trajecten van objecten, waaronder de overgang van etnografisch object naar design, van fetisj naar icoon, van symbool naar teken en van ritueel naar vertoning. Met zijn presentatiewijze behandelt hij de tentoonstelling als een vorm van fetisjisme. Met het besef dat politiek zich niet louter en alleen afspeelt tussen mensen maar vooral tussen dingen en mensen,¹ legt Vulsma de liaison tussen productiestructuren en de consumptie van goederen en betekenis bloot. Door met het tentoonstellingsformat te werken, inspireert hij tot een herwaardering van (cultuur)objecten via hun presentatie, en tot een kritische blik op de relatie tussen de koloniale geschiedenis en hedendaagse vormen van kolonisatie.

of African-style walnut stools, and Jacquard reproductions of Kuba textiles based on Walker Evans' photographs, Vulsma confronts us with the contemporary meaning of these colonised objects. Under contemporary capitalism, imperialist expansion came full circle. Travelling the globe, its processes of appropriation are now here, accumulated through the dispossession of the public institutions of the welfare state. Think of the ancient Egyptian statues in Paris, London and Berlin. What they are witnessing now around these EU metropolises is familiar to them. Capital's internal-colonisation echoes the story of their own displacement.

Privatisation as colonisation

Following the logic of finance capital, appropriation in art can be considered a mode of 'primitive accumulation' by means of display.² When addressing the process of 'accumulation by dispossession', we usually resort to primitive examples - to the colonialist, for instance, who takes control of the land of indigenous people. The colonialist practices primitive accumulation, for instance, by claiming ownership of the territory belonging to the indigenous population. Consequently, the indigenous people are led into debt bondage. They enter a money economy, which requires them to exchange things to support their livelihood (they sell things formerly produced purely in their community's interest; they buy things they knew how to grow and produce when still in possession of their land as well as things formerly irrelevant or harmful to them). Furthermore, now compelled to pay for inhabiting land that once belonged to them and is now controlled by the colonialist, they enter into debt bondage. Giving cultural objects to nineteenth century colonisers was one way of paying off debt. In this sense, colonial museum displays and depots can be understood as one example of imperial 'primitive accumulation'.

Door een masker van de Baulé-stam uit Ivoorkust/Guinee in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam te exposeren met verscheidene door Ray Eames ontworpen notenhouten krukken in Afrikaanse stijl en reproducties van Kubastoffen, confronteert Vulsma ons met de hedendaagse betekenis van deze gekoloniseerde objecten. Onder het huidige kapitalisme is de cirkel van de imperialistische expansie rond. Terug van een koloniale reis over de wereld zijn de toe-eigeningsprocessen nu hier: zij manifesteren zich in de onteigening van de publieke instituties van de verzorgingsstaat. Denk bijvoorbeeld aan de oude Egyptische beelden in Europese hoofdsteden als Parijs, Londen en Berlijn. Wat deze beelden vandaag de dag beleven, hebben zij al eerder meegemaakt. In de interne kolonisatie van het kapitaal weerklinkt het verhaal van hun verplaatsing.

Privatisering als het hoogste stadium van kolonisatie

Volgens de logica van het financiële kapitaal is toe-eigening in de kunst te beschouwen als een manier van 'primitieve accumulatie' door middel van presentatie.² De historische verwijzingen waar Vulsma's objecten op zinspelen, verschuiven van symbolische naar beeldende betekenis, van iconografische verwijzing naar beeldspraak en van gebruik naar teken. Als we het hebben over het proces van 'accumulatie door onteigening' nemen we meestal onze toevlucht tot 'primitieve' voorbeelden – de kolonist bijvoorbeeld, die de macht overneemt in het land van inheemsen. De kolonist beoefent 'primitieve accumulatie' door het eigenaarschap op te eisen van het grondgebied, dat toebehoort aan de inheemse bevolking. Hierdoor worden de inheemsen in een positie van 'schuldlavernij' gedwongen. Ze komen terecht in een geldeconomie die van hen eist dat ze dingen uitwisselen om in hun bestaan te voorzien (ze verkopen dingen die voorheen louter in het belang van hun gemeenschap werden geproduceerd; ze kopen dingen die ze zelf konden telen



Collecties > Collecties online

Home Collecties online

Provenance

External collection

Photos

My selection

Order object

Advanced search

➤ Nieuw antilopenmaker met menselijk gezicht, perlmotermaker



Titelnummer: 1772-2006
 Object naam: Muiser
 Datum voorzetting: 1933
 Objectnaam oors. Stm: (13a-2)
 Subtyp: Sub-Sahara Afrika

In everyday life, we also witness this form of primitive accumulation in the Western, privatised economy. In *Imperialism, the Highest Stage of Capitalism* (1917), Vladimir Ilyich Lenin explains how monopolist capitalism expands through colonial conquest and imperialist domination. These days, Lenin's early twentieth-century analysis of capitalism's imperialist instinct must be updated according to post-Fordist labour protocols.³ Under contemporary neoliberal consumer capitalism, we experience privatisation as the highest →

en produceren toen ze nog over hun eigen land beschikten en dingen die voorheen voor hen irrelevant waren of zelfs schadelijk zijn). Bovendien moeten ze nu noodgedwongen betalen voor het bewonen van land dat hun vroeger toebehoorde, maar dat nu door de kolonist wordt beheerd. In de negentiende eeuw was het schenken van culturele objecten aan kolonisten een vorm van schuldaflossing. In dit licht zijn tentoonstellingen in koloniale musea en hun depots te interpreteren als manifestaties van imperiale 'primitieve accumulatie'.

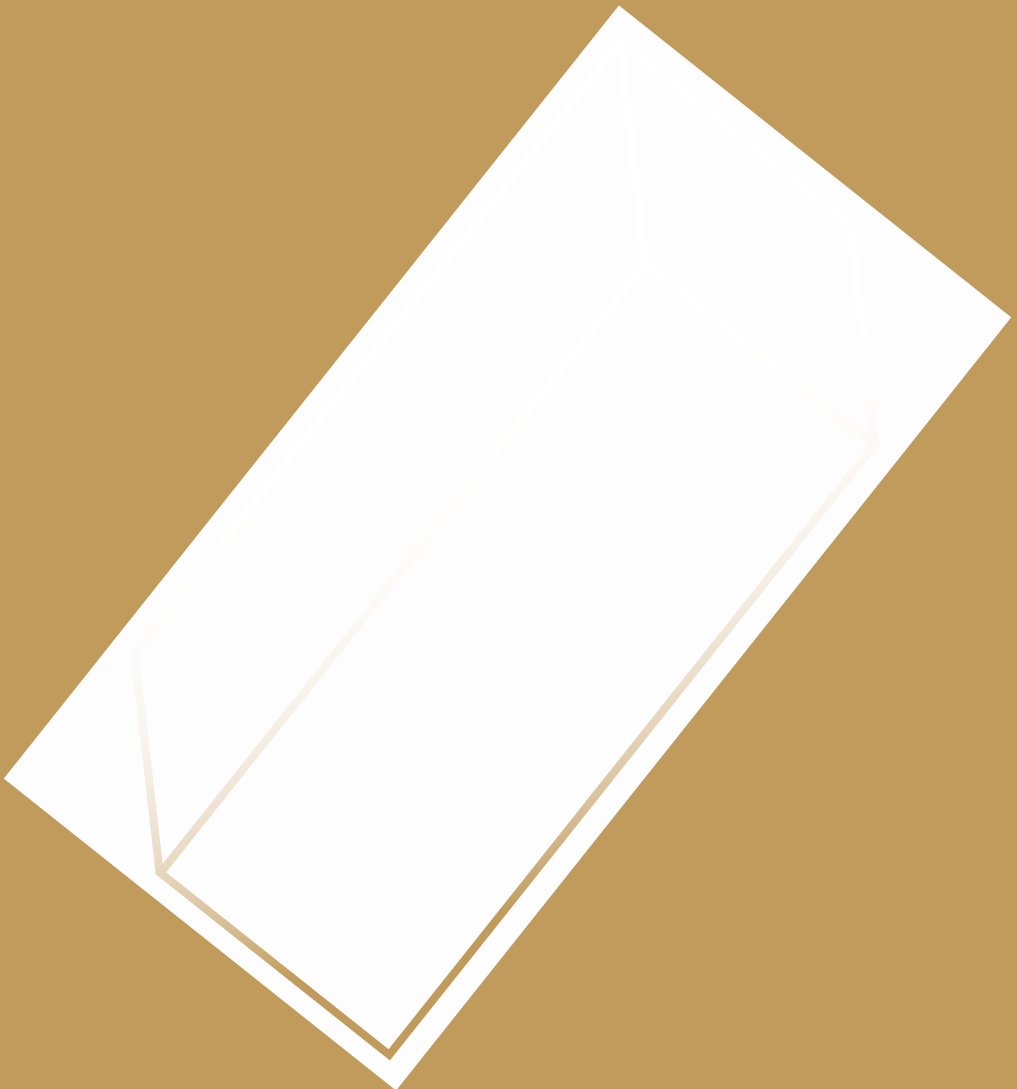
In feite zien we deze vorm van primitieve accumulatie ook dagelijks in de westerse, geprivatiseerde economie. In *Het Imperialisme als hoogste stadium van het kapitalisme* (1917) legt Vladimir Ilyitsj Lenin uit hoe het monopolistische kapitalisme zich via koloniale verovering en imperialistische overheersing uitbreidt. In deze tijd moet Lenins vroeg-twintigste-eeuwse analyse van het imperialistische instinct van het kapitalisme worden herzien in het licht van de postfordistische arbeidsprotocollen.³ Onder het hedendaagse neoliberale consumptiekapitalisme ervaren we privatisering als het hoogste stadium van het kolonialisme, als een interne kolonisatie door het kapitaal. Primitieve accumulatie vindt deze dagen plaats in de vorm van privatisering. Onder het neoliberalisme is een toenemend aantal aspecten van ons persoonlijke en publieke leven onderdeel geworden van de geldeconomie. Uit de privatisering, als een internkoloniale strategie, vloeit een continu onteigeningsproces van kennis, rechten, relaties en dingen voort. Huisvesting en onderwijs, energie en pensioenen, gezondheidszorg en communicatie, water en voedsel zijn geprivatiseerde 'levensbelastingen' geworden.

Naast directe en indirecte federale, staats- en lokale belastingen betalen we ook levensbelastingen om toegang te krijgen tot de werkgelegenheidsmarkt. Buiten onderwijs, water, mobiliteit, huisvesting, een fatsoenlijke gezondheidszorg en een zekere dagelijkse calorie-inname, moeten we ons uitrusten met een mobiele telefoon en gebruik maken →

Vincent Vulmsma – A Sign Of Autumn



An assemblage of objects included in the exhibition 'African Negro Art,' MoMA 1935. New York, Museum of Modern Art (MoMA), March 18, 1935 through May 19, 1935.



STORIED CODE

Remediating Collections in a Post-ethnographic Museum

Clémentine Deliss

Metalepsis: takes up the past or an aspect of the past, or rather the enduring presence of something past, and makes it function within a different narratological milieu – thereby subordinating it to a different function and thus transforming it and making it present.¹

Writing as early as 1915, Carl Einstein, the German theoretician of African art and contemporary of Walter Benjamin and Aby Warburg, declared that museums were the foundation for *living schools*. Einstein argued against the idea that works of art from the past possessed a kind of material and sentimental immortality. He claimed that this approach to objects contradicted the historical process and represented a ‘terrible legacy’, which ‘falsifies the past (...) and sprinkles fiction and dead perceptions into the present’.² Einstein wanted to nurture an intellectual lifeline between the museum and the research institute. In his view, the greatest strength of a collection lay in its mobility: in other words, in the intentional act of switching the position of exhibits back and forth from analysis and interpretation to public visibility.³ For Einstein, the itinerancy of objects should make people look again, understand better what they saw, and take apart what they believed or assumed. Collections should reflect the extremes of intellectual exploration and exhibitions should speak of human experience and knowledge. If they did not, he claimed, museums would become nothing more than

STORIED CODE

Het remediëren van collecties in een postetnografisch museum

Clémentine Deliss

Metalepsis: neemt het verleden of een aspect van het verleden, of liever de blijvende aanwezigheid van iets uit het verleden, en laat het functioneren binnen een ander narratief milieu – daarmee wordt het ondergeschikt gemaakt aan een andere functie waardoor het transformeert en naar het heden gebracht wordt.¹

Al in 1915 schrijft de Duitse theoreticus van Afrikaanse kunst en tijdgenoot van Walter Benjamin en Aby Warburg, Carl Einstein, dat musea het fundament vormen voor *levende scholen*. Einstein verzet zich tegen het idee dat kunstwerken uit het verleden een soort materiële en sentimentele onsterfelijkheid bezitten. Hij beweert dat deze benadering van objecten in tegenspraak is met het historische proces en daarmee een ‘verschrikkelijke erfenis’ representeert die ‘het verleden vervalst (...) en fictie en dode waarnemingen in het heden verspreidt’.² Einstein wil een intellectuele levenslijn tussen het museum en het onderzoeksinstituut cultiveren. De grootste kracht van een verzameling ligt volgens hem in haar mobiliteit: met andere woorden, in het doelbewuste heen en weer schakelen van de positie van tentoonstellingen tussen analyse en interpretatie en publieke ontsluiting.³ Volgens Einstein zou het ‘reizen’ van objecten mensen opnieuw moeten laten kijken, beter laten begrijpen wat ze zien, en dat wat ze geloven en wat ze veronderstellen laten heroverwegen. Verzamelingen zouden de uitersten van intellectueel onderzoek moeten weer geven en tentoonstellingen zouden moeten spreken van de menselijke ervaring en kennis. Als ze dat niet doen, beweert

'preserve jars', and would 'anesthetize and rigidify into a myth of guaranteed continuity, into the drunken slumber of the mechanical'.⁴

Einstein's dynamic proposition for the museum as a living school encourages further reflection on precisely what kind of educational framework might be best suited to a world-cultures museum in the twenty-first century. For Einstein, the collected object becomes a player in a transforming polymathic dialogue that builds on the conversational informality of the 'educational arrangements'¹⁵ of the Enlightenment. It transfers these approaches onto the museological environment. A similar model can be located in the Scottish generalist system of the nineteenth century in which it is the possible assemblages between disciplines and cultures that provide an enriching backdrop for comparative knowledge production. In the twentieth century, cyberneticist, linguist, and anthropologist Gregory Bateson pursued this cross-referential organic stance, writing in the 1970s that:

Such matters as the bilateral symmetry of an animal, the patterned arrangement of leaves in a plant, the escalation of an armaments race, the processes of courtship, the nature of play, the grammar of a sentence, the mystery of biological evolution, and the contemporary crises in man's relationship to his environment can only be understood in terms of such an ecology of ideas.⁶

Throughout the twentieth century, anthropologists have applied the contrast medium of other disciplines to the practice of ethnography and its theoretical counterpart ethnology. Practices of art and literature help to shift the locus of analytical inquiry from fieldwork on *other* cultures to models closer to home which question the subject-object distinction. In this regard, Frankfurt in the 1970s and

Einstein, dan zullen musea niets anders worden dan 'conserverpotten', en zouden ze 'verdoven en verstijven in een mythe van gegarandeerde continuïteit, in de dronken slaap van het mechanische'.⁴

Einsteins dynamische voorstel voor het museum als levende school, moedigt verdere reflectie aan over welk type onderwijskader het best geschikt is voor een museum van wereldculturen in de eenentwintigste eeuw. Voor Einstein wordt het verzamelde object een speler in een veranderende polymathische dialoog die voortbouwt op de gespreksinformaliteit van de 'educatieve arrangementen'¹⁵ van de Verlichting. Het draagt deze benaderingen over op de museale omgeving. Een vergelijkbaar model kan worden gevonden in het Schotse generalistische systeem van de negentiende eeuw, waarin de samenkomst van disciplines en culturen een verrijkend decor vormt voor een vergelijkende kennisproductie. In de twintigste eeuw streeft de cyberneticus, taalkundige en antropoloog Gregory Bateson, deze verwijzende, organische houding na als hij in de jaren zeventig schrijft:

Zaken als de bilaterale symmetrie van een dier, het patroon van bladeren in een plant, de verheving van een bewapeningswedloop, de processen van hofmakerij, de aard van het spel, de grammatica van een zin, het mysterie van de biologische evolutie, en de hedendaagse crisis in de relatie van de mens tot zijn omgeving kunnen alleen worden begrepen in termen van een dergelijke ecologie van ideeën.⁶

Gedurende de twintigste eeuw hebben antropologen binnen de praktijk van de etnografie en diens theoretische tegenhanger etnologie, gebruik gemaakt van de contrasterende werking van een andere discipline. Kunst en literatuur helpen om de positie van analytisch onderzoek te verschuiven van veldwerk naar *andere* culturen, naar modellen die dichter bij huis liggen

1980s played an important role as a catalyst for critical analysis and publishing. This position can be traced in the ethno-poetics of writer and publisher Hans-Jürgen Heinrichs and his legendary Qumran Verlag. Between 1979 and 1985, Heinrichs brought out scores of books on anthropology and psychoanalysis, as well as limited editions of artworks by Joseph Beuys, Francis Bacon and others. Other Frankfurt-based publishing houses such as Syndikat and Suhrkamp were also central to the *Grenzüberschreitungen* that constituted the German-speaking contribution to a meta- or reflexive anthropology of the 1980s. Here, literature, autobiography, psychoanalysis and visual culture merge with ethnographic interpretations in the texts and films of Hubert Fichte, Fritz Morgenthaler, Hans-Peter Duerr, Mario Erdheim, and Michael Oppitz, to name but a few. If a reference point exists around which the Weltkulturen Museum can model itself today, then it is to be found in the continuation of this seminal paradigm of experimentation and meta-analysis.

Established in 1904 by the citizens of Frankfurt, the Weltkulturen Museum houses 67,000 objects, 100,000 photographic images and films, and a library with more than 50,000 books and magazines. Nearly one hundred years after Carl Einstein's progressive charter for museums, the challenge facing the Weltkulturen Museum is to remediate the objects and images in its collections by engaging once again with tentative and innovatory forms of inquiry. The term 'remediate', as employed by American anthropologist Paul Rabinow, offers a useful metaphor with which to begin to rethink the object of study in a *post-ethnographic* context.⁷

In the first instance, to remediate implies to remedy something, for example, the ambivalent resonance of the colonial past. To satisfy this end, something like

en die het subject-objectonderscheid bevragen. In dit verband speelt Frankfurt in de jaren zeventig en tachtig een belangrijke rol als katalysator voor kritische analyse en publicatie. Deze positie kan worden teruggevonden in de etno-poëtica van de schrijver en uitgever Hans-Jürgen Heinrichs en zijn legendarische Qumran Verlag. Tussen 1979 en 1985 brengt Heinrichs tal van boeken uit over antropologie en psychoanalyse, evenals kleine oplages van kunstwerken van Joseph Beuys, Francis Bacon en anderen. Daarnaast staan ook andere in Frankfurt gevestigde uitgeverijen zoals Syndikat en Suhrkamp centraal in de *Grenzüberschreitungen* die de Duitstalige bijdrage vormen van de meta- of reflexieve antropologie van de jaren tachtig. In de teksten en films van Hubert Fichte, Fritz Morgenthaler, Hans-Peter Duerr, Mario Erdheim en Michael Oppitz (om er maar een paar te noemen) gaan literatuur, autobiografie, psychoanalyse en visuele cultuur samen met etnografische interpretaties. Als er iets is waarnaar het Museum der Weltkulturen zichzelf vandaag de dag kan modelleren, dan is het wel in het vervolg van dit rudimentaire paradigma van experiment en meta-analyse.

Het Museum der Weltkulturen, dat in 1904 is opgericht door de burgers van Frankfurt, herbergt 67.000 objecten, 100.000 foto's en films en een bibliotheek met meer dan 50.000 boeken en tijdschriften. Bijna honderd jaar na het progressieve manifest voor musea van Carl Einstein, ligt de uitdaging voor het Museum der Weltkulturen in het remediëren van de objecten en afbeeldingen in haar collecties door opnieuw experimentele en vernieuwende vormen van onderzoek aan te gaan. De term 'remediëren', zoals hij gebruikt wordt door de Amerikaanse antropoloog Paul Rabinow, biedt een bruikbare metafoor waarmee men kan beginnen met het overwegen van het studieobject in een *postetnografische* context.⁷

In de eerste plaats impliceert remediëren dat er een remedie voor iets gevonden wordt, dat het hersteld wordt, zoals de

a post-ethnographic museum needs to be developed, for we can no longer be content to instrumentalise earlier examples of material culture for the purpose of depicting the ethnos, tribe, or an existing range of grand anthropological themes. Our earlier assumed epistemological authority does not extend comfortably to the post-colonial situation. We can respect and critically integrate earlier narratives and hypotheses written by anthropologists and experts from the field, just as we need to take on the existing testimonials that originate from the producers and users of these artefacts. But we also need to expand the context of this knowledge by once again taking these extraordinary objects as the starting point and stimulus for contemporary innovation, aesthetic practice, linguistic translation, and even future product design.

Secondly, to remediate also means to bring about a change of medium, to experiment with alternative ways of describing, interpreting and displaying the objects in the collection. In this we recognise the value of re-introducing the laboratory into the museum, both as a physical location for research and as a virtual extension of communication.

Today, Frankfurt – as an icon of the post-modern European city in general – is a temporary home to its citizens for an average of 15 years. For people whose logic of place is in flux, the former geographical distinctions denoted and evoked by museums' departments of Oceania, Africa, Asia and South East Asia, the Orient and the Americas, which we still find today in ethnographic museums, can no longer provide a satisfactory geo-political or emotive sense of belonging. This nomenclature was set up over one hundred years ago and continuing to use it today would only make sense if one wanted to keep things as they were then, operating as guardians of the past and of

ambivalente restanten van het koloniale verleden. Om hieraan te kunnen voldoen, moet er wel zoiets als een postethnografisch museum ontwikkeld worden, want men kan bij het presenteren van een ethnos, stam of een bestaand aanbod van grote antropologische thema's, niet langer tevreden zijn met het gebruik van eerdere voorbeelden van materiële cultuur. Onze eerder veronderstelde epistemologische autoriteit is niet gemakkelijk uit te breiden naar de postkoloniale situatie. We kunnen eerdere verhalen en hypothesen, geschreven door antropologen en experts uit het veld, respecteren en kritisch integreren, net zoals we de bestaande getuigenissen die afkomstig zijn van de producenten en gebruikers van deze artefacten tot ons moeten nemen. Maar we moeten ook de context van deze kennis uitbreiden door wederom deze bijzondere voorwerpen als uitgangspunt en stimulans te nemen voor de hedendaagse innovatie, esthetische praktijk, taalkundige vertaling, en zelfs toekomstige productdesign.

Ten tweede betekent het remediëren ook een verandering van het medium, het experimenteren met alternatieve manieren van beschrijven, interpreteren en weergeven van de objecten in de collectie. Hierin ligt de waarde van de herintroductie van het laboratorium in het museum, zowel als een fysieke locatie voor onderzoek, als een virtuele uitbreiding van communicatie.

Vandaag de dag is Frankfurt - als icoon van de Europese postmoderne stad - het tijdelijke thuis voor burgers voor een gemiddelde periode van vijftien jaar. Voor mensen wier thuisbasis constant verandert, kan de vroegere geografische indeling in afdelingen van Oceanië, Afrika, Azië en Zuidoost Azië, het Oosten en Amerika, zoals we dat nog steeds kunnen aantreffen in volkenkundige musea, niet langer een bevredigende geopolitiek of emotioneel gevoel van verbondenheid bieden. Deze nomenclatuur, die meer dan honderd jaar geleden is opgericht, is alleen nog zinvol wanneer men de dingen

the conceptualisation of the world which prevailed when the majority of these objects were collected. Nevertheless, this nomenclature still informs the discourse through which the cultural producers of these objects are mediated, interpreted, and understood in Europe. So how can objects in the Weltkulturen Museum articulate new identifications, or the 'presence' that Saskia Sassen identifies which 'generates operational and rhetorical openings' beyond continentalist cartographies? Sassen's recent paper on incompleteness and citizenship emphasises the transformatory, denationalising potential of the nature of citizenship today.⁸ For a transforming museum, the possibility of engaging with incompleteness is about being 'capable of responding to the historically conditioned meaning of citizenship' by shifting the classifications or organising principles that determine the ways an object is displayed and what approach or method is applied in mediating information about it.

These questions lead to a further problem area: museography. Over twenty years have passed since anthropologists and curators began to debate the distinctions between a so-called ethnographic display, replete with contextual information on walls, and the powerful, spot-lit pedestal presentations of tribal art exhibits which are understood as art exhibitions.⁹ Remarkably, this dissatisfying polarity resurfaces again and again, determining models of exhibition-making in the majority of world-culture museums, but with one distinction. Designers have become more expensive, and the earlier homemade mise-en-scènes so typical of ethnographic displays have been superseded by expensive department store sets. Indeed, I would argue that a latent class differentiation underlies these presentations in contrast to neighbouring 'high art' museums displaying objects born of greater proximity in time and space. If the latter employ a more

wil houden zoals ze toen waren, dienend als beschermer van het verleden, van de wereld zoals die is geconceptualiseerd toen de meerderheid van deze voorwerpen is verzameld. Niettemin beïnvloedt deze nomenclatuur het discours waarbinnen de makers van deze objecten in Europa worden gemedieerd, geïnterpreteerd en begrepen. Dus hoe kunnen de voorwerpen in het Museum der Weltkulturen nieuwe identificaties uitdrukken, of zoals Saskia Sassen beschrijft: de 'tegenwoordigheid' die 'operationele en retorische openingen genereert', die verder gaat dan de continentale cartografie? Sassen's recente essay over onvolledigheid en burgerschap benadrukt de potentie van de transformatieve denationalisatie van het hedendaagse burgerschap.⁸ Door zich bezig te houden met onvolledigheid, is een museum in transitie 'in staat te reageren op de historisch bepaalde betekenis van burgerschap'. Met het verschuiven van de indelingen of de principes van het organiseren, wordt bepaald hoe een object wordt weergegeven en welke aanpak of methode wordt toegepast in het overbrengen van informatie.

Deze vragen leiden tot een volgend probleemgebied: museografie. Meer dan twintig jaar geleden begonnen antropologen en curatoren het onderscheid tussen een zogenaamde etnografische tentoonstelling, waarbij de muren vol hangen met contextuele informatie, en een presentatie van tribal kunst op sokkels belicht met spotlights, opgevat als kunsttentoonstelling, ter discussie te stellen.⁹ Opmerkelijk genoeg duikt deze onbevredigende polariteit steeds opnieuw op, en bepaalt het de tentoonstellingsmodellen in de meeste musea van wereldculturen, maar met één verschil. Ontwerpers zijn duurder geworden en de eerdere zelfgemaakte mises-en-scène die zo typisch zijn voor etnografische tentoonstellingen zijn vervangen door dure warenhuisinrichtingen. Sterker nog, ik zou willen beweren dat er een latente klassendifferentiatie ten grondslag ligt aan deze presentaties, in tegenstelling tot de naburige musea van 'hoge kunst' die voorwerpen tonen die

corporate style for their cabinets and lighting, the former offer the aesthetic equivalent of working class shopping precincts or health-food stores. Dioramas, mise-en-scènes with manikins, and colourful constructions invoke a form of psychological compensation for that which is not known, underlining the exoticism perceived in the objects and the distance to the cultures that produced them. The Victorian emporium model can be found in the Tropenmuseum in Amsterdam, just as it can in Selfridges on Oxford Street or Macy's in New York. In addition, the prolongation into the twenty-first century of the nineteenth century consumption of ethnographic objects relies on certain forms of atmospheric artificial lighting. Accordingly, the photographic representation of these artefacts in auction or exhibition catalogues shows them against an auratic moiré of grey shadows to best highlight their concave and convex forms. The ideological apparatus that underlies these conventions of display and photographic imaging extends deep into the presuppositions surrounding the reception of ethnographic objects and needs to be critically reconsidered.

In some cases artists have successfully attempted to dislodge this persistent museographic genre. One example of this form of intervention is Jorge Pardo's reinstallation of the pre-Columbian objects at the LACMA in 2010. Another example is the exhibition 'GEO-graphics' curated by architect David Adjaye at the Bozar in Brussels (2010). 'GEO-graphics' placed groups of figurative tribal sculpture from Africa, which he borrowed from the Tervuren Museum, against a backdrop of snapshots taken in the fifty-two African capital cities that Adjaye visited over the course of the last ten years. As he says so succinctly, 'It's about the story you want to tell'. And this story, with its subjective, experimental potential wins over the clumsy decor tendencies of mainstream ethnographic museum display. Indeed, it begs the question of what, indeed, an 'ethnographic'

gemaakt zijn in een plaats en tijd die minder ver van ons af staat. Waar deze laatsten een meer zakelijke huisstijl hebben voor hun kasten en verlichting, bieden de eersten het esthetische equivalent van de winkelcentra of natuurwinkels voor de arbeidersklasse. Diorama's, mises-en-scène met mannequins en kleurrijke constructies, beroepen op een vorm van psychologische compensatie voor het onbekende. Hiermee onderstrepen zij het exotisme dat wordt waargenomen in de objecten en de afstand tot de culturen die ze hebben geproduceerd. Het Victoriaanse emporiummodel kan worden teruggevonden in het Tropenmuseum in Amsterdam, in Selfridges in Oxford Street of in Macy's in New York. Ook is de voortzetting van de negentiende-eeuwse consumptie van etnografische objecten in de eenentwintigste eeuw gebaseerd op atmosferisch kunstlicht. Dienovereenkomstig tonen de fotografische weergaven in veiling- of tentoonstellingscatalogi de artefacten tegen een auratisch moiré van grijze schaduwen die het beste hun concave en convexe vormen benadrukt. Het ideologische systeem dat ten grondslag ligt aan deze conventies van tentoonstellen en fotografische beeldvorming, beïnvloedt ook de receptie en de waardering van etnografische voorwerpen en moet kritisch worden heroverwogen.

In sommige gevallen hebben kunstenaars met succes geprobeerd om dit hardnekkige museografisch genre te verwijderen. Een voorbeeld van een dergelijke interventie is Jorge Pardo's herinstallatie van de precolumbiaanse voorwerpen in het LACMA in 2010. Een ander voorbeeld is de tentoonstelling 'GEO-graphics', in 2010 samengesteld door architect David Adjaye in Bozar in Brussel. 'GEO-graphics' plaatste groepen figuratieve tribal sculptuur uit Afrika, die hij geleend had van het museum in Tervuren, tegen een achtergrond van foto's van 52 Afrikaanse hoofdsteden die Adjaye in de loop van de afgelopen tien jaar bezocht. Zoals hij het zo bondig zegt: 'Het gaat om het verhaal dat je wilt vertellen'. En dit verhaal, met zijn subjectieve, experimentele potentieel, wint het van de

exhibition might actually represent in 2011. As philosopher Jacques Rancière recently suggested, we are entering a 'period of indecision, trying some new forms of connection between objects and practice, between framing the visible and making sense'.¹⁰ The input of artists, writers, philosophers and scholars from various disciplines is central to this process of remediation.

For these artist-led constellations create neighbourhoods between objects and people by introducing a multiplicity of contemporary micro-practices and visual decoding procedures. Artist Issa Samb of the Laboratoire Agit'Art in Dakar, Senegal offers the following modus operandi:

One way of proceeding with an ethnographic museum is to begin with an inversion: exhume these objects, place them at the forefront. This will be the first level. Then walk around the museum and the storerooms but do not begin to classify anything. Walk, look, and name the directors who preceded you, and recall their preconceptions. With this critique you can start to mark your passage. You will be able to socialise each object and discover the life within them. No object in a museum is useless. By reading them, you can learn about current affairs. If you encounter a prototype, isolate it immediately, and give it a number written below its existing one, a number below a number, so as to create a new classification. You need to criticise classifications. They contain a germ of racism. Museums of ethnography confused culture and civilisation, man and objects. All people have culture, but civilisation is an invention.¹¹

Issa Samb's practice recognises that collections have an anthropomorphic, even fetishist feel to them. They are both about our failings and our successes. They signify relations between things and ideas, between the

onhandige decortendens van mainstream etnografische museumpresentaties. Sterker nog, het roept de vraag op wat een 'etnografische' tentoonstelling eigenlijk is in 2011. Zoals de filosoof Jacques Rancière onlangs suggereerde, betreden wij een 'periode van besluitenloosheid, waarin we nieuwe vormen van verband tussen objecten en praktijk, tussen het kaderen van het zichtbare en betekenisgeving uitproberen'.¹⁰ De inbreng van kunstenaars, schrijvers, filosofen en wetenschappers uit verschillende disciplines is cruciaal in dit proces van sanering.

Want deze door kunstenaars geleide constellaties creëren relaties tussen objecten en mensen door de invoering van een veelheid aan moderne micropraktijken en visuele decoding procedures. Kunstenaar Issa Samb van het Laboratoire Agit'Art in Dakar, Senegal biedt de volgende modus operandi:

Een manier om werken in een ethnografisch museum is te beginnen met een omkering: graaf de voorwerpen op en plaats ze op de voorgrond. Dit zal de eerste stap zijn. Loop vervolgens rond in het museum en de depots maar classificeer niets. Loop, kijk en noem de namen op van de directeuren die je voorgingen en denk aan de vooroordelen die zij hadden. Met deze kritiek kun je beginnen. Je zult in staat zijn elk object te socialiseren en er leven in te ontdekken. Geen enkel object in een museum is nutteloos. Door ze te lezen, kun je over de actualiteit leren. Wanneer je een prototype tegenkomt, isoleer het meteen en zet er een nummer bij onder het bestaande nummer, een nummer onder een nummer, om zo tot een nieuwe classificatie te komen. Je moet classificaties bekritisieren. Ze bevatten een oorsprong van racisme. Etnografische musea hebben cultuur en beschaving, de mens en objecten met elkaar verward. Alle mensen hebben cultuur, maar beschaving is een uitvinding.¹¹

inheritance of meaning and its erasure over time. The ethno-graphic museum can be seen as a household with a history that is diasporic, immigrant, bourgeois, feral, reclusive, rehabilitating, convivial, consumerist, effusive, curious, concerned, failed, domestic and obsessive. The collection is simultaneously a series of household articles and a set of hermeneutic tools of inquiry. If these objects once projected a certain aura they quickly become forgotten and acquire a layer of anachronism, fading in immediate relevance and yet still carrying deep meaning. To re-think the ethnographic collection means to engage with that necessary mix of discomfort, doubt, and melancholia in order to translate these objects to a contemporary context and gently build additional interpretations onto their existing set of references.

For this process to work, fieldwork has to take place within the museum itself, in a laboratory such as the Weltkulturen Labor in Frankfurt, and no longer on journeys to distant lands. Today, expeditions take place within the (museum) stores where it is about coming to terms with what has been collected and why, and about discovering the different paradigms that have signified the research of former directors and curators of the museum. However, if these earlier anthropological models lead us into a theoretical and curatorial cul-de-sac today and promote the repetition of outdated modes of display, then how can we put into practice a relationship between the collection and a set of new logics for spatial and temporal comparatives? How can we configure connections between objects and people in line with present and future trade routes? How do we cross-connect China and Africa for example, or the Middle East and Europe? What platforms do we need to construct in order to provide emotive connections to these objects from past times?

De werkwijze van Issa Samb erkent dat collecties een antropomorfe, zelfs fetisjistische kwaliteit hebben. Ze gaan beide zowel over onze tekortkomingen als onze successen. Ze duiden op de relaties tussen dingen en ideeën, tussen de erfenis van betekenis en het wissen ervan door de tijd. Het etnografisch museum kan gezien worden als een huishouden met een geschiedenis die diasporisch, immigrant, bourgeois, wild, teruggedrokken, rehabiliterend, gezellig, consumentistisch, uitbundig, nieuwsgierig, betrokken, mislukt, huiselijk en obsessief is. Tegelijkertijd is de collectie een reeks van huis-houdelijke artikelen en een set van hermeneutische hulpmiddelen voor onderzoek. Als deze objecten al ooit een bepaald aura uitstraalden, is deze inmiddels vergeten en verkrijgen de objecten in plaats ervan een anachronistische laag. Hun directe relevantie is vervaagt, maar toch blijven zij dragers van een diepere betekenis. Het heroverwegen van de etnografische collectie betekent het omgaan met die noodzakelijke mix van ongemak, twijfel en melancholie om deze objecten te kunnen vertalen naar een hedendaagse context en voorzichtig te bouwen aan extra interpretaties bovenop de bestaande set van referenties.

Om dit proces te laten slagen, moet er veldwerk plaatsvinden binnen het museum zelf, in een laboratorium zoals de Weltkulturen Labor in Frankfurt, en niet meer in verre landen. Vandaag de dag vinden expedities plaats binnen de depots en gaat het om het in reïne komen met wat er is verzameld en waarom, en over de verschillende paradigma's die betekenis gaven aan het onderzoek van oud-bestuurders en conservatoren van het museum. Echter, als deze eerdere antropologische modellen ons vandaag de dag leiden naar een theoretische en curatorische cul-de-sac en de herhaling van verouderde vormen van tentoonstellen propageren, hoe kunnen we dan een relatie tussen de collectie en een set nieuwe logica voor ruimtelijke en temporele comparatieven

These problematic issues identify the purpose behind the *Weltkulturen* Museum, which bases its activities on fifty per cent inquiry and fifty per cent exhibition production. To enable this to take place, a laboratory or workshop has been introduced into one of the *Villas* on *Schaumainkai*. It spans half the space of the Museum and includes studios and apartments for guest artists and scholars.

Inquiries conducted in the *Weltkulturen Labor* therefore feed into every show, event, publication and seminar organised by the Museum. New, flexible furniture in grey aluminium and ivory linoleum commissioned from Viennese designer Mathis Esterhazy provides a physical structure upon which to place, hang and juxtapose selected artefacts. Guests live and work in the *Labor villa* for up to four weeks at a time. Their presence restores the fertile domestic cycle of living, working and conducting dialogues, which is inherent to this form of city architecture. The emergent and innovative practices that are carried out in the *Labor* energise the Museum's events and exhibitions such that visitors immediately identify *Weltkulturen* with twenty-first century ideas and questions. To complement the physical site, the *Weltkulturen Museum* is currently working with Cocomore AG, a multi-media company in Frankfurt, to develop a digital extension that will act as a virtual production site for articulating innovation in formal design, ergonomic and ecological function, as well as transmitting personal biographies that envelop today's users as much as yesterday's producers.

The philosophy behind the *Weltkulturen Museum* holds that in 2011, each individual artefact in the collection is a *prototype* and therefore a trigger for future concepts. The objects in the collection contain what American artist Allan Kaprow has called *stored code*.¹² To decipher them

in praktijk brengen? Hoe kunnen we verbanden tussen objecten en personen configureren in overeenstemming met de huidige en toekomstige handelsroutes? Hoe kunnen we bijvoorbeeld China en Afrika met elkaar verbinden, of het Midden-Oosten en Europa? Welke platforms hebben we nodig om deze voorwerpen uit vroegere tijden van emotionele verbanden te voorzien?

Deze problematische kwesties definiëren het doel achter het *Museum der Weltkulturen* dat haar activiteiten baseert op vijftig procent onderzoek en vijftig procent tentoonstellen. Om dit te realiseren werd een laboratorium/workshop geïntroduceerd in één van de villa's in *Schaumainkai*. Het bestaat de helft van het museum en omvat studio's en appartementen voor gastkunstenaars en -geleerden. Onderzoeken die in de *Weltkulturen Labor* worden uitgevoerd, voeden dan ook elke show, evenement, publicatie en seminar dat georganiseerd wordt door het museum. Nieuwe, verplaatsbare meubelen van grijs aluminium en ivoren linoleum ontworpen door de Weense designer Mathis Esterhazy bieden een fysieke structuur waarop de geselecteerde artefacten naast elkaar gezet en gehangen kunnen worden. Gasten wonen en werken voor maximaal vier weken per keer in de *Labor villa*. Hun aanwezigheid herstelt de vruchtbare vertrouwde cyclus van wonen, werken en discussiëren die inherent is aan deze vorm van stedelijke architectuur. De opkomende en vernieuwende praktijken die worden uitgevoerd in de *Labor* geven de evenementen en tentoonstellingen van het Museum zodanig energie, dat de bezoekers *Weltkulturen* onmiddellijk identificeren met ideeën en vragen van de eenentwintigste eeuw. Om de fysieke locatie uit te breiden, is het *Museum der Weltkulturen* momenteel een samenwerking aangegaan met Cocomore AG, een multimedia bedrijf in Frankfurt. Samen ontwikkelen zij een digitale extensie die als virtuele productielocatie zal fungeren voor de articulatie van innovatie in formeel design en ergonomische en ecologische functies, en verspreiden zij persoonlijke biografieën over zowel

requires a productive, engineered confusion between histories, roles and disciplines, and an unorthodox predisposition to what Kaprow in the 1970s called *signal scrambling*. For the Weltkulturen Museum, the partial narratives that originate from earlier ethnographic research on the objects offer a place of development for further knowledge production and cultural mediation. For objects operate as 'shadows', altering their significance and 'accreting material and symbolic elements' as they migrate from one hand to another, from an indigenous location to a storeroom, or from a research lab to a public exhibition.¹³

In this way, we can view the different artefacts as vehicles of cultural translation, operating in the tension and traction between pedagogy and performativity: pedagogy with its 'continuist, accumulative temporality',¹⁴ and performativity with its engagement with the recursive language of creative adjustment. This may help us to redefine the condition of mobility that Einstein referred to by highlighting the far-reaching and even radical character of ethnographic collections *per se*. The existing conservatism of the tribal art market with its implicit top twenty of the tribal art charts where a piece from Nok or Benin will be at the top of the scale and a set of woven rattan fish traps from the Sepik at the bottom, no longer retains its ideological status. The associated apparatus of display, including genres of lighting and photographic imaging, also needs to be critically reviewed in approaching post-ethnographic presentations.¹⁵

All this leads us at the Weltkulturen Museum to a framework that Carl Einstein would have called *configured vision*, an extended practice of advanced art and inquiry that combines the potential of a major physical collection with a museum-in-the-mind.¹⁶ Formulated for a hypermedial world with a digital laboratory that complements the physical space of the Museum, the activities at the Weltkulturen

de huidige gebruikers als de producenten van vroeger. De filosofie achter het Weltkulturen Museum houdt in dat in 2011 elk individueel artefact in de collectie een *prototype* is en dus een trigger voor toekomstige concepten. Om met de woorden van de Amerikaanse kunstenaar Allan Kaprow te spreken, bevatten de objecten in de collectie een *stored code*.¹² Om ze te ontcijferen is een productieve, ontworpen verwarring van de grens tussen geschiedenissen, rollen en disciplines nodig, en een onorthodoxe aanleg voor wat Kaprow in de jaren zeventig *signal scrambling* noemde. Voor het Weltkulturen Museum, bieden de gedeeltelijke verhalen die afkomstig zijn van eerdere etnografisch onderzoek naar de voorwerpen een voedingsbodem voor verdere kennisproductie en culturele bemiddeling. Want objecten werken als 'schaduw' en 'veranderen van betekenis en 'vergaren materiële en symbolische elementen' terwijl ze migreren van de ene hand naar de andere, van een inheemse locatie naar een depot, van een onderzoekslab naar een openbare tentoonstelling.¹³

Op deze manier kunnen we de verschillende artefacten beschouwen als dragers van culturele vertaling die opereren in het spanningsveld tussen pedagogie en performativiteit: pedagogie met haar 'doorlopende, accumulatieve tijdelijkheid'¹⁴ en performativiteit met zijn engagement in de recursieve taal van creatieve aanpassing. Dit kan ons helpen om de conditie van mobiliteit, waar Einstein aan refereert door te wijzen op het verregaande en zelfs radicale karakter van de etnografische collecties *per se*, te herdefiniëren. Het bestaande conservatisme van de tribale kunstmarkt met haar impliciete top twintig van tribale kunstgrafieken waar een object van Nok of Benin aan de top van de schaal staat en een serie gegeven rotanfuiken uit de Sepik onderaan, kan haar ideologische status niet langer behouden. Het bijbehorende systeem van tentoonstellen met zijn verschillende genres van verlichting en fotografische beeldvorming moet ook kritisch worden benaderd bij het beoordelen van postetnografische presentaties.¹⁵

Museum can begin to connect communities both inside and outside of Frankfurt, and begin to reflect a new geopolitical disposition towards dialogue, by providing younger migrant populations with that crucial sense of institutional belonging.

Today, the museum has the potential to construct a new, emphatic space of visual inquiry, one that is differentiated from university education or cultural consumption. It can offer intellectually stimulating events, and laboratory presentations and workshops that build directly on the collections. In collaboration with guest artists and scholars, the experimental reworking of an ecological epistemology based directly on the collections provides the Weltkulturen Museum in Frankfurt with a central thought-structure that is naturally interactive and interdependent with other art forms, disciplines and cultures.¹⁷ In that sense the museum becomes a space of visual inquiry and production where new craftsmen of future societies¹⁸ and new theoreticians of aesthetic practices can contemplate objects from the past and find ways of translating what they see: visually, through art works, films and recordings, but also through writing and other forms of virtual community communication.

Clémentine Deliss is curator and director of the Weltkulturen Museum, Frankfurt. She studied contemporary art and social anthropology in Vienna, London and Paris and holds a PhD from the School of Oriental and African Studies, University of London in 1920s French anthropology and dissident surrealism. In 1990, she curated 'Lotte or the Transformation of the Object' with works by Mike Kelley, Jeff Koons, Rosemarie Trockel, Haim Steinbach and Lubaina Himid. Between 1992-1995 she functioned as artistic director of *Africa95*, a contemporary arts festival coordinated with the Royal Academy of Arts, London, and 60 UK institutions. From 1999 until 2000, Deliss was guest Professor at the Städelschule, Frankfurt. She is producer and publisher of *Metronome* and worked as director of the research institute "Future Academy" at the Edinburgh College of Art which has student cells in Senegal, India, Europe, Australia, USA, and Japan.

Dit alles leidt ons bij het Museum der Weltkulturen tot een geheel van afspraken en standaarden die Carl Einstein *configured vision* zou hebben genoemd, een uitgebreide beoefening van geavanceerde kunst en onderzoek waarin het potentieel van een grote fysieke collectie wordt gecombineerd met een museum-in-de-geest.¹⁶ Geformuleerd voor een hypermediale wereld met een digitaal laboratorium dat de fysieke ruimte van het Museum completeert, kunnen de activiteiten van het Museum der Weltkulturen de gemeenschappen van zowel binnen als buiten Frankfurt met elkaar te verbinden, en een nieuwe geopolitieke eensgezindheid naar de dialoog weergeven door jongere migrantenpopulaties dat cruciale gevoel van institutioneel toebehoren te verschaffen.

Tegenwoordig heeft het museum de mogelijkheid een nieuwe, expliciete ruimte voor visueel onderzoek te verwezenlijken, waarmee het zich onderscheidt van universitair onderwijs of culturele consumptie. Dit kan intellectueel stimulerende evenementen, laboratoriumpresentaties en workshops bieden die direct voortbouwen op de collecties. In samenwerking met gastkunstenaars en -geleerden, biedt de experimentele bewerking van een ecologische epistemologie, die rechtstreeks gebaseerd is op de collecties het Museum der Weltkulturen in Frankfurt, een centrale gedachtestructuur die op natuurlijke wijze afhankelijk en interactief is met andere kunstvormen, disciplines en culturen.¹⁷ In die zin wordt het museum een ruimte voor visueel onderzoek en productie waar nieuwe ambachtslieden van toekomstige samenlevingen¹⁸ en jonge op esthetiek gerichte theoretici objecten uit het verleden kunnen aanschouwen en manieren kunnen vinden dat wat ze zien te vertalen: visueel, door middel van kunstwerken, films en opnames, maar ook door te schrijven en andere vormen van virtuele gemeenschappelijke communicatie.

Notes

- 1 Paul Rabinow 'Assembling Untimeliness, Permanently and Restively', (unpublished paper 2010).
- 2 Carl Einstein was born on 26 April 1885 in Neuwied/Rhein, Germany. He committed suicide on 3 July or 5 July 1940. He was a friend and colleague of George Grosz, Georges Braque, Pablo Picasso and Daniel-Henry Kahnweiler. Einstein combined many strands of political and aesthetic discourse in his writings, addressing both the developing aesthetic of modern art and the political situation in Europe. His key publication is *Negerplastik*, Leipzig: Verlag der Weißen Bücher, 1915; Munich: Kurt Wolff, 1920. For all quotations in English of Carl Einstein, see Charles Haxthausen, *October 107, Winter 2004*. For further information on Carl Einstein, see Uwe Fleckner, *Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie*, Akademie Verlag, 2006.
- 3 "Diese Sammlung müsste jeweils mit Hilfe der Forschungs-
- 4 sammlung ausgewechselt und stetig erneuert werden, damit die Besucher ein ausreichendes Bild der Elemente der Kultur und Völkerbezirke gewinnen können. In dieser vergleichenden Sammlung vor allem müssten Vorlesungen und Führungen veranstaltet werden; wie die gesamte Schausstellung durch Lehrer verlebendigt werden muss. Hier ist der Punkt, wo die lebendige Bindung zwischen Museum und Forschungsinstitut einzusetzen hat, soll das Museum nicht durch das Fachpopuläre nur Schau und nicht Lehre gewahren." Einstein, 1926, (Berliner Völkerkunde Museum), quoted in Fleckner (2006), p.303.
- 5 The later work of the Edinburgh philosopher George Elder Davie shows an affinity with Carl Einstein when he refers to 'educational arrangements' in his book *The Democratic Intellect: Scotland and her Universities in the Nineteenth Century*. (Edinburgh: UP, 1961). In his critique of the English attempt to subordinate Scottish Enlightenment systems of learning, Davie identifies the subversive potential of generalism and its promotion of popular education and free discussion. Davie writes, '[e]ducation became the chief forum for resistance to Southern encroachment, and provided a rallying-point for national principle, which could still bring together the dissident religious factions'. Generalism – the whole over the parts, the general over the particular – provided the citizen with an inclusive perception of the world and, by extension, an anthropological understanding of 'the relations of the subject to social life' (pp. 4;13).

Clémentine Deliss is curator and directeur van het Weltkulturen Museum in Frankfurt. Ze studeerde hedendaagse kunst en sociale antropologie in Wenen, Londen en Parijs en behaalde haar PhD aan de School of Oriental & African Studies, University of London met een studie over de Franse antropologie van de jaren twintig en kritisch surrealisme. In 1990 heeft Deliss de tentoonstelling 'Lotte or the Transformation of the Object' met werk van Mike Kelley, Jeff Koons, Rosemarie Trockel, Haim Steinbach en Lubaina Himid samengesteld. In de periode van 1992 tot 1995 was ze directeur van 'Africa95', een hedendaags kunstfestival gecoördineerd door de Royal Academy of Arts, Londen in samenwerking met 60 andere instituties in het Verenigd Koninkrijk. Van 1999 tot 2000 was ze gast professor bij de Städelschule in Frankfurt. Ze is producent en uitgever van *Metronome* en werkte als directeur van het onderzoeksinstituut 'Future Academy' bij het Edinburgh College of Art dat studentencellen heeft in Senegal, India, Europa, Australië, de Verenigde Staten en Japan.

Notes

- 1 Paul Rabinow, 'Assembling Untimeliness, Permanently and Restively', (niet-gepubliceerd essay 2010).
- 2 Carl Einstein is geboren op 26 april 1885 in Neuwied/Rhein, Duitsland. Hij pleegt zelfmoord op 3 of 5 juli 1940. Hij is een vriend en collega van George Grosz, Georges Braque, Pablo Picasso en Daniel-Henry Kahnweiler. In zijn geschriften combineert Einstein veel elementen van politieke en esthetische discours, waarmee hij zowel de ontwikkelende esthetica van de moderne kunst als de politieke situatie in Europa aan de kaak stelt. Zijn belangrijkste publicatie is *Negerplastik* (Leipzig: Verlag der Weißen Bücher, 1915; München: Kurt Wolff, 1920). Voor alle Engelstalige citaten van Carl Einstein, zie Charles Haxthausen, *October 107, Winter 2004*. Voor meer informatie over Carl Einstein, zie Uwe Fleckner, *Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie* (Akademie Verlag, 2006).
- 3 Fleckner (2006).
- 4 "Diese Sammlung müsste jeweils mit Hilfe der Forschungssammlung ausgewechselt und stetig erneuert werden, damit die Besucher ein ausreichendes Bild der Elemente der Kultur und Völkerbezirke gewinnen können. In dieser vergleichenden Sammlung vor allem müssten Vorlesungen und Führungen veranstaltet werden; wie die gesamte Schausstellung durch Lehrer verlebendigt werden muss. Hier ist der Punkt, wo die lebendige Bindung zwischen Museum und Forschungsinstitut einzusetzen hat, soll das Museum nicht durch das Fachpopuläre nur Schau und nicht

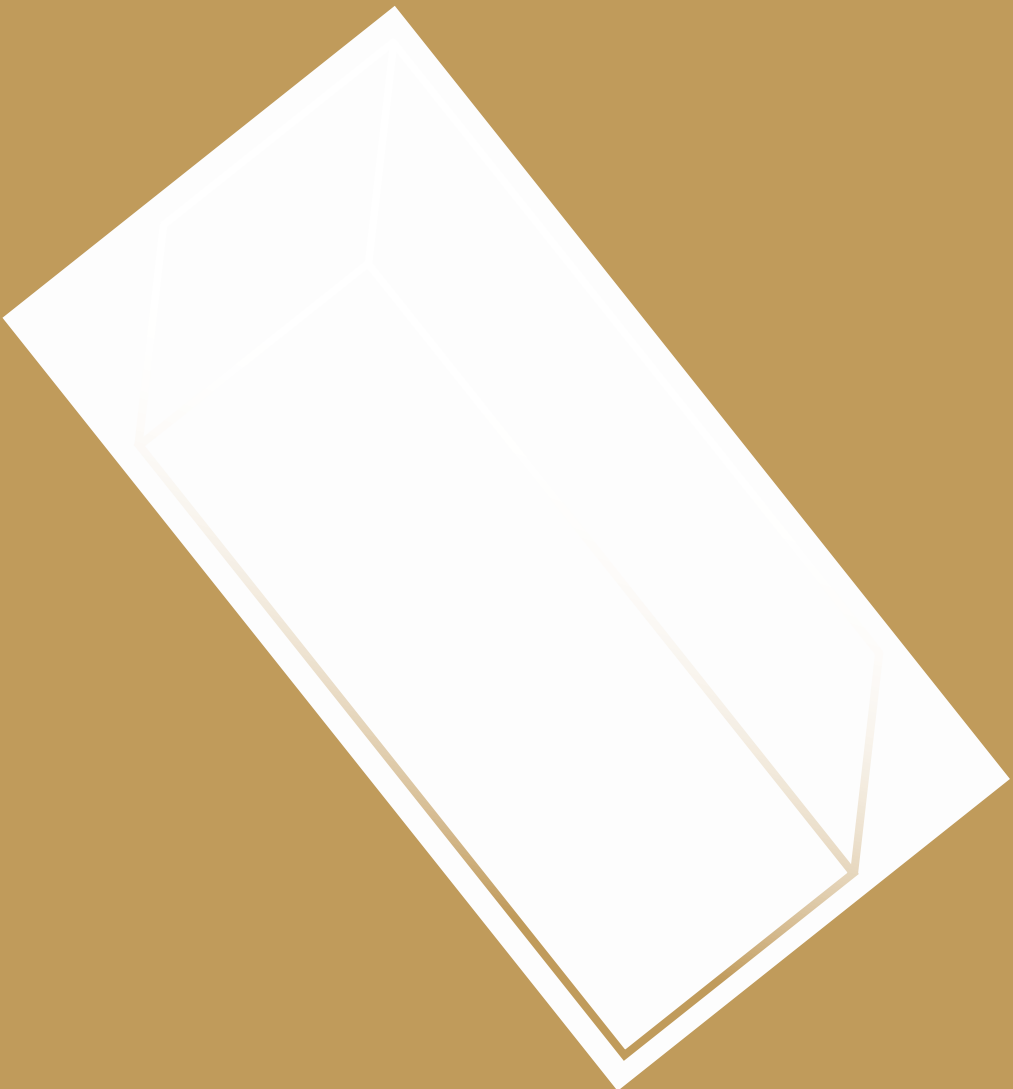
- 6 Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind* (Chicago: University of Chicago Press, 1971).
- 7 Paul Rabinow, *Marking Time: On the Anthropology of the Contemporary* (Princeton UP, 2008)
- 8 Saskia Sassen, 'Incompleteness and the Possibility of Making: Towards a Denationalized Citizenship?' *Cultural Dynamics*, 21.3 (2009): 227-254.
- 9 See, for example, Susan Vogel, 'Art/Artifact' (Center for African Art, NY, 1990), Clémentine Deliss and 'Lotte or the Transformation of the Object' (Styrian Autumn, Kunsthaus Graz, Academy of Fine Arts, Vienna, 1990).
- 10 Jacques Rancière in *Art Review*, Jan. 2010.
- 11 March 2010, Dakar, in conversation with Clémentine Deliss: "Une manière de travailler dans musée ethnographique: commencer par une inversion. Les objets seront exhumés et mise en avant: premier niveau de lecture. Puis, se promener à l'intérieur de ce musée, ne rien commencer à classer. On marche, on regarde, et on nomme les directeurs et directrices qui ont précédé et on voit leur parti pris. Avec la critique de ce parti pris, on commence. Toute personne qui dirigerait un musée d'ethnographie devrait procéder de la sorte pour aider l'ethnographie à aller tranquillement vers son statut de science. Dans le monde actuel que toutes ces disciplines là prennent sens. Sinon ce serait toujours la même chose que les autres. Laisser trace. Marquer son passage. De cette manière seulement. Que tous ces objets dépasseront leur statut esthétique pour enfin retrouver leur dimension humaine. Tu pourras socialiser tout objet que tu trouveras et lui donner sa vivance. Aucun objet dans un musée peut-être un objet inutile, mais tout objet peut éclairer la proto-histoire, la sociologie. De sa lecture on obtient une facilité pour comprendre l'actuel. Si tu rencontres un prototype il faut tout de suite l'isoler et lui donner un numéro sous le numéro initial. Numéro en dessous de numéro, et créer une nouvelle classification. Il faut critiquer la classification. Elle porte un germe de racisme. Refaire le tour de l'Afrique dans le musée et à chaque fois que tu rencontres un prototype tu l'isolés. Les prototypes changent. Les musées d'ethnographie ont confondu la culture et la civilisation, l'homme et l'objet. Tous les hommes ont une culture. La civilisation est une fabrication. Pour tout ce qui est de cette tentative, tu vas corriger".
- 12 Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life* (Berkeley and Los Angeles, California: UP, 1993).
- 13 John Urry, Monika Büscher, Katian Witchger, *Mobile Methods* (Routledge, 2010).

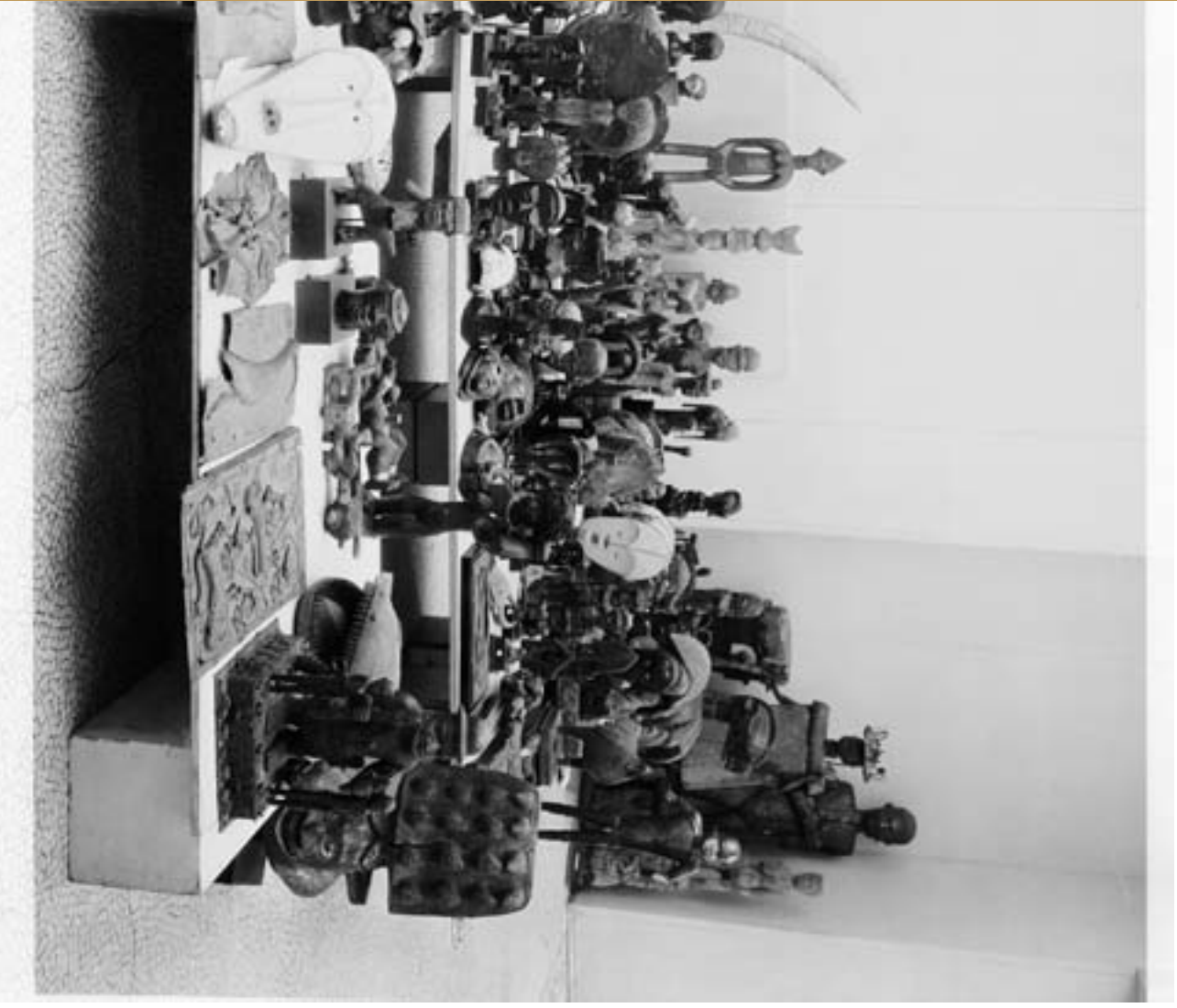
- 5 Lehre gewahren'. Einstein, 1926, (Berliner Völkerkunde Museum), geciteerd in Fleckner (2006), p.303.
- 6 Het latere werk van de filosoof George Elder Davie uit Edinburgh toont affiniteit met Carl Einstein wanneer hij refereert aan 'educatieve systemen' in zijn boek *The Democratic Intellect: Scotland and her Universities in the Nineteenth Century*. (Edinburgh: UP, 1961). In zijn kritiek op de poging van Engeland om Schotse leersystemen van de Verlichting ondergeschikt te maken, identificeert Davie het gezagsondermijnende potentieel van generalisme en zijn bevordering van het volksonderwijs en de vrije discussie. Davie schrijft: '[e]ducation became the chief forum for resistance to Southern encroachment, and provided a rallying-point for national principle, which could still bring together the dissident religious factions'. Generalism – the whole over the parts, the general over the particular – provided the citizen with an inclusive perception of the world and, by extension, an anthropological understanding of 'the relations of the subject to social life' (pp. 4;13).
- 6 Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind* (Chicago: University of Chicago Press, 1971).
- 7 Paul Rabinow, *Marking Time: On the Anthropology of the Contemporary* (Princeton UP, 2008).
- 8 Saskia Sassen, 'Incompleteness and the Possibility of Making: Towards a Denationalized Citizenship?' *Cultural Dynamics*, 21.3 (2009): p. 227-254.
- 9 Zie bijvoorbeeld Susan Vogel, 'Art/Artifact' (Center for African Art, NY, 1990), Clémentine Deliss en 'Lotte or the Transformation of the Object' (Styrian Autumn, Kunsthaus Graz, Academie van Beeldende Kunsten, Wenen, 1990).
- 10 Jacques Rancière in *Art Review*, januari 2010
- 11 Maart 2010, Dakar, in gesprek met Clémentine Deliss: "Une manière de travailler dans musée ethnographique: commencer par une inversion. Les objets seront exhumés et mise en avant: premier niveau de lecture. Puis, se promener à l'intérieur de ce musée, ne rien commencer à classer. On marche, on regarde, et on nomme les directeurs et directrices qui ont précédé et on voit leur parti pris. Avec la critique de ce parti pris, on commence. Toute personne qui dirigerait un musée d'ethnographie devrait procéder de la sorte pour aider l'ethnographie à aller tranquillement vers son statut de science. Dans le monde actuel que toutes ces disciplines là prennent sens. Sinon ce serait toujours la même chose que les autres. Laisser trace. Marquer son passage. De cette manière seulement. Que tous ces objets dépasseront leur statut esthétique pour enfin retrouver leur dimension humaine. Tu pourras socialiser tout objet que tu trouveras et lui donner sa vivance. Aucun objet dans un musée peut-être un objet inutile,

- 14 Homi Bhabha, *The Location of Culture* (Routledge, 1994), p. 145.
- 15 As stated by Paul Rabinow, who gave the first research seminar at the Weltkulturen Museum in November 2010, dissent is inherent within experimental research: "I have always remained loyal to a vision of anthropology by remaining vigilantly disloyal to the existing state of affairs. I am anti-theory and pro-concept, and pro-experimentation". (Paul Rabinow, *Towards an Anthropology of the Contemporary*, 2001)
- 16 In 1991, artist Judith Barry attempted to build a mnemonic museum, 'created within the memory, using an ancient recall system activated by the viewer'. See Judith Barry in *Carnegie International 1991* (Pittsburgh: Carnegie Museum of Art, 1991) pp. 54-55. It is also discussed by Lisa G. Corrin in 'Mining the Museum: Artists Look at Museums, Museums Look at Themselves', in *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, edited by Bettina Messias Carbonell (Blackwell Publishing, 2009), pp. 381-402.
- 17 In February 2011, guest artists and scholars included Antje Majewski, Otobong Nkanga, Thomas and Helke Bayrle, Pablo Leon dela Barra, Paul D. Miller aka DJ Spooky, Hans-Jürgen Heinrichs, Dieter Roestraete and Marc Camille Chamowicz.
- 18 I am grateful to Richard Sennett for his reference to John Ruskin's Working Men's College in *The Craftsman* (Allen Lane, 2008), Chapter 3.
- 12 Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life* (Berkeley en Los Angeles, Californië: UP, 1993).
- 13 John Urry, Monika Büscher, Katian Witchger, *Mobile Methods* (Routledge, 2010).
- 14 Homi Bhabha, *The Location of Culture* (Routledge, 1994), p. 145.
- 15 Zoals gesteld door de Amerikaanse antropoloog Paul Rabinow, die het eerste onderzoekseminar gaf in het Museum der Weltkulturen in november 2010, is onenigheid inherent aan experimenteel onderzoek: 'I have always remained loyal to a vision of anthropology by remaining vigilantly disloyal to the existing state of affairs. I am anti-theory and pro-concept, and pro-experimentation'. (Paul Rabinow, *Towards an Anthropology of the Contemporary*, 2001).
- 16 In 1991 probeert kunstenaar Judith Barry een mnemonisch museum te bouwen 'created within the memory, using an ancient recall system activated by the viewer'. Zie Judith Barry in *Carnegie International 1991* (Pittsburgh: Carnegie Museum of Art, 1991) pp. 54-55. Het wordt ook besproken door Lisa G. Corrin in 'Mining the Museum: Artists Look at Museums, Museums Look at Themselves', in *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, red. Bettina Messias Carbonell (Blackwell Publishing, 2009), pp. 381-402.
- 17 In februari 2011 bestonden de gastkunstenaars en geleerden onder anderen uit Antje Majewski, Otobong Nkanga, Thomas en Helke Bayrle, Pablo Leon dela Barra, Paul D. Miller alias DJ Spooky, Hans-Jürgen Heinrichs, Dieter Roestraete en Marc Camille Chamowicz.
- 18 Ik ben Richard Sennett dankbaar voor zijn verwijzing naar John Ruskin's Working Men's College in *The Craftsman* (Allen Lane, 2008), hoofdstuk 3.

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







stage of colonialism, as internal-colonisation by capital. Primitive accumulation is taking place today in the form of privatisation. Under neoliberalism, a growing number of aspects of our private and public lives have entered the money economy. Privatisation, as an internal-colonial move, generates an ongoing process of dispossession of knowledges, rights, relations and things. From housing to education, energy and pensions, health and communications, water and food – under contemporary internal-colonisation, these have become privatised life-taxes.

In addition to direct and indirect state, federal and city taxes, we pay life-taxes to access the employment market. Aside from education, water, mobility, housing, decent health and a certain daily calorie intake, we are obliged to enter the employment market equipped with a mobile phone and by using other communication networks (postal service, internet, telephone). As these life-taxes are privatised, it is clear to us that we need to pay them as weekly or monthly rents if we want to take part in the labour market. These rents go to capital (through its institutionalized outlets – corporations, firms and companies), as it controls privatised assets. Often, the way we support this rent economy of life-taxes is through debt. From mortgages to credit cards and loans, capitalism obliges households today to amass debt in order to enter the employment market. All this also applies to artists, who are encouraged to model their practice along the lines of creative entrepreneurship. The institutional system of art academies and funding opportunities impels their practice in this direction.⁴

In the spirit of poverty denial, a 2011 report by the neo-conservative Heritage Foundation in the US asks “What is Poverty in the United States Today?” and answers: “Air Conditioning, Cable TV, and an Xbox”. Yet over-consumption through debt is precisely what is constantly demanded of us; the poor more than anyone else (think of obesity as the physical embodiment of the absorption of surpluses).

van andere communicatienetwerken (post, internet, telefoon) om de werkgelegenheidsmarkt te kunnen betreden. Nu deze levensbelastingen worden geprivatiseerd, wordt ons duidelijk dat we ze via een wekelijkse of maandelijks huur moeten betalen als we willen deelnemen aan de arbeidsmarkt. Deze huur gaat naar geïnstitutionaliseerde verkooppunten: ondernemingen, firma's en bedrijven die de geprivatiseerde goederen beheeren. Vaak ondersteunen we deze huurreconomie van levensbelastingen via schuld. Van hypotheeken tot creditcards en leningen; het kapitalisme verplicht huishoudens in deze tijd schuld op te bouwen om toegang te krijgen tot de werkgelegenheidsmarkt. Nu het werkgelegenheidsprobleem voor het kapitaal is opgelost via de schuldeconomie, is het onze taak de overschotten te absorberen. Dit alles geldt ook voor kunstenaars, zij worden aangemoedigd hun praktijk vorm te geven langs de lijnen van het creatieve ondernemerschap. Het geïnstitutionaliseerde systeem van kunstacademies en financieringsmogelijkheden dwingt hun praktijk in deze richting.⁴

In de geest van armoedeontkenning stelt een rapport uit 2011 van de neoconservatieve Amerikaanse Heritage Foundation de vraag: 'Wat is armoede in deze tijd in de Verenigde Staten?'. Het antwoord luidt: 'Airconditioning, kabeltelevisie, en een Xbox.' Maar overconsumptie als gevolg van schuld wordt voortdurend gestimuleerd; vooral bij de lagere sociale klasse (denk aan obesitas als de fysieke belichaming van de absorptie van overschotten). Van Coca Cola's aansporing om te 'genieten!' tot de nieuwste iPad-upgrades: het is onze taak de overschotten te absorberen.⁵

Subjectiviteit als arbeid en slavernij als kennis

In deze tijd van de postfordistische performatieve arbeid zien we zelfs al voor we de werkgelegenheidsmarkt betreden hoe de arbeidsprotocollen van het kapitaal in alle aspecten van het leven zijn doorgedrongen. De mate waarin we waarde

With the problem of employment resolved for capital by the debt economy, our job is now to absorb surpluses.⁵ From Coca Cola's exhortation to "Enjoy!" to the latest iPad upgrades.

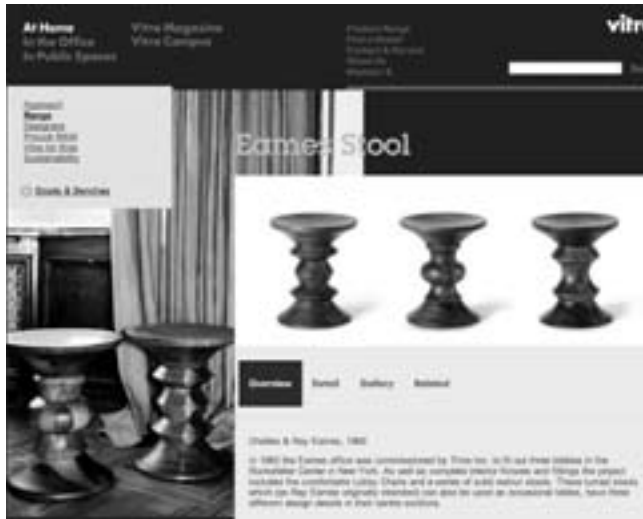
Subjectivity as labour and slavery as knowledge

Today, with post-Fordist performative labour, even before entering the employment market, we see how all aspects of life have been penetrated by capital's labour protocols. The extent to which we generate value for capital has come to include our subjectivity (think of the billions of Facebook or Google users, the people who are generating value for these companies by means of their communicative labour, which they perform through their ability to socialize). With this in mind, it is easy to see how, in the database and dot-com industries of social networks and online media, we are the commodities sold to the advertiser.⁶ This commodification of the viewer is known as Nielsenism after the ratings audience measurement system.⁷ But we are not only traded by Nielsenism (which is a huge chunk of post-Fordist economy); precarious labour through contract employment is doing the same. Indirect hiring is a commodification of the workers, trading them for their work rights, selling them to human resources contractors. But, as Jacques Lacan states in his 1969-1970 lecture *On the Other Side of Psychoanalysis*, 'what is being stolen from the slave (and appropriated by the master) is not the slave's work, but his knowledge'.

Understanding slavery as a form of appropriated knowledge opens the possibility to locate the role and power of our unremunerated affective and communicative labour today. We are the ones making the world in every moment. Going back to the primitive example of colonial history with which I opened, it is useful to mention CLR James's *The Black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and the San*

voor het kapitaal genereren strekt zich intussen ook uit tot onze subjectiviteit: denk aan de miljarden Facebook- of Google-gebruikers die waarde voor deze ondernemingen genereren via hun communicatie-arbeid die ze uitoefenen via hun vermogen tot omgang met anderen. Met dit in gedachten wordt duidelijk dat wij in de database- en dot-com-industrie van sociale netwerken en online media de koopwaar zijn die aan de adverteerder wordt verkocht.⁶ Deze commodificatie van de kijker staat bekend als het Nielsenisme, naar het systeem van kijkcijfermeting.⁷ Maar het is niet alleen het Nielsenisme (een groot onderdeel van de postfordistische economie) dat ons verhandelt; onzekere arbeid op contractbasis doet hetzelfde. Door werk uit te besteden worden arbeiders gecommuniceerd. Zij worden tegen hun arbeidsrechten ingeruild en verkocht aan human resourceleveranciers. Maar, zoals Jacques Lacan stelt in zijn verhandeling *On the Other Side of Psychoanalysis* uit 1969-1970, 'is wat van de slaaf wordt gestolen (en door de meester toegeëigend) niet zijn werk, maar zijn kennis'.

Slavernij begrijpen als een vorm van toegeëigende kennis biedt de mogelijkheid om de rol en de macht van onze onbetaalde affectieve en communicatieve arbeid van vandaag te lokaliseren. Wij zijn degenen die de wereld op elk moment maken. Terugkomend op het 'primitieve' voorbeeld van de koloniale geschiedenis waar ik dit artikel mee begon, noem ik hier C.L.R. James' *The Black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution* (1938), een relaas over de Haïtiaanse revolutie van 1794-1803.⁸ Deze slavenrevolutie begon in het kielzog van de Bastille maar werd in de twintigste eeuw het model voor bevrijdingsbewegingen overal ter wereld, van Mexico tot China, van Algerije tot Cuba en van Rusland tot Mozambique. De slaven beseften dat ze met hun praktische kennis (het land bewerken, de producten oogsten, die verwerken, machines repareren en het vermogen om in verschillende talen te communiceren, met uiteenlopende godsdiensten) hun eigenaar, die niets



***Domingo Revolution (1938), an account of the Haitian Revolution of 1794-1803.*⁸ This slave revolution began in the wake of the Bastille but became the model for liberation movements spanning the world throughout the twentieth century, from Mexico to China, from Algeria to Cuba, from Russia to Mozambique. With the knowledge of making the world (working the land, picking produce, processing it, repairing machines, and the ability to communicate in different languages, with various religions), slaves realized they had no need of their owner (who knew nothing about life and work on the plantation). Our productive powers of labour are the creative power of capital. Similar to the motivating forces of the Haitian revolution, today there is a constant movement to reclaim our powers of socialization, which enabled the new forms of unwaged labour to exist.**

van het leven en het werk op de plantage afwist, helemaal niet nodig hadden. Onze huidige productieve arbeidskrachten zijn de creatieve kracht van het kapitaal. Vergelijkbaar met de onderliggende drijfveren van de Haïtiaanse revolutie, is er vandaag de dag een constante beweging die socialisatie terug eist en nieuwe vormen van onbetaalde arbeid laat opkomen. Deze opeising kan niet gedaan worden zonder een re-evaluatie van onze relatie tot objecten.

Tentoonstellingspresentatie en de 'Unreadymade'

Vulsma heeft de productie van *gloednieuwe* dingen opgegeven. Zijn presentatie in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam problematiseert de steeds verdere uitbreiding van arbeid als de creatieve kracht van het kapitaal, waarbij een verschuiving van productie naar consumptie optreedt. Terwijl arbeid nu ernaar tendeeft consumptie als een vorm van waardeproductie op te vatten, laat Vulsma door middel van presentatie zien hoe de creatieve krachten van het kapitaal opereren.

Wat Vulsma in deze context suggereert, is dat als we onze relaties met objecten in deze tijd willen begrijpen, we opnieuw moeten kijken naar onze tentoonstellingsprocessen en de effecten van presentaties. Binnen de traditionele moderne kunst werden objecten opgevat als entiteiten die in een constante strijd waren met alomtegenwoordige consumptiewaren. Een strijd die gevochten werd met inzet van verschillende strategieën zoals toe-eigening, compositie, abstractie, hercontextualisering en decontextualisering, door middel van een assemblage van consumptieproducten of een abstract schilderij. In het kader van de moderne kunst geloofde men er sterk in dat objecten de status van consumptiewaar ontstegen. Tegelijkertijd ontstond met de verschuiving van Picasso's *objets trouvés*, die hij in zijn schilderijen en sculpturen verwerkte, naar de *Readymades* van Duchamp, een (zowel linguïstisch als conceptueel

This reclaim cannot be done without the re-evaluation of our relations with objects.

Exhibition display and the Unreadymade

Vulsma gave up the production of *brand new things*. His exhibition display at SMBA problematises the ever-expansion of labour as the creative power of capital, shifting from production to consumption. As labour has now moved to include also consumption as a form of generating value, with Vulsma's objects one can see how this creative force for capital operates through display.

What Vulsma is suggesting in this context, is that when we try to understand our relationships with objects today, we should reevaluate our processes of exhibition making and the effects of display. Traditionally, by employing strategies like appropriation, composition, abstraction or the re-contextualization of different commodities—from assemblages of consumer products to abstract paintings—modern art saw its objects as entities struggling with the all-pervasive presence of the commodity. For a strong line within modern art, objects were believed to have transcended the commodity nature of things. Yet, investigations into the nature of the commodity on both linguistic and conceptual grounds had already begun with the shift from Picasso's *objets trouvés*, which he incorporated in his paintings and sculptures, to Duchamp's *Readymades*. Given that the premise of an art exhibition is that objects and the relationship between them and humans can be examined, the exhibition can serve as the perfect form with which to begin an investigation of the commodity. The art exhibition, as a model of seeing through direct encounter with forms, materials, and images, allows the development of a common understanding of that most peculiar of things—the commodity. The *Readymade* emphasized the artist's ability to take or choose an object and decide that this thing is



gemotiveerde) interesse in de aard van het gebruiksartikel. Omdat objecten en de relatie tussen mensen en objecten vrijwel altijd centraal staan op een kunsttentoonstelling, is dit format de ideale vorm om een onderzoek naar een gebruiksartikel mee te beginnen. De kunsttentoonstelling biedt, via een directe confrontatie met vormen, beelden en materialen, de mogelijkheid een gemeenschappelijk inzicht te ontwikkelen in dat zo merkwaardige ding: het gebruiksartikel. De *Readymade* benadrukte het vermogen van de kunstenaar om een object te nemen of te kiezen en te beslissen of dat ding een kunstwerk is. Daarmee accepteren we dat

an artwork. By so doing, we accept that Duchamp's urinal relates to a Botticelli or a Titian more than a bathtub. With the notion of the Readymade, Duchamp was able to make this a valid claim.

When Vincent Vulsma exhibits artefacts at SMBA, he makes us think of the deterritorialization of cultural objects in a way that can no longer simply be defined as appropriation. In a world overburdened with stuff, the way that Vulsma presents these objects gives an account of what it is to be alive today. These are no longer objects, which the artist, by the power vested in him, is able to turn into art (i.e. Readymade). Rather, it is through the exhibition format, as both the narrative display of artefacts and the institutional contract of that which is called art, which allows us to look at these objects as they are, in their full abstraction, and to learn a truth about our relationship with them. Focusing on display rather than discourse, Vulsma's strategy is different from the Readymade: it practically actualizes our world through display.

Several of the objects presented by Vulsma have already been subjected to processes of re-contextualization, for instance through categorization. These processes are often aimed at stripping these objects of certain meanings and investing them with others. Vulsma's installations actualize these appropriation processes. He displaces these objects from where they were displaced to; from formalisation, to design, to the ethnographic display, Vulsma traces the production of sign value by moving objects from one context to another. This is done not by bringing them 'back' to an 'original' place, but rather by taking them into the art exhibition, reflecting the trajectories they are subjected to, through exhibition.

The objects in Vulsma's installations are *Unreadymades*. When we think of the work of Jeff Koons, Haim Steinbach or Jessica Stockholder, for example, we accept their authorship of the various found-objects they have

Duchamps urinoir meer met een Botticelli of een Titiaan te maken heeft dan met een badkuip. Via het begrip Readymade kon Duchamp dit tot een geldige bewering maken.

Als Vincent Vulsma artefacten tentoonstelt in SMBA, zet hij ons aan het denken over de deterritorialisering van cultuurobjecten op een manier die niet langer simpelweg als 'toe-eigening' kan worden omschreven. Door middel van zijn presentatie laat Vulsma zien hoe het is om in een wereld te leven die met spullen is overladen. Niet langer maakt de kunstenaar hier, door de macht waarover hij beschikt, een object tot kunst (d.w.z. een Readymade). Maar door de tentoonstelling als format, onder meer de narratieve presentatie van artefacten en de institutionele afspraak over wat kunst wordt genoemd, kunnen wij in alle abstractie naar deze objecten kijken, en naar onze relatie tot deze objecten. Door zich meer op presentatie dan op discours te richten verschildt Vulsma's strategie van die van de Readymade; een strategie die onze wereld concretiseert door middel van presentatie. Verscheidene van de door Vulsma gepresenteerde objecten zijn al onderhevig geweest aan processen van recontextualisering, bijvoorbeeld door categorisering. Deze processen zijn er vaak op gericht objecten te ontdoen van bepaalde betekenissen en er andere aan toe te kennen. In Vulsma's installaties worden deze toe-eigeningsprocessen concreet gemaakt. Hij verplaatst objecten vanuit de plek waarheen ze eerder zijn verplaatst; van formalisering naar design naar etnografische presentatie: door objecten van de ene context naar de andere te verplaatsen onderzoekt Vulsma hoe zij als teken waarde verkrijgen. Dat doet hij niet door ze 'terug' te brengen naar een 'oorspronkelijke' plek, maar door ze een plek te geven in een kunsttentoonstelling en de trajecten waaraan ze zijn onderworpen te laten zien door ze expliciet tentoon te stellen.

De objecten in Vulsma's installaties zijn *Unreadymades*. Als we bijvoorbeeld denken aan Jeff Koons, Haim Steinbach of Jessica Stockholder, accepteren we hun auteurschap van

assembled. They own their piece through either linguistic, psychological or cultural positioning and deliberation. Yet, unlike the appropriative drive of the Readymade, *the Unreadymade is a form of dispossession*– it can take many different forms all of which, on some level, recognize the inability to master the object. They actualize its birth or its move into being a commodity and its unruly subjectivity. The Unreadymade is a split-object shifting between subjugation and subjectification.

It seems that we can no longer understand objects without the notion that they are first and foremost commodities. My claim here is that the exhibition, as a retinal and non-retinal viewing mechanism, as a way of looking but also as a much wider aesthetic experience, allows us to view commodities as they are. More than any other context, it seems that commodities are most true to themselves as art.

Again, the idea here is not to leave the exhibition with a gaze that can see art in everything, but to learn from the exhibition that what we see are commodities as they are. With their own language, and interest, and will. As the exhibition is characterized by a suspended duration of being among objects, this nature allows learning from the art objects beyond their use and exchange values.

Apparently, more than anything, objects want to be exhibits. As Vulsma's work examines these demarcations by moving objects from the shop into the exhibition space, from the colonial museum to the art museum, he is actualizing these 'split' objects, and through them the conditions of internal-colonisation under which we, like the objects, operate today. In this respect, with his Unreadymades Vulsma the artist appears to be a hunter-gatherer roaming an internally-colonised civilization.

de diverse gevonden objecten die ze hebben verzameld. Door een linguïstische, psychologische of culturele positionering en afweging zijn ze eigenaar van hun kunstwerk. Maar in tegenstelling tot de op het toe-eigenen gerichte Readymade, is de *Unreadymade een vorm van onteigening* – die allerlei vormen kan aannemen maar waarin steeds de onmogelijkheid om het object de baas te worden wordt erkend. De Unreadymades maken het ontstaan, de ontwikkeling tot gebruiksartikel of zijn onhandelbare subjectiviteit concreet. Het is een gespleten object dat heen en weer schuift tussen onderwerping en subjectivering.

Het lijkt erop dat we de objecten niet langer kunnen begrijpen buiten hun rol en status als gebruiksartikel. Ik stel dat de tentoonstelling, als retinaal en niet-retinaal kijkmechanisme, als een manier van kijken maar ook als een veel bredere esthetische ervaring, ons in staat stelt gebruiksartikelen te zien zoals ze zijn. In deze kunstcontext lijken gebruiksartikelen zichzelf het meest trouw te blijven. Het gaat er hier dus niet om dat men na de tentoonstelling in elk gebruiksvoorwerp kunst kan zien, maar dat we hier op zichzelf staande gebruiksartikelen zien, met een eigen taal, belang en wil. Omdat we ons op een tentoonstelling een langere periode 'tussen de dingen begeven', biedt het de kans om meer van de kunstobjecten te weten te komen dan hun gebruik en ruilwaarde.

Kennelijk willen objecten het liefst tentoonstellingsobjecten zijn. Met zijn werk observeert Vulsma deze afbakening, door voorwerpen te verplaatsen van de winkel naar de tentoonstellingsruimte en van het koloniale museum naar het kunstmuseum. Hiermee maakt hij deze 'gespleten' objecten concreet en daarmee ook de condities van interne kolonisatie waar aan wij, net als de objecten vandaag de dag onderhevig zijn. Wat dat betreft lijkt de kunstenaar, Vulsma, met zijn Unreadymades een jager-verzamelaar die rondzwerft in een intern gekoloniseerde beschaving.

Vincent Vulsma (Zaandam, 1982) lives and works in Amsterdam. In 2006 he graduated from the Gerrit Rietveld Academie, after which he followed a residency period at De Ateliers in Amsterdam. He has shown his work in solo exhibitions at Galerie Cinzia Friedlaender, Berlin (2009) and Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam (2010). Vulsma participated in CUBITT, London (2009), the 6th Berlin Biennale for Contemporary Art, Berlin (2010) and was 2011 fellow at Villa Romana, Florence. In 2011, Vulsma was shortlisted for the Prix de Rome.

Joshua Simon is a writer and curator based in Tel Aviv-Jaffa. Simon is co-founding editor of *Maayan Magazine* and *The New & Bad Art Magazine* and editor of *Maarvon (Western) – New Film Magazine*, all based in Tel Aviv-Jaffa. He is 2011-2013 fellow at the Vera List Center, the New School, NYC and a PhD candidate at the Curatorial/Knowledge program at the Visual Cultures Department, Goldsmiths College, University of London. Recent curatorial projects include: 'Internazionale!' (The Left Bank - Israeli Communist Party Culture Club, 2008); 'The Invisible Hand' (Sommer Contemporary Art, 2009); 'The Unready-made' (FormContent, London, 2010-2011) and 'ReCoCo – Life Under Representational Regimes' (co-curated with Siri Peyer; White Space, Zurich and Kunsthalle Exnergasse, Vienna). He is the editor of *United States of Israel-Palestine* (Sternberg Press, 2011).

Vincent Vulsma (Zaandam, 1982) woont en werkt in Amsterdam. Vulsma studeerde in 2006 af aan de Rietveld Academie in Amsterdam en deed daarna een residency bij de Ateliers in Amsterdam. Hij heeft werk getoond in solo tentoonstellingen in Galerie Cinzia Friaelaender, Berlijn (2009) en Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam (2010). Vulsma nam deel aan CUBITT, Londen (2010), aan de 6e Berlin Biennale (2010) en was resident bij Villa Romana, Florence (2011). Zijn werk was recentelijk in SMART Project Space te zien in het kader van de Prix de Rome, waar Vulsma tot de finalisten hoorde.

Joshua Simon is schrijver en curator woonachtig in Tel Aviv-Jaffa. Simon is mede-oprichter en redacteur van *Maayan Magazine* en *The New & Bad Art Magazine* en uitgever van *Maarvon (Western) – New Film Magazine*, allemaal gevestigd in Tel Aviv-Jaffa. Hij is Vera List Center Fellow van 2011-2013 en PhD kandidaat aan de Goldsmith Academy in Londen. Recente tentoonstellingsprojecten zijn onder andere: 'Internazionale!' (The Left Bank - Israeli Communist Party Culture Club, 2008); 'The Invisible Hand' (Sommer Contemporary Art, 2009); 'The Unready-made' (FormContent, London, 2010-2011) en 'ReCoCo – Life Under Representational Regimes' (in samenwerking met Siri Peyer; White Space, Zurich en Kunsthalle Exnergasse, Wenen). Hij is redacteur van *United States of Israel-Palestine* (Sternberg Press, 2011).

Notes

- 1 See for example: Bruno Latour, "From Realpolitik to Dingpolitik", in: *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, Bruno Latour and Peter Weibel (Eds.), MIT Press, 2005, pp. 4-31, Christine Kiaer, *Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism*, MIT Press, 2005, and Jane Bennet, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press Books, 2010
- 2 The concept of "accumulation by dispossession" was formulated by David Harvey following Marx's concept of "primitive accumulation", see for instance: <<http://davidharvey.org/2008/09/capital-class-12/>>
- 3 Post-Fordism came to mean many things under the economic production and consumption regimes of neoliberalism. On the level of labour it refers to flexibility of employment and precarity, division of workforce and proletarianisation of the skilled and the specialized. On a structural level, post-Fordism follows capitalism's tendency towards crisis, change and instability as a norm. To sum it up, we can simply describe post-Fordism as a shift of the protocols of the industrialized production line into us – under post-Fordism the production lines go through us.
- 4 For recent writings on art academies, artists and creative entrepreneurs see: Diedrich Diederichsen, *On (Surplus) Value in Art*,

Notes

- 1 Voor een aan kunst gerelateerde bespreking van de politiek als de relatie tussen mensen en dingen, zie bijvoorbeeld: Christine Kiaer, *Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism*, MIT Press, 2005, en Bruno Latour, 'From Realpolitik to Dingpolitik', in: *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, Bruno Latour en Peter Weibel (red.), MIT Press, 2005, pp. 4-31.
- 2 Het concept van 'accumulatie door onteigening' werd geformuleerd door David Harvey naar voorbeeld van het concept van Marx van 'primitieve accumulatie', zie bijvoorbeeld:<http://davidharvey.org/2008/09/capital-class-12/>
- 3 Het woord 'Postfordisme' heeft meerdere betekenissen gekregen onder de economische productie- en consumptieregimes van het neoliberalisme. Op het vlak van de arbeid verwijst het naar flexibiliteit en onzekerheid van werkgelegenheid, verdeling van de beroepsbevolking en proletariserend van vakbekwame en gespecialiseerde mensen. Op structureel vlak volgt het postfordisme de tendens van het kapitalisme tot crisis, verandering en instabiliteit als norm. Al met al kunnen we postfordisme simpelweg omschrijven als het verschuiven van de protocollen van de geïndustrialiseerde productielijn naar en in ons – onder het postfordisme gaan de productielijnen door ons heen.
- 4 Voor recente publicaties over kunstacademies, kunstenaars en creatieve ondernemers, zie: Diedrich Diederichsen, *On (Surplus) Value in Art*,

Reflections 01, Witte de With Publishers and Sternberg Press, 2008; and Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle (Eds.), *Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*, e-flux journal series, Sternberg Press, 2011

- 5 **Colonial displays preserved in the West's institutions, mark the very beginnings of the contemporary excessive consumption of surpluses. Through colonial displays of appropriated cultural objects, institutions preserve the colonialists' symbolic and accumulated Capital.**
- 6 **The notion of property, says Thorstein Veblen, comes from looting, and especially the subordination of women to the control of men from rivaling tribes or groups. Property as a concept is therefore a category that originates from bondage and not vice-versa. In property there is already the idea of subjectivity of the thing owned (be it a person or an object). See: Thorstein Veblen, "The Beginning of Ownership", *The American Journal of Sociology*, Vol. 4, No. 3 (Nov., 1898), pp. 352-365**
- 7 **With regard to museums and galleries, we can think of the significance of sign value as operating on both the level of exchange and use values. See for example the chapter "Fetishism and Ideology" in: Jean Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, Trans: Charles Levin, Telos: New York, 1981, pp. 88-101**
- 8 **For an account on how the Haitian Revolution influenced Hegel in conceiving the master-slave dialectic, see: Susan Buck Morss, *Hegel, Haiti, and Universal History*, University of Pittsburgh Press, 2009**

Reflections 01, Witte de With Publishers and Sternberg Press, 2008; en Julieta Aranda, Brian Kuan Wood en Anton Vidokle (red.), *Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*, e-flux journal series, Sternberg Press, 2011.

- 5 Koloniale presentaties die in instituten in het Westen worden bewaard, markeren het begin van de bovenmatige consumptie van overschotten in deze tijd. Deze instituten conserveren het symbolische en geaccumuleerde kapitaal van de kolonist door middel van koloniale presentaties van toegeëigende cultuurobjecten.
- 6 De notie van eigendom, aldus Thorstein Veblen, vindt haar oorsprong bij plundering en met name bij de onderwerping van vrouwen aan de overheersing van mannen van rivaliserende stammen of groepen. Eigendom als concept is dus een categorie die afkomstig is uit de slavernij, en niet andersom. Eigendom impliceert al het idee van de subjectiviteit van datgene wat men bezit (of dat nu een persoon is of een object). Zie: Thorstein Veblen, 'The Beginning of Ownership', *The American Journal of Sociology*, jrg. 4, nr. 3 (nov. 1898), pp. 352-365.
- 7 Bij musea en galleries kunnen we het belang van de waarde als teken zien als iets dat zowel op het niveau van ruil- als van gebruikswaarde werkzaam is. Zie bijvoorbeeld het hoofdstuk 'Fetishism and Ideology' in: *Jean Baudrillard, For a Critique of the Political Economy of the Sign*, Engelse vert.: Charles Levin, Telos: New York, 1981, pp. 88-101.
- 8 Voor een beschrijving welke invloed de Haitiaanse revolutie op Hegel heeft gehad bij diens ontwikkeling van de dialectiek van meester en slaaf, zie: Susan Buck Morss, *Hegel, Haiti, and Universal History*, University of Pittsburgh Press, 2009.

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

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

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

Volgende tentoonstelling / Next
 exhibition:
 Tala Madani
 10 December - 29 January 2012

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

Colofon / Colophon
 Coördinatie en redactie /
 Co-ordination and editing:
 Kerstin Winking
 Vertaling / Translation:
 Irene de Craen (Project '1975'
 essay), Auke van den Berg
 (Bookmakers)
 Design: Mevis & Van Deursen /
 Nina Støttrup Larsen
 Druk / Printing: die Keure, Brugge
 SMBA: Jelle Bouwhuis (curator),
 Jan Meijer (office manager), Kerstin
 Winking (assistant curator), Tessa
 Verheul (communications) Marijke
 Botter, Marie Bromander (reception-
 ists), Gabriele Minelli (intern)

Met speciale dank aan /
 With special thanks to:
 Tropenmuseum Amsterdam,
 Koninklijk Museum voor Midden
 Afrika / Royal Museum for Central
 Africa, Tervuren

Vincent Vulmsa - A Sign of Autumn
 is partly made possible with support
 from the Fund for Visual Arts, Design
 and Architecture



15.10

- 27.11

O

p

e

n

i

n

g

1

5

1

0

5

+

7

p.m.