

The Negus said: **“Give me the lion, keep the stele!”**

Haile Selassie, king of Ethiopia, to the Duke of Aosta Amedeo, January 1969, referring to the restitution of the Lion of Judah and the Obelisk of Axum.

The Negus said: **“Give me the war chest, keep your sloppy morality!”**

Haile Selassie, king of Ethiopia, to the Duke of Aosta Amedeo, January 1969, referring to the restitution of the two artefacts stolen during the second Italo-Ethiopian war.

The Negus said: **“Give me revisionism, keep anti-revisionism!”**

Haile Selassie, king of Ethiopia, to the Duke of Aosta Amedeo, January 1969, referring to the habit in contemporary politics of re-processing history as a manipulating agent in the national moral landscape.

The Negus said: **“Give me the give, keep the keep!”**

Haile Selassie, king of Ethiopia, to the Duke of Aosta Amedeo, January 1969, referring to the national Italian attitude to conceive history as an overall negotiation.

The Negus said: **“Give me the ‘Colonial and Political History’, keep the ‘History and Institutions of Afro-Asiatic countries’!”**

Haile Selassie, king of Ethiopia, to the Duke of Aosta Amedeo, January 1969, referring to the change of academic disciplines in universities after the decolonization.

The Negus said: **“Give me the Ras, keep the Tafari!”**

Haile Selassie, king of Ethiopia, to the Duke of Aosta Amedeo, January 1969, referring to his appellation *Ras* (Ethiopian, Duke) that connected with his former surname *Tafari* created the word and subsequent movement, Rasafarianism.

The Negus said: **“Give me awareness, keep the ‘heroes’ (explorers, soldiers)!”**

Haile Selassie, king of Ethiopia, to the Duke of Aosta Amedeo, January 1969, referring to the re-reading of some documents of the colonial period without critical analysis with the effect to reproduce the imperialist atmosphere of the epoch.

The Negus said: **“Give me transformation, keep bad management!”**

Haile Selassie, king of Ethiopia, to the Duke of Aosta Amedeo, January 1969, referring to Afro-pessimism.

The Negus said: **“Give me ‘Faccetta Nera’, keep ‘Faccetta Bianca’!”**

Haile Selassie, king of Ethiopia, to the Duke of Aosta Amedeo, January 1969, referring to two songs made up by the Italians during the second Italo-Ethiopian war, ‘Little Black Face’ and ‘Little White Face’.

The Negus said: **“Give me the contemporary, keep the vintage!”**

Haile Selassie, king of Ethiopia, to the Duke of Aosta Amedeo, January 1969, referring to Benedetto Croce idea that history is always contemporary history: the past should be of interest only when it can be useful for our present.

The Negus said: **“Give me the Italian, keep the anti-Italian!”**

Haile Selassie, king of Ethiopia, to the Duke of Aosta Amedeo, January 1969, because, although classes, nations, affiliations and identities are ‘myths’ (mental processes of collective status) every form of dissociation from the national one seems bounded to fail.

The Negus said: **“Give me the persuasion, keep the definition!”**

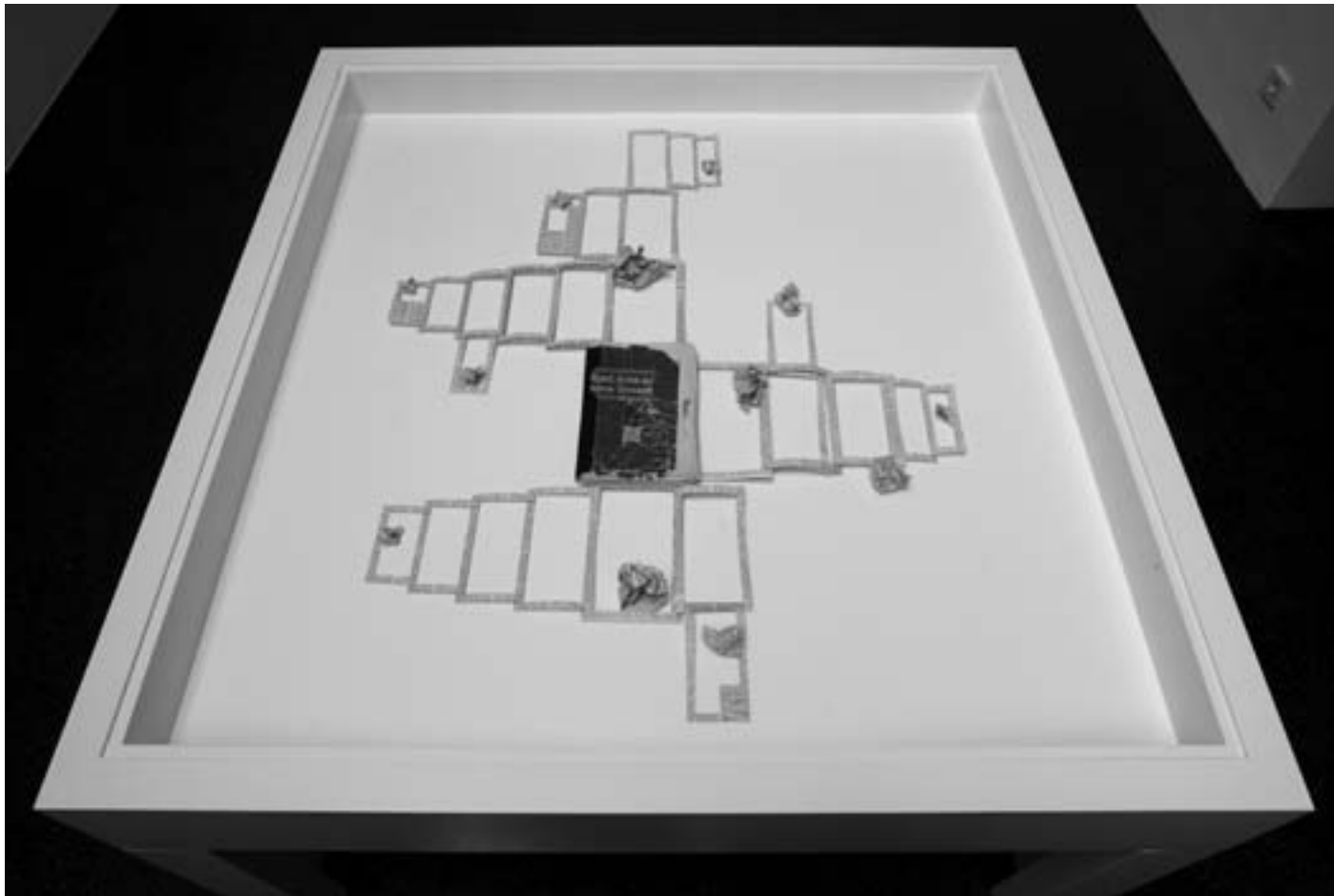
Haile Selassie, king of Ethiopia, to the Duke of Aosta Amedeo, January 1969, referring to the will that arises in people close to rhetorical forms of expression, people that would rather be persuaded than instructed.

The Negus said: **“Give me dignity, keep both the lion and the stele!”**

Haile Selassie, king of Ethiopia, to the Duke of Aosta Amedeo, January 1969, referring to the paradox: as long as you conserve the two artefacts you will keep the presence of our relationship, as long as you give it back to us, you are allowed to be redeemed.

Patrizio Di Massimo, May 2010

119



Carlos Garaicoa, *La Razón*, 2010

See reason

Patrizio Di Massimo, Carlos Garaicoa

18 December, 2010, through 6 February, 2011
Opening: 17 December, 5 – 7:00 p.m.

The exhibition 'See reason' is the SMBA's first, careful step on a long-running course which will define its programming for some time to come. This will take place under the title 'Project 1975', referring to the year in which The Netherlands became 'post-colonial'. In brief, it envisions nothing less than a reconsideration of contemporary art against the background of that fact.

Why at this moment? First of all, the project is prompted by developments in contemporary art and its relation to processes of globalisation. There we see the paradigm of the 'post-colonial constellation' – the term contributed by Documenta XI-curator Okwui Enwezor – is finding favour, but this paradigm has hardly been picked up or discussed within the realm of contemporary art in The Netherlands.¹ Nevertheless, its influence has been considerable. It focuses on a political subjectivity in art, more than on the formal, intrinsic values of the art itself – a trend that can be found worldwide but here is rarely connected with a post-colonial identity. Perhaps that can be credited to Dutch history regarding these matters. When The Netherlands became independent of its colonies, not much was done to process that past. As the result of a certain sense of guilt, our colonial relation with the world around us slipped almost imperceptibly into a relation involving development aid. This relation had a corresponding influence on the image of the colonies, which since then have been thought of as 'developing countries'. The video installation *Episode III* by Renzo Martens, which had its première two years ago at the SMBA, illustrates the extent to which the

See reason

Patrizio Di Massimo, Carlos Garaicoa

18 december 2010 t/m 6 februari 2011
Opening: 17 december, 17 – 19 uur

De tentoonstelling 'See reason', te vertalen als 'rede zien' of 'redelijkheid inzien', is de eerste, voorzichtige stap van SMBA van een langer durend traject dat de programmering de komende tijd zal bepalen. Dit gebeurt onder de naam 'Project 1975', naar het jaar waarin Nederland 'postkoloniaal' werd. Het komt neer op een heroverweging van de hedendaagse kunst tegen de achtergrond van dat feit.

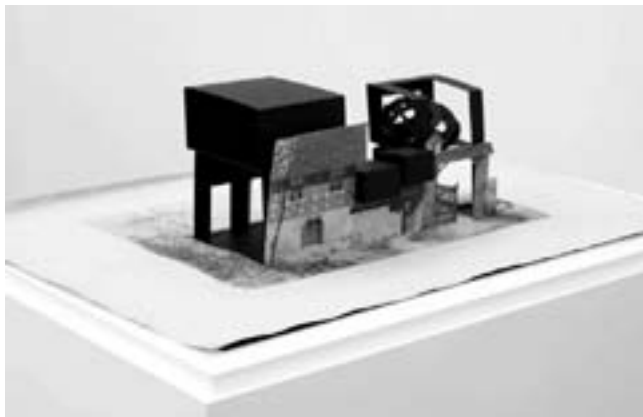
Waarom juist nu? Het project is allereerst ingegeven door ontwikkelingen in de hedendaagse kunst en haar relatie tot processen van globalisering. Daar zien we het paradigma van de 'postcolonial constellation' – de term is van Documenta XI-curator Okwui Enwezor – school maken, maar dit paradigma wordt nauwelijks opgepikt, noch bediscussieerd binnen het domein van de hedendaagse kunst in Nederland. Niettemin is de invloed ervan groot. Het richt zich op een politieke subjectiviteit in de kunst, meer dan op de formele, intrinsieke waarden van de kunst zelf; een trend die wereldwijd is te bespeuren maar hier nauwelijks in verband wordt gebracht met een postkoloniale identiteit. Misschien dat de Nederlandse geschiedenis hieraan debet is. Toen Nederland onafhankelijk werd van haar koloniën werd er niet veel gedaan om dat verleden te verwerken. Dankzij een zeker schuldgevoel ging de koloniale verhouding met de wereld om ons heen vrijwel geruisloos over in een ontwikkelingshulp-relatie. Deze relatie heeft een navenante invloed gehad op het imago van de koloniën, die sindsdien 'ontwikkelingslanden' zijn gaan heten. De video-installatie *Episode III* van Renzo Martens die twee jaar geleden in première ging in SMBA, maakt duidelijk hoezeer de dominante focus op

dominant focus on development aid is tied up with the images we have of, for instance, the African continent. It may be an enormous continent that is a complex conglomerate of totally different regions, with 54 absolutely different countries, which in turn look upon themselves as very heterogeneous, but it nevertheless still haunts our minds as one uniform, homogeneous cliché. Such a stubborn mental image must necessarily have its influence on our perceptions of, and thinking about visual art – certainly, for instance, about visual art from Africa, but also the perception of what ‘contemporary art’ is.

Project 1975 is a reconsideration of visual art, particularly a rethinking of the paradigms, canons, the whole of art terminology and, ultimately, the role and possibilities of institutions such as the SMBA. Among the questions it poses are what the criteria for art in today’s new geopolitical context might be? Can the idea of a *post-colonial constellation* be of value? Are there also possible alternatives, for instance a *transnational constellation*? Or is such a universalistic approach simply too ‘Western’? Are there new paradigms which can be formulated, new terminologies for art?

One term, much weighed in post-colonial discourse, is ‘rationality’. It is clear that rationalism has manifested itself differently in the colonies, where it was primarily applied in methods for increasing the production of commodities and for policing the population, than in the West, where the concept was also central to a universalistic, positivist faith in progress. The same belief made modern colonialism, and thus colonial ‘repression’, possible.

In Cuba, where Carlos Garaicoa comes from, both facets of this concept displayed themselves in rapid succession: first in the colonial period of repression and, after the 1959 revolution, in the Communist regime which promised salvation from the colonial situation. But the collapse of colonial repression quickly passed into the bankruptcy of



Carlos Garaicoa, Lo viejo y lo nuevo / The old and the new, 2010

ontwikkelingshulp is verknoopt met de beeldvorming van, bijvoorbeeld, het werelddeel Afrika. Een enorm continent dat een complex conglomeraat is van totaal verschillende regio’s, met 54 totaal uiteenlopende landen, die op hun beurt zelf ook weer zeer heterogeen zijn, maar dat nog altijd als een eenduidig cliché door onze geesten waart. Een dergelijke hardnekkige beeldvorming kan niet anders dan ook het denken over, en de perceptie van, de beeldende kunst beïnvloeden – de beeldende kunst uit Afrika bijvoorbeeld maar ook de perceptie van wat ‘hedendaagse kunst’ is. Project 1975 is een heroverweging van de beeldende kunst, maar dan vooral ook een heroverweging van paradigma’s, canons, de hele kunstterminologie en, uiteindelijk, de rol en mogelijkheden van instituties zoals SMBA. Het stelt vragen als: wat zijn criteria voor kunst in de nieuwe, geopolitieke context van vandaag? Kan het idee van een *post-colonial constellation* waardevol zijn? Zijn er ook

alternatieven mogelijk, bijvoorbeeld een *transnational constellation*? Of is een dergelijke universalistische aanpak zonder meer te ‘westers’? Zijn er nieuwe paradigma’s te formuleren, nieuwe terminologieën voor de kunst?

Eén zo’n in het postkoloniale discours veelgewogen term is ‘rationaliteit’. Het is duidelijk dat rationalisme zich in de koloniën, waar ze in de eerste plaats werd toegepast bij methoden voor de verhoging van de goederenproductie en onderdrukking van de bevolking, anders heeft gemanifesteerd dan in het westen, waar het begrip voertuig was van een alomtegenwoordig, universalistisch vooruitgangsgeloof. De onderdrukking van de één droeg bij aan de welvaart en emancipatie van de ander. In Cuba, waar Carlos Garaicoa vandaan komt, hebben beide facetten van dit begrip zich vlak na elkaar gemanifesteerd: eerst in de koloniale periode van onderdrukking en, na de revolutie van 1959, in het communistische heilsbewind. Het failliet van de koloniale repressie ging al snel over in het failliet van de communistische ideologie, die eveneens repressieve trekken vertoonde (in 1980 vluchtten 125.000 Cubanen naar de USA) en met het uiteenvallen van de Sovjet-Unie tot pure armoede leidde. Dat dubbele faillissement manifesteert zich in Havana vooral in de deplorabele architectuur en in onbruik geraakte gebouwen bestemd voor vrije handel en vrijheid van meningsuiting, zoals warenhuizen en bioscopen. Tegelijkertijd legde de biënnale van Havana, opgericht vanuit de antikolonialistische retoriek van het bewind, als eerste grootschalig internationaal kunstevenement een nadruk op een postkoloniaal perspectief op de hedendaagse kunst (zie ook het essay van Lucrezia Cippitelli in deze *SMBA Nieuwsbrief* over de bijzondere positie van de Havana Biënnale).

Het is deze achtergrond waartegen het werk van Garaicoa moet worden beschouwd. ‘See reason’ is genoemd naar diens centrale werk van de presentatie: *La Razón* (2010). Het is gemaakt met als basis, letterlijk, een



Carlos Garaicoa, Lo viejo y lo nuevo / The old and the new, 2010

communist ideology, which likewise demonstrated repressive tendencies (in 1980 125,000 Cubans fled to the USA), and the disintegration of the Soviet Union, Cuba’s major trading partner, led to economic collapse and outright poverty. In Havana that double collapse displayed itself primarily in the ubiquitous, deplorable architecture and in the abandonment of buildings such as department stores and cinemas, which had been intended for free trade and free expression of ideas. At the same time the Havana Biennial, the roots of which lay in the regime’s anti-colonialist rhetoric, became the first large-scale international art event to place emphasis on a post-colonial perspective on contemporary art (see the essay by Lucrezia Cippitelli in this *SMBA Newsletter*, regarding the unique position of the Havana Biennial).

It is against this background that Garaicoa’s work must be considered.² ‘See reason’ takes its title from his central work in the presentation, *La Razón* (2010). It is literally

made with an antiquarian copy of the book *Kritik der reinen Vernunft* by Immanuel Kant as its basis. In an apparently structural but otherwise mysterious manner the pages are spread out and cut up and spread out again in such a way as to create new, ever smaller pages. There is ostensibly an architectural logic behind this, but it seems only to have served the purpose of making the book unreadable, exalting it into an object, attractive to the touch, the result of intensive manual labour.

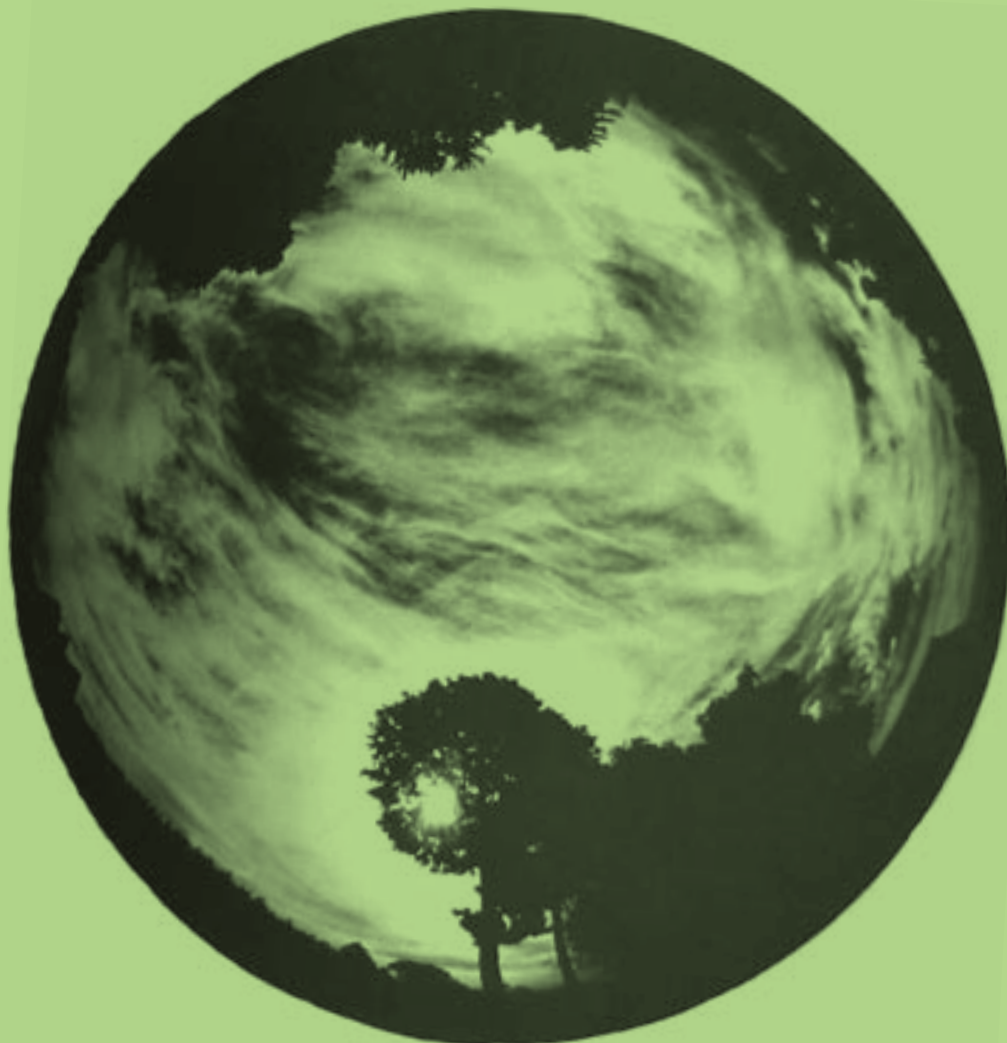
Buildings in Havana are the subject of the photographic portfolio *Frases* (Phrases). It uses the photographs of former, bedraggled looking shops, a cinema and a gallery, with the lavish advertising on their façades and texts painted on the floor still referring to their earlier functions, as paraphrases that focus on the specific situation of Cuba. Through subtle, barely readable or almost hidden interventions with pins, Garaicoa has given the advertising a new and critical function. In the series of twelve small sculptures, *Lo viejo y lo nuevo* (The old and the new) depictions of garden architecture have been cut out of 19th century French gravures, set upright and enhanced by black cardboard constructions invented by Garaicoa himself. These sombre interventions disrupt the enjoyable order of the rustic garden buildings, and with that of the social (and not to mention, capitalistic) order that produced such paragons of affluence. The bottom line is this: capitalism, and its younger brother neo-liberalism, has perhaps profited the most from the Age of Reason.

A reflection upon the meaning of western rationalism also permeates the audio work by Patrizio Di Massimo in the exhibition, *The secret proceedings in the trial at Benghazi, 15 September, 1931* (2009), that questions the meaning of 'proof'. The audio is the reading of a document from which the work takes its title, found on a pan-Arabic website in English language. Three different versions of a report on the case of Omar el-Muchtar, the leader of the

antiquariatisch exemplaar van het boek *Kritik der reinen Vernunft* van Immanuel Kant. De pagina's zijn op een ogenschijnlijk structurele maar verder onnavolgbare manier uitgelegd en zodanig verknipt en weer uitgelegd dat nieuwe, steeds kleinere bladzijden zijn ontstaan. Er zit een schijnbaar architecturale logica achter, maar deze lijkt slechts tot doel te hebben om het boek onleesbaar te maken en tot een handarbeidsintensief, tactiel aantrekkelijk object te verheffen.

Gebouwen in Havana zijn het onderwerp in de fotoportefolio *Frases*. Hierin worden foto's van voormalige, vervallen ogende winkelgebouwen, een bioscoop, een galerie, met hun uitbundige gevelreclame en vloerbeletteringen die nog verwijzen naar de vroegere functies, gebruikt voor parafrases met betrekking op de specifieke situatie van Cuba. Garaicoa heeft de reclames met subtiele, nauwelijks leesbare of bijna geheime interventies van spelden een nieuwe en commentariërende functie gegeven. In de serie van twaalf kleine sculpturen, *Lo viejo y lo nuevo* (Het oude en het nieuwe) is de tuinarchitectuur van negentiende-eeuwse Franse gravures uitgesneden, opgetild en versterkt met gefantaseerde zwartkartonnen constructies van Garaicoa zelf. Deze donkere interventies verstoren de genoegzame orde van de rustieke tuingebouwen en daarmee ook van de sociale om niet te zeggen kapitalistische orde die zulke toonbeelden van weelde heeft voortgebracht. Per slot van rekening heeft het kapitalisme en zijn jongere broertje het neo-liberalisme misschien nog wel het meest geprofiteerd van het tijdperk van de rede.

Westers rationalisme doordeesemt ook het audiowerk van Patrizio Di Massimo in de tentoonstelling, *The secret proceedings in the trial at Benghazi, 15 September 1931* (2009), dat de term 'bewijs' op de korrel neemt. Het geluid van dit werk bestaat uit het uitspreken van het document uit de titel, gevonden op een pan-Arabisch website in het Engels. Vanuit drie verschillende luidsprekers, verspreid door



“Eurocentrism is anti-universalist, since it is not interested in seeking possible general laws of human evolution. But it does present itself as universalist, for it claims that imitation of the Western model by all peoples is the only solution to the challenges of our time.”¹ Samir Amin’s incisive analysis of the concept of *Eurocentrism* traces its origins back to the end of the 1970s. Even if it seems to perfectly depict the world of the early 21st century, this notion first circulated at a time when the global process of decolonization was nearing its conclusion and the post-colonial critique was finding a place in the Anglo-Saxon academic world.² In his seminal essay published in 1978, the Egyptian Marxist economist uncovers the roots of a phenomenon which he describes as specifically Modern – strongly rooted in the European Renaissance – and built up in only five centuries, in order to justify the powerful and impregnable one-dimensional cultural system of the modern world. The product of this ideological process is, according to Amin, a Western history that shows a progression from ancient Greece to Rome, to feudal Christian Europe, to capitalist Europe.³ It is a cultural construction of a one-dimensional continent (white, Christian, scientifically progressive, in constant philosophical development, enlightened, capitalist, free, democratic), which furthermore over the centuries invented and defended the abstract idea of a dominant West and its counterpart, the Other, the Rest, the Different, and often the Enemy.⁴

Art history and the global art system are no exception to this ideological construction of a monolithic center of the

world opposed to (or imitated by) a wide and undefined periphery.

The genesis of the system of the *Académies des Beaux Arts* may contain the first evidence. The *Accademia del Disegno di Firenze* was founded in Italy by Giorgio Vasari in 1563, and further developed in France a century later with the establishment of the *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* in 1648. Since then, gradually in Europe and since the 19th century in the whole world, painters and sculptors acquired the status of “artist” as opposed to a mere “artisan”. Buenos Aires, Addis Ababa, Rio de Janeiro, New York, Khartoum, Algiers and Beijing have the same format for art education, based on the model provided by the France of the *Ancien Régime*.⁵

The story of the museum as an institution itself represents the development of the modern Eurocentric world. The first museum in Western history was opened in Rome in the sixteenth century and traces its origins back to 1471, when Pope Sixtus IV (the father of the development of Rome as a new Renaissance city) donated a collection of archaeological sculptures to the people of the capital of Christianity. In 1536 Michelangelo Buonarroti delivered the three buildings and the square on the Capitolio, constituting the Musei Capitolini, mainly containing classical art from Egypt to Rome. Since then museums have opened all across Europe, following this format: a huge building (often expressly designed by a famous architect) commissioned by the prevailing power (the Church, King, Prince, etc.), dedicated to showing collections of objects with an artistic and historical value (which means the construction and legitimization of an identity through the development of visual culture), or rare or curious artefacts mainly coming from the “New World”.

The Vatican Museum, the Uffizi in Florence, the Louvre in Paris and the British Museum have been the models for the Western, large-scale museum, showing the

‘Eurocentrisme is anti-universalistisch, want niet geïnteresseerd in het zoeken naar mogelijke algemene wetten van menselijke evolutie. Maar het presenteert zichzelf wel als universalistisch met de bewering dat de uitdagingen van onze tijd alleen zijn op te lossen als alle volken het westerse model imiteren.’¹ De scherpe analyse die Samir Amin van het concept *eurocentrisme* geeft, vindt haar oorsprong in het eind van de jaren zeventig. Ze lijkt een perfecte beschrijving van de toestand van de wereld aan het begin van de eenentwintigste eeuw, maar dit idee circuleerde in een tijd dat het mondiale proces van dekolonisatie zijn voltooiing naderde en de postkoloniale kritiek een plaats vond in de Angelsaksische academische wereld.² In zijn invloedrijke, in 1978 gepubliceerde essay wijst de Egyptische marxistische econoom de wortels aan van iets dat hij omschrijft als een specifiek modern verschijnsel, sterk geworteld in de Europese Renaissance, dat in slechts vijf eeuwen vorm heeft gekregen en het machtige en ondoordringbare, eendimensionale culturele stelsel van de moderne wereld moest rechtvaardigen. Resultaat van dit ideologische proces is volgens Amin een westerse geschiedenis die een ontwikkeling laat zien van het oude Griekenland naar Rome, dan via feodaal christelijk Europa naar het kapitalistische Europa.³ Een culturele constructie van een eendimensionaal continent (blank, christelijk, wetenschappelijk progressief, filosofisch voortdurend in ontwikkeling, verlicht, kapitalistisch, vrij, democratisch), dat bovendien door de eeuwen heen het abstractie idee heeft uitgevonden en verdedigd van een dominant Westen en zijn tegenhanger: de Ander, de Rest, de Afwijkende en vaak de Vijand.⁴

De kunstgeschiedenis en het mondiale kunstsysteem vormen geen uitzondering op deze ideologische constructie van een monolithisch centrum van de wereld tegenover (of geïmiteerd door) een brede en ongedefinieerde periferie.

Het ontstaan van het systeem van de *Académies des Beaux Arts* is daar wellicht het eerste tastbare bewijs van. In Italië werd in 1563 door Giorgio Vasari de *Accademia del Disegno di Firenze* gesticht, waarna dit concept honderd jaar later in Frankrijk verder werd ontwikkeld met de oprichting van de *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* in 1648. Sindsdien verwierpen schilders en beeldhouwers de status van ‘kunstenaar’ in plaats van louter ‘ambachtsman’: geleidelijk aan in heel Europa en vanaf de negentiende eeuw in de hele wereld. Buenos Aires, Addis Abeba, Rio de Janeiro, New York, Khartoum, Algiers en Beijing hebben allemaal dezelfde vorm van kunstonderwijs, gebaseerd op het model dat werd geleverd door het Frankrijk van het *Ancien Régime*.⁵

In de geschiedenis van het museum als instituut weerspiegelt zich de ontwikkeling van de moderne eurocentrische wereld. Het eerste museum in de geschiedenis van het Westen werd in de zestiende eeuw in Rome geopend en de oorsprong ervan gaat terug tot 1471, toen Paus Sixtus IV (de vader van de ontwikkeling van Rome als nieuwe renaissancestad) een collectie archeologische beelden schonk aan de bevolking van de hoofdstad van het christendom. In 1536 voltooide Michelangelo Buonarroti de drie gebouwen en het plein op de Capitolijsche heuvel, die tezamen de Capitolijsche musea vormden en die voornamelijk klassieke kunst bevatten van het oude Egypte tot aan de Romeinse tijd. Sindsdien openden in heel Europa diverse musea hun deuren, allemaal volgens hetzelfde patroon: een enorm gebouw (vaak speciaal ontworpen door een beroemde architect), gebouwd in opdracht van de machthebbers (de kerk, de koning, de prins, etc.), gewijd aan het tonen van verzamelingen van voorwerpen met artistieke en historische waarde (wat wil zeggen: de constructie en legitimering van een identiteit via de ontwikke

development of art and architecture from Egypt, passing through Greece, the Roman Empire, the Middle Ages and Renaissance, up to the Modern era. Art coming from the colonies was disposed in specific sections: ethnographic, archaeological, natural history and so on. The model has been replicated all over the world, including in the colonies. The arrival of contemporary art from non-Western regions is a recent phenomenon, which mainly involves the development of a critical discourse on contemporary art and politics of display.⁶

The model of periodical international exhibitions marks another materialization of this notion of Eurocentrism in the art context. For decades La Biennale di Venezia, the first example and model for further biennales, has been the unquestionable and exclusive mirror of the “state of the arts” in the world. Aiming to represent global creativity through national pavilions (sponsored by the cultural diplomacy of Western nations), the Biennale in fact for over a century represented the official contemporary art of those wealthy countries that could afford their participation.

The system expressed by the Venice Biennale therefore represented modern art for decades, until the slow articulation of a wide-ranging criticism emerged in the last three decades, a critique that affected the notion of modernity and questioned issues of representation, narration and cultural imperialism.

The parallel rise of hundreds of global biennales in the last thirty years, although it did not deeply call into question the biennial model but rather assumed it, corroborated different frameworks of values and criticism of contemporary art and at the same time strengthened the decentralization of its economical networks.

The notion of Third World (and Homi Bhabha’s posterior articulation of the notion of Third Space⁷) is the standpoint for the two most relevant chapters in the renegotiation of

the history of Modernism and its definitions: the Havana Biennale (first edition, 1984) and the magazine *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Arts and Culture* (first issue, 1987).

La Biennial de La Habana was created as international space of display for artists from the Third World, until then unrepresented or misrepresented in the international art system. The utopia of Cuba as a revolutionary cultural avant-garde that could give voice to radical Latin American cultures and the Third World arose with the 1959 revolution. Since that date, to give one example, Cuba has had an international school for the arts, founded with the idea of providing a high-level educational platform for all students from poor, non-aligned nations: the ISA, Instituto Superior de Arte, which still provides fellowships every year for students applying from Africa, Latin America, South East Asia, and even from the slums of big North American metropolises (mainly Afro-American students who could not afford their studies in the U.S.). This model, replicated in the international school of cinema (the school of San Antonio de Los Baños), and even the Latin American School of Medicine (ELAM), is the basis for the critical discourse sustained by the Havana Biennial through its twelve editions, and defended by its curatorial collective since 1984. If artists of Latin American, Asian and African origin do not have space of display in the *Center*, this biennial provides another center of representation, thus deconstructing the Eurocentric discourse of dominance and its ideology.

The Havana biennial operates as a collective institution, where a group of curators/researchers, each of them focusing on a specific area of competence, can monitor and map new tendencies of contemporary art in the world. In fact, this structure subverted the Venice model, where contemporary art from the planet was originally imposed by governmental cultural representations from every nation. Here, the curatorial collective travels across

ling van een visuele cultuur) of zeldzame en curieuze artefacten, voornamelijk afkomstig uit de ‘Nieuwe Wereld’.

De Vaticaanse Musea, het Uffizi in Florence, het Louvre in Parijs en het British Museum vormden het model voor het westerse grootschalige museum, waarin de ontwikkeling van de kunst en architectuur wordt getoond vanaf het oude Egypte via Griekenland, het Romeinse Rijk, de Middeleeuwen en de Renaissance tot aan de moderne tijd. Kunst afkomstig uit de koloniën werd getoond in specifieke afdelingen: etnografie, archeologie, natuurlijke historie enzovoort. Dit model is overal ter wereld gekopieerd, ook in de voormalige koloniën. De komst van hedendaagse kunst uit niet-westerse gebieden is een recent verschijnsel dat vooral leidt tot de ontwikkeling van een kritisch discours over hedendaagse kunst en tentoonstellingsbeleid.⁶

Een andere vorm waarin deze eurocentrische gedachte in de context van de kunst een materiële vorm krijgt is het model van periodieke internationale tentoonstellingen. De biennale van Venetië, de eerste in zijn soort en model voor latere biennales, is al tientallen jaren de onbetwiste en exclusieve graadmeter voor de actuele situatie in de kunst. De biennale streefde ernaar de mondiale creativiteit te presenteren aan de hand van nationale paviljoens (gesponsord door de culturele diplomatie van de westerse landen), maar heeft meer dan honderd jaar lang in feite niets anders gedaan dan de officiële hedendaagse kunst presenteren van de rijke landen die het zich konden veroorloven mee te doen.

Zo heeft het systeem waarvan de biennale van Venetië de uitingsvorm was tientallen jaren de moderne kunst vertegenwoordigd, totdat geleidelijk, in de loop van de laatste dertig jaar, vérstrekkende kritiek werd geformuleerd die raakte aan het hele concept van moderniteit en zaken als representatie, verhaal en cultureel imperialisme ter discussie stelde.

De gelijktijdige opkomst in de laatste dertig jaar van honderden biennales over de hele wereld – waarbij overigens

eerder sprake was van het overnemen dan van het fundamenteel ter discussie stellen van het biennalemodel – was een bevestiging van het feit dat in de hedendaagse kunst verschillende kaders van waarden en kritiek bestaan; daarnaast kwam hierdoor ook een decentralisatie op gang van de economische netwerken van de kunst.

Het begrip Derde Wereld (en de latere formulering door Homi Bhabha van het begrip ‘Derde Ruimte’⁷) is het uitgangspunt van twee relevante episodes in de herziening van het modernisme en zijn definities: de Havana Biennale (eerste editie, 1984) en het tijdschrift *Third Text. Third World perspectives on Contemporary Arts and Culture* (eerste nummer, 1987).

La Biennial de la Habana werd in het leven geroepen als internationale expositiemogelijkheid voor kunstenaars uit de Derde Wereld, die tot dan toe in het internationale kunstsysteem niet aan bod kwamen of op onjuiste wijze werden gepresenteerd. Na de revolutie van 1959 kon Cuba zich opwerpen als de utopie van een revolutionaire culturele avant-garde die radicale Latijns-Amerikaanse culturen en de Derde Wereld een stem gaf. Zo is sindsdien is in Cuba een internationale kunstacademie opgericht met het idee studenten uit arme, niet-gebonden landen een opleidingsplatform van hoog niveau te bieden. Resultaat is het ISA, Instituto Superior de Arte, dat nog steeds elk jaar beurzen verstrekt aan studenten uit Afrika, Latijns Amerika, Zuidoost-Azië en zelfs uit de sloppenwijken van de grote Noord-Amerikaanse steden (voornamelijk zwarte studenten die een studie in de Verenigde staten niet kunnen betalen). Dit model, dat ook is gebruikt voor de Internationale School voor Film en Televisie (De academie in San Antonio de Los Baños) en zelfs de Latijns-Amerikaanse Medische school (ELAM), vormt de basis voor het kritische discours dat door de Havana Biennale via zijn twaalf edities gaande wordt gehouden en door zijn collectief van curators sinds 1984 wordt verdedigd. Aan kunstenaars van Latijns-Amerikaanse, Aziatische en Afrikaanse

countries, year after year constructing an impressive documentation of what is happening on each continent and, after a slow and collective process of discussion, collaboratively choosing the artists who will participate in each edition. Since its first edition the Havana Biennial has developed a critical discourse parallel to the curatorial research, focused on the renegotiation of the history of modernism in art.

The magazine *Third Text* was launched few years later in the British context, with a similar approach: to give visibility to artists who stood outside the powerful galleries and big exhibitions of the Western art system, and build up a critical discourse around exclusion and legitimization in contemporary art. The ground-breaking magazine originally initiated its publication as an extension of the critical discourse and artistic practice of its founder, Rasheed Araeen, a London-based conceptual artist of Pakistani origin. Araeen's cultural practice at large (curating, writing, producing art, etc.) since his arrival in London in the 1960s has essentially been the focus, giving space to artists of Latin American, African and Asian origins inside British cultural institutions. Philosophers, sociologists, art critics, and artists from both the West and the post-colonial world wrote essays for *Third Text* which substantially changed the terrain of art, disputing the imposition of an homogenized culture constructed on Eurocentric foundations which manipulates cultural differences. Issues of race, economic power, imperialism and cultural hegemony were central to the discussion of the legitimization of unrepresented artists in the contemporary art system, by pointing out the status of dominance perpetuated by a white racist society. Furthermore, *Third Text's* discourse addressed problematic issues such as primitivism and ethnicity, categories into which non-Western artists might too easily fall⁸ once they stepped through the tight doors of legitimization.

Two years before "Magiciens de la Terre", the 1989 exhibition too often thought of as being the first curatorial project to display contemporary Western and non-Western artistic practices (apparently offering Western and non-Western artists equal dignity, but in fact falling into a dangerous confusion between artists from Western countries and artisans from the rest of the world),⁹ *Third Text* efficaciously pointed out all the risks of an exoticist discourse about contemporary art (and culture at large). Concepts of Primitivism, Otherness and Difference (legacies of colonialism, filtered through anthropology in academic discourses), often used to describe the work of artists of non-Western origin, would in fact justify the whole ideological construction of colonialism itself. "Primitivism has little to do with the actual conditions of the peoples or cultures it refers to, but is an idea in Western culture by which Others are defined in various periods of its recent history. As a projection and representation of non-European peoples and their cultures in Western philosophy or discourse, in turn justifies Western colonial expansion and domination. In other words, Primitivism is a function of colonial discourse, and it is therefore imperative that we try to look at the nature and complexity of this discourse."¹⁰

In a famous essay focused on the work of the British artist Yinka Shonibare, the artist and art critic Olu Oguibe successfully underlined the risks of ethnicization which contemporary artists of African, Latin American or Asian origins may run into, once they are legitimized inside the art system. It was a possible threat even to an artist such as Shonibare, who was born in the UK and only travelled to his parents' country, Nigeria, after his education. "Often the Outsider must begin by exaggerating this difference. Often he must accept that difference exists, even where or when it does not, and that this difference exists in the exact form that the host culture perceives it. In other words, he must play to the gallery of difference and take

afkomst die niet de kans krijgen hun werk in het 'centrum' te tonen biedt deze biënnale een tweede centrum om werk tentoon te stellen, waarmee het dominante eurocentrische discours en de bijbehorende ideologie worden ondergraven.

De Havana Biënnale functioneert als een collectief instituut: een groep curators/onderzoekers volgt nieuwe tendensen in de hedendaagse kunst en brengt ze in kaart, waarbij ieder zich vanuit zijn eigen competentie op een bepaald gebied richt. Deze structuur is in feite een ondermijning van het model van de Biënnale van Venetië, waar hedendaagse kunst van over de hele wereld oorspronkelijk in het keurslijf werd geperst van culturele presentaties van afzonderlijke landen. In het geval van de Havana Biënnale reist het collectief van curators van land naar land; aan de hand daarvan stellen ze jaar na jaar een indrukwekkende documentatie samen van wat er in elk werelddeel gebeurt en na uitgebreide discussies kiezen ze gezamenlijk de kunstenaars die aan elke editie mogen deelnemen. Vanaf de eerste editie heeft de Havana Biënnale een kritisch discours ontwikkeld dat parallel loopt aan het onderzoek van de curators en is gericht op een herziening van de geschiedenis van het modernisme in de kunst.

Het tijdschrift *Third Text* werd enkele jaren later gelanceerd, in een Britse context, maar vanuit een vergelijkbare benadering: kunstenaars in beeld brengen die in de machtige galerijen en grote tentoonstellingen van het westerse kunstsysteem niet aan bod komen, en een kritisch discours opbouwen rond uitsluiting en legitimering in de hedendaagse kunst. Dit baanbrekende tijdschrift diende aanvankelijk als verlengstuk van het kritische discours en de kunstpraktijk van zijn oprichter, de in Londen wonende conceptkunstenaar van Pakistaanse afkomst Rasheed Araeen. Araeen's culturele praktijk in het algemeen (tentoonstellingen maken, schrijven, kunst produceren enz.) is er sinds zijn komst naar Londen in de jaren vijftig in wezen op gericht kunstenaars van Latijns-Amerikaanse, Afrikaanse en Aziatische afkomst ruimte te

bieden binnen Britse cultuurinstellingen. Filosofen, sociologen, kunstcritici, en kunstenaars, zowel uit het Westen als uit de postkoloniale wereld, schreven voor *Third Text* essays die een substantiële invloed hadden in de kunstwereld en waarin het opleggen van een homogene, op eurocentrische fundamente gebouwde cultuur die cultuurverschillen manipuleert, ter discussie werd gesteld. Met ras, economische macht, imperialisme en culturele overheersing als centrale kwesties werd ingegaan op de legitimering van kunstenaars die in het hedendaagse kunstsysteem niet aan bod kwamen en werd erop gewezen hoe de dominantie van een blanke, racistische samenleving in stand werd gehouden. Daarnaast richtte het discours van *Third Text* zich op problematische kwesties als primitivisme en etniciteit, categorieën waarin niet-westerse kunstenaars al te snel worden ingedeeld⁸ als ze de smalle deuren van de legitimering eenmaal gepasseerd zijn.

Twee jaar voor *Magiciens de la Terre*, de tentoonstelling uit 1989 die te vaak wordt aangehaald als het eerste tentoonstellingsproject waarin hedendaagse westerse en niet-westerse kunstpraktijken naast elkaar werden getoond (en waarin westerse en niet-westerse kunstenaars schijnbaar op gelijke voet werden behandeld, maar in feite een gevaarlijke verwarring ontstond tussen kunstenaars uit westerse landen en ambachtslieden uit de rest van de wereld)⁹, wees *Third Text* al heel effectief op alle risico's van een exotistisch discours over de hedendaagse kunst (en de cultuur in het algemeen). Concepten als primitivisme, andersheid en verschil (erfenissen van het kolonialisme en via de antropologie doorgedruppeld in het academisch discours), die vaak worden gehanteerd bij de beschrijving van het werk van kunstenaars van niet-westerse afkomst, zouden in feite de hele ideologische constructie van het kolonialisme zelf rechtvaardigen. "Primitivisme heeft weinig te maken met de feitelijke omstandigheden van de volken of culturen waar het aan refereert, maar is een idee uit de westerse cultuur waarmee

a fall ... Because the path is narrow and the ground treacherous, few are able ever to succeed at this game without becoming, in the end, nothing but that which they set out to escape."¹¹

The criticism of the language of the Eurocentric discourse ultimately means critique of the whole establishment of the concept of "contemporary art", legitimized from after the Second World War to the present as "international". The art critic Gerardo Mosquera points out how "contemporary art" became a "postmodern international language, prevailing over the so-called international scene even while its coinage as a dominant denies de facto the pluralist perspective of Modernity."¹² In fact, he argues, "to be 'international' or 'contemporary' is nothing but the echo of being exhibited in elite spaces on the small island of Manhattan"¹³ where legitimating paradigms are produced.

The negotiation of the possibility of a new internationalism in art¹⁴ has been discussed since the 1990s and led to an adjustment of the Third World perspective (as exemplified by the Havana Biennales and Third Text) into the more comfortable use of terms as New Internationalism or Global. While the Third World perspective was rooted in a strong political statement (the existence of a discourse developed inside the non-aligned, poor countries of the planet, which have in common their status as colonies liberated from the imperialism of the West), reference to the notions of New Internationalism or Global excludes any radical approach, if it means a global positive projection of an idealistic cultural pluralism led by the West. As Mosquera again underlines, "Globalization is only possible in a world previously reorganized by colonialism, with Western culture acting as a macro-system that articulates the contemporary world."¹⁵ In other words, globalization after imperialism is a configuration of the world still based on the ideological construction of Eurocentrism.

Cultural representation in this context is still a tricky game. On the one hand, even more than a quarter of a century after the first Havana Biennale, big international mainstream exhibitions still tend to promote their "openness" to artists from non-Western countries as a radical act of generosity (see the 2007 and 2009 editions of Venice Biennale), instead of provincialism. On the other hand, if globalization has to some extent been accompanied the development of alternative networks for arts in the global South (primarily Africa and Latin America), it has also justified the existence of institutions devoted to the support of non-Western culture. This is an art "ngo-ism" which is surely an efficacious tool for development, but has also created protected niches of non-Western art production. It is a form of exoticism of the Other, once again, which evades any self-critique about Eurocentric ideology.

Lucrezia Cippitelli, PhD, is professor of Aesthetics at the Art Academy of L'Aquila, a visiting scholar at Cornell University, and invited curator of the TIME_FRAME project at NIMK, Amsterdam. She is the author of *Alamar Express Lab* (Rome, Gangemi, 2007) and co-editor of *Tania Bruquera* (Milan, Postmedia, 2010).

- 1 Samir Amin, *Eurocentrism*, Monthly Review Press, New York: 1989, p. VII.
- 2 Edward Said's *Orientalism*, regarded as central to the post-colonial movement, was published the same year, 1978.
- 3 Samir Amin, *Eurocentrism*, p.90.
- 4 Reflecting upon language, it is interesting to remind ourselves here of how metaphysical and nevertheless pervasive the concept of "West" itself is. In fact, in Arabic the word "Maghreb" literally means "West": the area of the Arab empire where the sun sets, located in the northern part of the African continent, between the Atlantic coast and Sahara (and often including Malta, Sicily and Andalusia).
- 5 For an enlightening survey of the internationalization of the European art educational system in the colonies (especially the French educational system), see Jan Loup Amselle's *L'Art de la friche*, and specifically the chapter entitled 'Vers la Françafrique'.

"anderen" worden gedefinieerd in de verschillende periodes van haar recente geschiedenis. Vervolgens wordt de westerse koloniale expansie en dominantie gerechtvaardigd als projectie en representatie van niet-Europese volken en hun culturen in de westerse filosofie of het westerse discours. Met andere woorden, primitivisme is een functie van het koloniale discours en het is daarom absoluut noodzakelijk dat we de aard en complexiteit van dit discours bestuderen."¹⁰

In een beroemd essay over het werk van de Britse kunstenaar Yinka Shonibare wijst kunstenaar en kunstcriticus Olu Oguibe zeer terecht op het risico van etnisering dat kunstenaars van Afrikaanse, Latijns-Amerikaanse en Aziatische afkomst kunnen lopen als ze eenmaal binnen het kunststelsel zijn geïntegreerd. Dit risico bedreigt zelfs een kunstenaar als Shonibare, die in het Verenigd Koninkrijk is geboren en pas na zijn opleiding Nigeria, het land van zijn ouders, heeft bezocht. 'Vaak moet de Buitenstaander in eerste instantie zijn anders-zijn overdrijven. Hij moet vaak accepteren dat verschil bestaat, zelfs waar en wanneer het er niet is, en wel in precies die vorm waarin de gastcultuur het waarneemt. Met andere woorden, hij moet inspelen op dat verschil en een knieval voor lief nemen. [...] Het pad is smal en de ondergrond verraderlijk en daarom zijn er maar weinigen die dit spel weten te spelen zonder uiteindelijk datgene te worden waaraan ze juist wilden ontsnappen'¹¹.

Kritiek op de taal van het eurocentrische discours betekent in wezen kritiek op het hele concept van 'hedendaagse kunst', dat vanaf de Tweede Wereldoorlog tot nu is geïntegreerd als 'internationaal'. De kunstcriticus Gerardo Mosquera laat zien hoe 'hedendaagse kunst' een 'postmoderne internationale taal' is geworden, die 'de zogenaamde internationale kunstwereld domineert, ook al wordt het pluralistische perspectief van de moderniteit in feite juist ontkennd door hem dominant te verklaren'¹². In feite, stelt hij, 'komt "internationaal" of "modern" zijn gewoon neer op ten

toongesteld worden in de elite-ruimtes van het kleine eiland Manhattan',¹³ waar de legitimerende paradigma's worden geproduceerd.

De mogelijkheid om een nieuw internationalisme in de kunst¹⁴ tot stand te brengen wordt al sinds de jaren negentig bediscussieerd en heeft ertoe geleid dat het Derde Wereld-perspectief (zoals dat in de voorbeelden van de Havana Biennale en *Third Text* naar voren komt) is aangepast tot een gebruik van prettiger klinkende termen als Nieuw Internationalisme of Mondiaal. Het Derde Wereld-perspectief is geworteld in een krachtige politieke stellingname (het bestaan van een discours dat is ontwikkeld in de niet-gebonden arme landen van de wereld, die met elkaar gemeen hebben dat ze zich hebben bevrijd van het imperialisme van het Westen), maar de verwijzing naar begrippen als Nieuw Internationalisme of Mondiaal sluit elke radicale benadering uit zolang die een mondiale positieve projectie inhoudt van een idealistisch cultureel pluralisme onder leiding van het Westen. Zoals opnieuw Mosquera onderstreept, '[is] globalisering alleen mogelijk in een wereld die al is gereorganiseerd door het kolonialisme, waarbij de westerse cultuur functioneert als macrosysteem dat de hedendaagse wereld articuleert'.¹⁵ Met andere woorden, globalisering na het imperialisme is een configuratie van de wereld die nog steeds is gebaseerd op de ideologische constructie van het eurocentrisme. Culturele representatie is in deze context nog altijd een hachelijke onderneming. Aan de ene kant promoten de grote internationale tentoonstellingen meer dan een kwarteeuw na de eerste Havana Biennale hun 'openheid' naar kunstenaars uit niet-westerse landen nog altijd als een radicale daad van ruimhartigheid (zie de edities van 2007 en 2009 van de Biennale van Venetië) in plaats van als provincialisme.

Aan de andere kant, als de globalisering tot op zekere hoogte gepaard is gegaan aan de ontwikkeling van alternatieve netwerken voor de kunst in het zuidelijk halfrond (met name Afrika en Zuid-Amerika), dan is ook het bestaan van instituten gewijd aan de ondersteuning van niet-westerse

where the French anthropologist outlines the concept of "géopolitique du Beau". Jean-Loup Amselle, *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*. Paris: Flammarion 2005, pp. 129-161.

- For a critical history of the construction of the artistic educational system in West African colonies and its clash with local artistic production, see also Olu Oguibe's 'Nationalism, Modernity, Modernism' in *The Culture Game*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004, pp. 47-59.
- 6 See Emma Barker, *Contemporary cultures of display*, London: Yale University Press 1999.
 - 7 In Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London: Routledge 1994.
 - 8 See Rasheed Araeen, 'Why Third Text?' and 'From Primitivism to Ethnic Arts', in *Third Text*, nr. 1, Autumn 1987, pp. 3-5 and 6-25.
 - 9 Magiciens de la Terre, curated by Jean-Hubert Martin, Centre Georges Pompidou, Paris, 1989.
 - 10 Araeen, 'From Primitivism to Ethnic Arts', p. 8.
 - 11 Olu Oguibe's 'Double Dutch and the Culture Game' in *The Culture Game*, p. 36.
 - 12 Gerardo Mosquera, *Notes on Globalization, Art and Cultural Difference*, Amsterdam: Rijksakademie van Beeldende Kunsten and RAIN, 2001, p. 28.
 - 13 Gerardo Mosquera, *Notes on Globalization, Art and Cultural Difference*, p. 28.
 - 14 'A New Internationalism', the first conference of the Institute of International Visual Arts (InIVA) in London, held at the Tate Gallery on 1994, is the origin of a publication collecting critical texts about the notion of International in contemporary art, delivered by the more relevant international scholars. See Jean Fisher (ed.), *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, London: Kala Press, 1994.
 - 15 Gerardo Mosquera, *Notes on Globalization, Art and Cultural Difference*, p. 27.

cultuur daar mede aan te danken. Een kunst-'ngoisme' is beslist een effectief instrument voor zo'n ontwikkeling, maar heeft ook afgeschermd niches gecreëerd van niet-westerse kunstproductie. Opnieuw een vorm van exotisme van de Ander, waarbij iedere zelfkritiek ten aanzien van de eurocentrische ideologie uit de weg wordt gegaan.

Lucrezia Cippitelli, PhD, is hoogleraar esthetiek aan de kunstacademie van L'Aquila, gasthoogleraar aan Cornell University en gastcurator van het project TIME_FRAME in het NIMK in Amsterdam. Ze is auteur van *Alamar Express Lab* (Rome, Gangemi, 2007) en medesamensteller van *Tania Brugurea* (Milaan, Postmedia, 2010).

- 1 Samir Amin, *Eurocentrism*, Monthly Review Press, New York: 1989, p. VII.
- 2 Edward Saïds *Orientalism*, dat als essentieel wordt beschouwd voor de postkoloniale beweging, werd gepubliceerd in hetzelfde jaar, 1978.
- 3 Samir Amin, *Eurocentrism*, p. 90.
- 4 Het is interessant er hier op te wijzen hoe metafysisch maar tegelijkertijd diepgaand het concept van het 'Westen' zijn weerslag heeft op de taal. In feite betekent het Arabische woord 'Maghreb' letterlijk 'Westen': het gebied van het Arabische rijk waar de zon ondergaat, gelegen in het noorden van het Afrikaanse continent, tussen de Atlantische kust en de Sahara (en waartoe vaak ook Malta, Sicilië en Andalusië worden gerekend).
- 5 Voor een heldere studie van de internationalisering van het Europese kunstonderwijssysteem in de koloniën (met name het Franse onderwijssysteem), zie Jean-Loup Amselles *L'Art de la friche*, met name het hoofdstuk getiteld *Vers la Française*, waar de Franse antropoloog het concept 'géopolitique du Beau' schetst. Jean-Loup Amselle, *L'Art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*. Parijs: Flammarion, 2005, pp. 129-161.
- 6 Voor een kritische geschiedenis van de constructie van het kunstonderwijssysteem in de West-Afrikaanse koloniën en hoe dit botste met de plaatselijke kunstproductie, zie ook Olu Oguibe's 'Nationalism, Modernity, Modernism' in *The Culture Game*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004, pp. 47-59.
- 7 Zie Emma Barker, *Contemporary Cultures of Display*, Londen: Yale University Press, 1999.
- 8 In Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Londen: Routledge, 1994.
- 9 Zie Rasheed Araeen, 'Why Third Text?' en 'From Primitivism to Ethnic Arts', in *Third Text*, nr. 1, herfst 1987, pp. 3-5 en 6-25.

- 9 *Magiciens de la Terre*, tentoonstelling samengesteld door Jean-Hubert Martin, Centre Georges Pompidou, Parijs, 1989.
- 10 Araeen, 'From Primitivism to Ethnic Arts', p. 8.
- 11 Olu Oguibe's 'Double Dutch and the Culture Game', in *The Culture Game*, p. 36.
- 12 Gerardo Mosquera, *Notes on Globalization, Art and Cultural Difference*, Amsterdam: Rijksakademie van beeldende kunsten en RAIN, 2001, p. 28.
- 13 Gerardo Mosquera, *Notes on Globalization, Art and Cultural Difference*, p. 28.
- 14 'A New Internationalism', de eerste conferentie van het Institute of International Visual Arts (InIVA) in Londen, in 1994 gehouden in de Tate Gallery, staat aan de wieg van een publicatie waarin kritische teksten zijn gebundeld over het concept internationalisme in de hedendaagse kunst, afkomstig van vooraanstaande internationale wetenschappers. Zie Jean Fisher (red.), *Global Visions. Towards a new internationalism in the Visual Arts*, Londen: Kala Press, 1994.
- 15 Gerardo Mosquera, *Notes on Globalization, Art and Cultural Difference*, p. 27.



Patrizio Di Massimo, *Duet for Cannibals*, 2009 (HDV video, 3 min.)

Libyan resistance movement who had been able to frustrate Italian efforts to colonise Libya for twenty years, are to be heard from three different loudspeakers distributed through SMBA. The interrogation by the Italian authorities is in fact transcribed in this document in three different ways: '1) hearing of the prisoner', '2) typewritten account of the hearing of the prisoner', '3) record of the hearing of the prisoner'. A different perspective emerges from each of these three reports, which poses questions about the meaning of the reports it self: it is the moment in which rhetoric (the way in which we narrate things) and historiography (the rational objectification of history) overlap and reduce themselves to the same thing. A reduction that paradoxically becomes the proof that the proof doesn't exist, and at the same time the metaphor, for the artist, of the impossibility to rationalise and understand post-colonialism as a subject matter in Italian history. Nevertheless, the interrogation itself interpreted in favour of the Italians and El-Muchtar was sentenced to death.



Patrizio Di Massimo, *Duet for Cannibals*, 2009 (HDV video, 3 min.)

SMBA, zijn de drie verschillende versies te horen van een verslag van het proces rond de Libische verzetsstrijder Omar el-Muchtar, die de kolonisatie van Libië door Italië twintig jaar lang wist te dwarsbomen. Zijn ondervraging door de Italiaanse autoriteiten is op drie verschillende manieren getranscribeerd: '1) verhoor van de gevangene'; '2) getypt verslag van het verhoor van de gevangene'; '3) archiefdocument van het verhoor van de gevangene'. Uit deze drie verschillende verslagleggingen komt telkens een ander perspectief naar voren, wat de zin van het verslagleggen ter discussie stelt: het is het moment waar de retoriek (de manier waarop we dingen vertellen) en historiografie (de rationele objectivering van geschiedenis) elkaar overlappen en reduceren tot één geheel. Een reductie die paradoxaal genoeg bewijst dat 'bewijs' niet bestaat en die tegelijkertijd voor de kunstenaar een metafoor is voor de onmogelijkheid postkolonialisme te rationaliseren en te begrijpen als een onderwerp in Italiaanse geschiedenis. Niettemin, het verhoor werd in het voordeel van de Italianen geïnterpreteerd en El-Muchtar kreeg de doodstraf.

The short video *Duet for Cannibals* (2009) also deals with such power relations. The work is the result of a commission, extended to several artists, to produce portraits of Abdullay Kadal Traore, from Burkina Faso, a professional drummer who has lived in Milan for the last seven years. Di Massimo however decided not to produce a video in which Traore was depicted as an exotic figure but to stage a dialogue with him. In the video Di Massimo presents Traore the question of whether he would like to participate in a film in which a certain sexual action is central. By shaping the work in this way, the video is not so much a portrait of Traore as of the grotesque post-colonial situation of Italy and the perception of immigrants there.

The text work *The Negus said: give me the lion keep the stele!* (2010) zooms in on the situation surrounding the bronze Lion of Judah and the Obelisk of Axum. In 1937, during the Italian occupation of what was then Abyssinia (today Ethiopia), these monuments were confiscated and transported to Rome. It was the Negus (emperor), Haile Selassie, of Ethiopia who, in the 1960s, during a visit from the Duke of Aosta to his country, asked for the restitution of the two artefacts. After the unsatisfactory answer from the Duke that the Lion could have been returned (as then happened the following year) but that the obelisk was too big and that it was too expensive to move the thing, Selassie riposted "okay: give me the Lion, keep the stele!". History wants that finally, in 2005, also the Obelisk was brought back home. Di Massimo has supplemented the conversation between Selassie and the Duke of Aosta with other, fictional exchanges, following the same sharp-tongued line of thought and underlining consequences and implication of the restitution of the two monuments.

The positions of Garaicoa and Di Massimo are only two of a much larger number in contemporary art in which one can find a post-colonial dynamic. 'See reason' is a beginning in the Stedelijk Museum Bureau Amsterdam linking

De korte video *Duet for Cannibals* (2009) gaat ook over zulke machtsrelaties. Het werk is voortgekomen uit een opdracht, aan verschillende kunstenaars, om een portret te maken van Abdullay Kadal Traore uit Burkina Faso, een professionele drummer die sinds zeven jaar in Milaan woont. Di Massimo maakte echter geen exotiserend portret maar ensceneerde een dialoog met hem. In de video legt hij hem de vraag voor of hij wil meespelen in een film waarin een bepaalde seksuele handeling centraal staat. Het werk portretteert zodoende niet zozeer Traore maar de groteske postkoloniale situatie van Italië en de perceptie van immigranten aldaar.

Het tekstwerk *The Negus said: give me the lion keep the stele!* (2010) zoomt in op de situatie rond de Leeuw van Juda en de Obelisk van Axum. Deze monumenten uit Abessinie (nu Ethiopië) werden in 1937, tijdens de Italiaanse bezetting, geconfisqueerd en naar Rome overgebracht. Het was de Negus (keizer) Hailè Selassie van Ethiopië die in de jaren '60, tijdens een bezoek van de graaf van Aosta aan zijn land, om teruggave van de artefacten vroeg. Na het onbevredigende antwoord van de graaf dat de leeuw wel terugkon – wat ook snel zou gebeuren – maar dat de obelisk te groot was en daarom te duur om te transporteren, riposteerde Selassie met "geef me dan de leeuw en houdt de naald!" Uiteindelijk zou de obelisk pas in 2005 in Ethiopië terugkeren. Di Massimo heeft de conversatie tussen Selassie en de Italiaanse graaf aangevuld met andere, fictieve conversaties volgens eenzelfde bitse trant en de onderliggende consequenties en implicaties van de restitutie van de twee monumenten

De posities van Garaicoa en Di Massimo zijn slechts twee uit een veel groter veld van hedendaagse kunst waarin sprake is van een postkoloniale dynamiek. 'See reason' is een begin van het aanknopen door Stedelijk Museum Bureau Amsterdam bij deze dynamiek. Tentoonstellingen zijn één vorm waarin Project 1975 zich manifesteert, de speciale bijdragen van Cippitelli aan deze *SMBA Nieuwsbrief* een

up with this dynamic. Exhibitions are but one form in which Project 1975 will manifest itself; the special contributions by Cippitelli in this *SMBA Newsletter* are another. The lecture by Paul Goodwin planned for January is also a part of the project. The degree to which Project 1975 will impact on the programming at SMBA should also be clear from the discrete graphic identity that has been especially designed by Nina Støttrup Larsen of the agency Mevis and Van Deursen for this purpose.

andere. Ook de geplande lezing van Paul Goodwin in januari is er een onderdeel van. Hoezeer Project 1975 de programmering van SMBA heeft overgenomen wordt ook duidelijk door de interveniërende grafische identiteit die speciaal voor dit doel is ontworpen door Nina Støttrup Larsen van bureau Mevis en Van Deursen.

Jelle Bouwhuis is the curator of Stedelijk Museum Bureau Amsterdam

Patrizio Di Massimo (b. 1983, Jesi, Italy) is resident at De Ateliers, in Amsterdam. He has shown at the Whitechapel gallery in London (2009), Witte de With in Rotterdam (2010), David Robert Arts Foundation, London (2010) and Art Basel Statements (2010), among other sites.

Carlos Garaicoa (b. 1967, Havana, Cuba) has shown at the São Paulo Biennale, 2010, the 2005 and 2009 Venice Biennials, and Documenta XI in Kassel, 2002, among other venues. This year a large retrospective of his work was to be seen in the Museum of Modern Art in Dublin, Ireland. Garaicoa also acts as an advisor to the Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam. He lives and works in Madrid and Havana.

1 "... Any critical interest displayed towards exhibition systems that takes as its field of study modern or contemporary art necessarily refers us to the foundational base of modern art history and its roots in imperial discourse, on the one hand, and, on the other the pressures that postcolonial discourse exerts on its narratives today." Okwui Enwezor, 'The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition', *Research in African Literatures*, Vol. 34, No. 4 (Winter, 2003), pp. 57-82; this citation from p. 59. Enwezor's straightforward challenge, intended for European art institutions in general and, in this article, the Tate Modern in particular, has still not been particularly accepted.

2 See also Okwui Enwezor, 'Between Apparatus and subjectivity: Carlos Garaicoa's post-utopian architecture', in the exhibition catalogue *Carlos Garaicoa. Overlapping*, (M. Cremin, ed.), Dublin: Irish Museum of Modern Art 2010, pp. 16-21.

Jelle Bouwhuis is curator Stedelijk Museum Bureau Amsterdam

Patrizio Di Massimo (1983, Jesi, It.) is resident bij De Ateliers in Amsterdam. Hij exposeerde onder andere bij de Kadist Art Foundation in Parijs (2009), Witte de With in Rotterdam (2010), David Robert Arts Foundation, London (2010) en Art Basel Statements (2010).

Carlos Garaicoa (1967, Havana, Cuba) exposeerde onder meer op de biënnale van São Paulo, 2010; de Venetië-biënnales van 2005 en 2009 en op Documenta XI in Kassel, 2002. In het Museum of Modern Art Ireland in Dublin was dit jaar nog een groot overzicht van zijn werk te zien. Garaicoa is tevens werkzaam als adviseur bij de Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam. Hij woont en werkt in Madrid en Havana.

1 "... Any critical interest displayed towards exhibition systems that takes as its field of study modern or contemporary art necessarily refers us to the foundational base of modern art history and its roots in imperial discourse, on the one hand, and, on the other the pressures that postcolonial discourse exerts on its narratives today." Okwui Enwezor, 'The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition', *Research in African Literatures*, Vol. 34, No. 4 (Winter, 2003), pp. 57-82; 59. Enwezors regelrechte uitdaging aan het adres van Europese kunstinstellingen in het algemeen en, in dit artikel, Tate Modern in het bijzonder, is nog niet bepaald aangenomen.

2 Zie ook Okwui Enwezor, 'Between Apparatus and subjectivity: Carlos Garaicoa's post-utopian architecture', in tent. cat. *Carlos Garaicoa. Overlapping*, (M. Cremin, ed.), Dublin: Irish Museum of Modern Art 2010, pp. 16-21.

**Curating Difference?
Towards a Critical Post-
Multiculturalism**

23 January

Project 1975 comprises not only exhibitions but also a series of lectures, seminars, artist talks and film programmes. This January the floor is to Paul Goodwin, Cross Cultural Curator at Tate Britain and Associate Research Fellow at the Centre for Urban and Community Research, Goldsmiths College, University of London.

In this lecture Goodwin will pose a series of questions and map out a few areas that relate to thinking about 'curating difference'. He will tentatively suggest that rather than managing 'difference and diversity' (multiculturalism) the debate should move on to encompass questions of curating difference, which is a problematic and incomplete assertion but one that draws attention to the way that critical curating has greater potential than cultural managerialism to address questions of power and knowledge in the museum in a way that engages directly with issues of creative practice, the artist's perspective, research and knowledge production. If the problematic of 'cultural diversity' is to move from the 'margins to the centre' of the museum in a 'post-multiculturalism' framework, this will entail an engagement with the critical questions of power and knowledge in the curatorial edifice

at the centre of the museum's intellectual complex.

Paul Goodwin is an urban theorist, curator and researcher. He is an Associate Research Fellow at the Centre for Urban and Community Research, Goldsmiths College and Curator of Cross Cultural Programmes at Tate Britain. At Tate, Paul co-programs events such as The Status of Difference (ideas/debate series, 2008-2010), Conversation Pieces (ongoing artist talks series), Global Modernities (Tate Triennial conference, March 2009) and Afrodizzia (Late at Tate, Feb 2010). In 2009 he curated (with Monica Miranda) 'Underconstruction', an exhibition and book project about the relationship between the shanty towns and the central city in Lisbon, Portugal. More recently Paul was Consultant Curator for the international exhibition 'Afro Modern: Journeys Through the Black Atlantic' at Tate Liverpool (Jan - April 2010) and programmed the Global Exhibitions symposium that accompanied the exhibition. He is currently co-editing a book based on papers from the symposium, for Liverpool University Press, provisionally called *Contemporary Art and the African Diaspora* (forthcoming 2011).

Curating difference?
Naar een kritisch post-
multiculturalisme

23 Januari

Project 1975 behelst naast tentoonstellingen een programma van lezingen, seminars, kunstenaars-presentaties en filmavonden. Paul Goodwin, *Cross Cultural Curator* bij Tate Britain en *Associate Research Fellow* bij het Centre for Urban and Community Research, Goldsmiths College, University of London, geeft de aftrap.

In zijn lezing brengt Goodwin een aantal kwesties aan de orde met betrekking tot de gedachte van 'het verschil tentoonstellen' (curating difference). Hij zal trachten aan te geven dat curating difference' een alternatief kan zijn voor 'het managen van verschil en diversiteit' (multiculturalisme). Het begrip 'curating difference' is weliswaar ook niet geheel onproblematisch, maar het biedt niettemin een betere basis om aandacht te besteden aan de potentie van het maken van kritische tentoonstellingen om zaken als macht en kennis aan te kaarten in musea, dan cultureel management, vanwege de directe betrokkenheid bij de creatieve praktijk, het kunstenaarsperspectief, en onderzoek en kennisproductie. Indien de problematiek van 'culturele diversiteit' de beweging van de 'marge naar het centrum' van het museum in een 'postmulticultureel' kader is, dan betekent dat voor de curator een betrokkenheid met kritische vraag-

stukken over macht en kennis in het hart van het intellectuele museale complex.

Paul Goodwin is stadstheoreticus, curator en onderzoeker. Hij is *Associate Research Fellow* bij het Centre for Urban and Community Research, Goldsmith College (Londen) en *Curator of Cross Cultural Programmes* bij Tate Britain. Bij de Tate co-organiseert Goodwin evenementen zoals 'The Status of Difference' (ideeën/debatten serie, 2008-2010), 'Conversation Pieces' (lopende serie kunstenaars-presentaties), 'Global Modernities' (conferentie in het kader van de Tate Triennial, maart 2009) en 'Afrodizzia' (Late at Tate, februari 2010). In 2009 maakte hij (met Monica Miranda) de tentoonstelling 'Underconstruction', met een bijbehorend boekproject, over de relatie tussen de sloppenwijken en het centrum van de stad Lissabon, Portugal. Onlangs was hij *Consultant Curator* voor de internationale tentoonstelling 'Afro Modern: Journeys Through the Black Atlantic' in Tate Liverpool (januari – april 2010) en organiseerde hij het 'Global Exhibitions'-symposium bij de deze tentoonstelling. Momenteel is hij co-redacteur van een boek dat gebaseerd is op dit symposium, voor Liverpool University Press, met als voorlopige titel *Contemporary Art and the African Diaspora* (verwacht 2011).

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

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

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

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

Volgende tentoonstelling /
Next exhibition:
Identity Bluff
19 February – 3 April

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

All works by Carlos Garaicoa
courtesy Barbara Gross Galerie,
Munich. All works by Patrizio Di Mas-
simo courtesy T239, Napels
Met speciale dank aan / With spe-
cial thanks to: Loydis Cornero

Project 1975 wordt mede mogelijk
gemaakt door de Mondriaan Sticht-
ting / is made possible with support
by the Mondriaan Foundation

