

SMB

HOLLANDAISE - GODFRIED DONKOR, ABDOULAYE KONATÉ, WENDELIIEN VAN OLDENBORGH, WILLEM DE ROOIJ, BILLIE ZANGWEA

Project 1976

HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE
HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE
HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE
HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE

HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE
HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE
HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE
HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE

HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE
HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE
HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE
HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE

HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE
HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE
HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE
HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE

HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE
HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE
HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE
HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE

03.11.2012 - 06.01.2013

OPENING 03.11.12 5-7 P.M.

CURATED BY: KOYO KOUOH

Rozenstraat 59 / NL-1016 NN Amsterdam
www.smba.nl

Stedelijk Museum Bureau Amsterdam
Newsletter N° 130



Godfried Donkor, *The Currency of Ntoma (fabric)*, two-channel video projection, 2012 (video still)

HOLLANDAISE

3 November 2012 – 6 January 2013

With: Godfried Donkor, Abdoulaye Konaté, Wendelien van Oldenborgh, Willem de Rooij, Billie Zangewa
Curator: Koyo Kouoh

The exhibition travels on to RAW Material Company, Dakar (Senegal)

Terms like Wax Hollandais, Hollandaise, Dutch Wax, wax prints or batik prints are used interchangeably, but the meaning is always the same: the exuberant and colourful textiles that we are familiar with from African countries, and in particular West Africa. It is less known that in the colonial era the Dutch and British imitated Indonesian hand-made batik to create these fabrics by means of industrial processes, and then found their most important market in Africa. Right down to this day the Dutch textile firm Vlisco is the market leader for this textile. This is how we got 'Hollandaise'.

As a part of Project '1975' we invited curator Koyo Kouoh to make an exhibition for Stedelijk Museum Bureau Amsterdam. We did so on the basis of her previous exhibition concepts, in each of which she put colonial and post-colonial connections between Europe and Africa at stake. She accomplishes this through the subjects that she proposes and the artists whom she invites to reflect on them. 'Hollandaise' is one such subject. Five artists, working in Europe and Africa, have made new work especially for this exhibition. In addition, at Kouoh's request the artist/researcher Senam Okudzeto and the political scientist Françoise Vergès have each provided a contribution for this Newsletter, in which they focus on the phenomenon of Hollandaise – not as a localizable cultural expression, but as an amalgam resulting from the complex processes of globalization.

HOLLANDAISE

3 November 2012 t/m 6 januari 2013

Met: Godfried Donkor, Abdoulaye Konaté, Wendelien van Oldenborgh, Willem de Rooij, Billie Zangewa
Curator: Koyo Kouoh

Reist door naar RAW Material Company, Dakar (Senegal)

Benamingen als Wax Hollandais, Hollandaise, Dutch Wax, wasdruk of batikprint worden vrijelijk door elkaar gebruikt, maar de betekenis is altijd dezelfde: de uitbundige en kleurrijke textiel die we met name kennen van Afrikaanse landen, in het bijzonder in West-Afrika. Het is minder bekend dat in het koloniale tijdperk Hollanders en Britten deze textieldruk imiteerden van de Indonesische handgemaakte batik door middel van industriële productieprocessen en vervolgens in Afrika hun belangrijkste afzetmarkt vonden. Het Nederlandse textielbedrijf Vlisco is tot op heden toonaangevend op deze markt. Vandaar 'Hollandaise'.

Als onderdeel van Project '1975' nodigden wij curator Koyo Kouoh uit een tentoonstelling te maken voor Stedelijk Museum Bureau Amsterdam. Dat deden wij op basis van haar eerdere tentoonstellingsconcepten waarin zij telkens (post-)koloniale dwarsverbanden tussen Europa en Afrika naar boven haalt. Zij doet dit door de onderwerpen die zij ter tafel brengt en de kunstenaars die zij uitnodigt om daarop te reflecteren. 'Hollandaise' is zo'n onderwerp. Vijf kunstenaars, werkzaam in Europa en Afrika, hebben speciaal voor deze tentoonstelling nieuw werk gemaakt. Daarnaast leverden kunstenaar/onderzoeker Senam Okudzeto en politicologe Françoise Vergès op verzoek van Kouoh een bijdrage aan deze Nieuwsbrief, waarin zij het fenomeen Hollandaise centraal zetten – niet als een lokaliseerbare cultuuruiting maar als een amalgaam product van complexe globaliseringsprocessen.

We are pleased that ‘Hollandaise’ will travel on from Amsterdam to Dakar, and perhaps further on to other African countries. It is almost impossible to imagine a more fitting closure for the exhibition programme of Project ‘1975’. (A final publication is still to come.) We would like to use this opportunity to thank those who have faithfully supported Project ‘1975’: the Mondriaan Fund and the Amsterdam Fund for the Arts. We would further thank the SNS Reaal Fund and the Prince Bernhard Cultural Fund for their contributions specifically for this exhibition and Newsletter. Finally, we wish to express our deepest appreciation to the Thami Mnyele Foundation for its advice and support from the inception of this project.

Jelle Bouwhuis, Kerstin Winking

Het verheugt ons dat ‘Hollandaise’ zal doorreizen naar Dakar en van daaruit mogelijk ook naar Accra (Ghana) en verder. Een mooier slot van het tentoonstellingsprogramma van Project ‘1975’ is nauwelijks denkbaar (een afsluitende publicatie volgt nog). We gebruiken deze gelegenheid graag om onze vaste Project ‘1975’-ondersteuners te bedanken: Het Mondriaan Fonds en het Amsterdams Fonds voor de Kunst. Voorts bedanken wij SNS Reaalfonds en Prins Bernhard Cultuurfonds voor hun bijdrage aan specifiek deze tentoonstelling en Nieuwsbrief. Daarnaast zijn wij de Thami Mnyele Stichting zeer erkentelijk voor haar advies en steun vanaf het begin van dit project.

Jelle Bouwhuis, Kerstin Winking

HOLLANDAISE

**A journey into an iconic fabric
Koyo Kouoh**

In any discussion concerning wax prints, one must on the one hand be aware of the multiple channels and routes that colonial powers used to promote their economies and establish Western prosperity. On the other hand it is important to recognize the power of appropriation – and for this particular subject also of re-appropriation - within a context of competition and exploitation that led to an unrivaled shift of identity and representation attributes.

The bright and distinctive wax prints are generally regarded as African fabrics, while there is nothing African about them, be it in their production technique, their design, their manufacture or their commercial marketing. The history of wax prints is an emblematic tale of commercial domination that began in the middle of 19th century and continues down to today. It is also a tale of the – to put it mildly – transfer of the skills of the Indonesian batik tradition to Dutch textile manufacturing. The specific wax technique used today by the Dutch company Vlisco, and many others, was traditionally developed in Java, Indonesia and brought to the shores of Africa in a grand project of commercial expansion.

Growing up in Cameroon in a very style-conscious family, with a mother who would never let you go out without checking even the hems of your clothing, I learned at a very early stage how important dress and appearance was in Africa. Every occasion was good enough to have a new outfit tailored, be it individually, or collectively in the cases of marriages or funerals for instance. In the collective cases, it was also an ideal moment to have a specific fabric designed and produced for the event. This is why in many African families one can find collections of fabrics that retrace family events, a sort of textile narrative of the family history. Those fabrics were predominantly wax prints inspired by the Dutch wax

HOLLANDAISE

**Een blik op iconisch textiel
Koyo Kouoh**

In een discussie over *wax prints* moet je enerzijds bewust zijn van de vele wegen en routes van koloniale machten om hun economieën te ondersteunen en Westerse groei te realiseren. Aan de andere kant is de kracht van toe-eigening belangrijk, en voor deze gelegenheid ook het opnieuw toe-eigenen, binnen een context van competitie en uitbuiting die op ongeëvenaarde wijze leidde tot een omslag van identiteits- en representatieattributen.

De felgekleurde, bijzondere wax prints worden meestal gezien als Afrikaanse stoffen. Terwijl er eigenlijk niets Afrikaans aan is. Niet qua productietechniek, ook niet in het ontwerp, en zelfs niet wat de productie of marketing ervan betreft. De geschiedenis van de wasdruk is een typisch verhaal van commerciële dominantie die in het midden van de negentiende eeuw begon en tot op heden wordt vervolgd. Het is ook een verhaal, op z'n zachtst gezegd, van het toe-eigenen van de techniek van de Indonesische batiktraditie door een Nederlandse textielabrikant. De specifieke wastechniek die wordt gebruikt door het Nederlandse bedrijf Vlisco, en vele anderen, komt oorspronkelijk uit Java, Indonesië.

Opgroeiend in Kameroen in een stijlbewuste familie, met een moeder die je niet de deur uit liet gaan zonder je kleren te inspecteren, leerde ik al in een vroeg stadium hoe belangrijk kleding en voorkomen waren in Afrika. Elke gelegenheid was goed genoeg om je een nieuwe outfit te laten aanmeten. Zowel individueel als collectief, in het geval van bruiloften en begrafenissen bijvoorbeeld. Collectieve gelegenheden vormen een ideaal moment om een specifiek ontwerp te laten maken. Daarom vindt men in veel Afrikaanse families textielcollecties die op specifieke gebeurtenissen zijn terug te voeren: een familiegeschiedenis in textiel dus. Deze stoffen zijn voornamelijk wasprints die geïnspireerd zijn op Dutch



Godfried Donkor, *The Currency of Ntoma (fabric)*, two-channel video projection, 2012 (video still)

prints that dominated the market. The Cameroonian textile manufacturing company, CICAM, ran a specific department for this community fabric business. It would integrate names, imagery and dates into a model, according to the instructions of the commissioner.

I would argue that the emergence of a modern consciousness during the pre- and post independence era also accentuated an African orientation towards Western style clothing that was already there from the early years of colonization. One must know that modernity in an African perspective does not necessarily relate either to the period or to the set of ideas associated with that term in Western societies. Modernity in Africa rather relates to a period of self-assertion, a leap in education, self-reliance and economic prosperity that followed the liberation movements in the mid-20th century. It is a period that is at best characterized through an emancipation from traditional sets of values with regard to lifestyle, intellectual discourse – and of course, clothing.

It was also during this period that wax prints were increasingly embedded in the traditional order – at least in Cameroon – as a means of drawing the line that divided tradition and modernity. The ultimate result of this was the social interpretation of the use of wax prints, which identified someone wearing wax prints as traditional, and someone in Western clothing as modern. Thus my mother, who had her own unique way of considering herself a modern African woman in the late 1960s, would never have my sister and I dressed in wax printed fabrics because, in her understanding, it would have meant that she was not modern enough to raise her children in the philosophy of advancement that implied adopting Western values and styles. What she didn't know, though, was that with this attitude she was not only building my consciousness of style, but also developing my interest in fabrics – and in wax prints in particular.

Wax die de markt domineerde. De Kameroense textielproducent CICAM had een bedrijfs onderdeel speciaal met het oog op deze gemeenschapstextiel. In de wasdruk werden namen, beelden en data in een model geïntegreerd volgens de indicaties van de opdrachtgever.

De opkomst van een modern bewustzijn voor, tijdens en na de onafhankelijkheidsperiode zorgde ook voor een sterkere Afrikaanse oriëntatie op Westerse kledingstijl die al aanwezig was in de tijd van de kolonisatie. Men moet weten dat moderniteit in een Afrikaans perspectief niet altijd hetzelfde is als de periode en de opvattingen die geassocieerd worden met deze term in Westerse maatschappijen. Moderniteit in Afrika staat eerder in relatie tot een periode van zelfexpressie, educatie, zelfstandigheid en economische bloei die volgden na de onafhankelijkheidsbeweging in het midden van de twintigste eeuw. Het is een periode die het beste is te omschrijven als de emancipatie van traditionele waardesystemen ten opzichte van levensstijl, intellectueel discours, en natuurlijk kleding.

Het is ook tijdens deze periode dat wax prints meer en meer geschakeerd werden onder de traditionele waarden – althans in Kameroen – als een manier om een scheidslijn tussen traditie en moderniteit af te bakenen. Het uiteindelijke resultaat van deze sociale interpretatie van wasdruk was dat het gebruik ervan geïdentificeerd werd met traditioneel, en dat van Westerse kleding als modern. Daarom voorkwam mijn moeder, die haar eigen unieke manier had om zichzelf als een moderne Afrikaanse vrouw in de late jaren '60 van de twintigste eeuw te beschouwen, om mij en mijn zus wax print kleren te laten dragen omdat deze volgens haar niet modern genoeg waren om haar kinderen op te voeden volgens de filosofie van de vooruitgang, zoals bij het overnemen Westerse waarden en stijlen.

Wat ze echter niet wist, is dat ze met deze houding niet alleen mijn bewustzijn voor stijl ontwikkelde, maar ook mijn interesse in textiel, meer specifiek in wax prints die toentertijd

voor traditioneel doorgingen. Terwijl ik het concept voor de tentoonstelling 'Hollandaise' ontwikkelde, bladerde ik door de familiealbums op zoek naar foto's van mensen gekleed in wasdruk prints in een alledaagse setting.

Vanaf het moment dat ik het werk van de Nigeriaanse conceptuele kunstenaar Yinka Shonibare MBE tegenkwam rond 1990 raakte ik geïnteresseerd in het ontwikkelen van een project dat zowel de historische achtergrond als de hedendaagse betekenis van Dutch Wax belicht met de veelvoud aan interpretaties van beide. Mijn interesse gaat uit naar de verbanden tussen koloniale ideeën, culturele perceptie, en de constructie van identiteitsattributen. Het is voor mij altijd een raadsel gebleven hoe het Nederland gelukt is om actieve kennis over de koloniale onderneming te laten verdampen, dit in tegenstelling tot Frankrijk en Groot-Brittannië. Het koloniaal discours op de voornaamste (markt)plaatsen van de geschiedenis refereert nauwelijks aan Nederland en dit gebrek is nog sterker in Afrika, ondanks de saillante realiteit van Zuid-Afrika.

In het verwerkingsproces van het kolonialisme en de verschillende naschokken die tot op de dag van vandaag op politiek, psychologisch, cultureel en economisch niveau worden ondervonden, is het verwijt aan het adres van Europa een terugkerend patroon dat veel Afrikanen goed bevalt. Terwijl de Fransen en Britten het leeuwendeel voor de kiezen krijgen, blijven de Nederlanders vaak buiten schot. Ik ben hierdoor gefascineerd, in het bijzonder omdat een iconisch Nederlands product een bepalende metafoor voor Afrikaans design, mode en expressie is geworden, dat voor 'authentieke' identiteit binnen en buiten Afrika staat: de wasprint! Ook wel, modieuzer, *Hollandaise* genoemd. Het is wereldwijd zowel een vervalst als niettemin een waarlijk Afrikaans symbool.

De hypnotiserende, kleurrijke en onweerstaanbare, beeldschone textiel is *big business* voor vrouwelijke handelaren op het continent, met name in West-Afrika. Generaties

Ever since I came across the Nigerian conceptual artist Yinka Shonibare MBE's work in the early 1990s, I have been very interested in developing a curatorial project that would look at the historical background and contemporary meaning of Dutch wax prints in the light of the multiple readings that they provide today. My interest lies in the interlacements of colonial ideas, cultural perceptions and the construction of identitarian attributes. It has always been a mystery for me how, unlike France or Great Britain, The Netherlands has achieved an almost total erasure of active knowledge about its colonial enterprise. The colonial discourse on the common (market) places of history hardly ever refers to The Netherlands; and this is even more pronounced in Africa, despite the evidence of South Africa.

In the process of digesting colonialism and its various aftereffects that are still being experienced today on political, psychological, cultural and economic levels, blaming Europe is a welcome, recurrent pattern. While the French and the Brits get more than their share, one rarely hears the Dutch mentioned. I was intrigued by this, especially when you look at how an iconic Dutch product has become the defining metaphor for African design, fashion and expression that symbolizes identitarian "authenticity" within Africa, and in the eyes of those looking at it: wax prints (also commonly called *Hollandaise*, in its high-end version). It is both a fake, and nevertheless a true sign of African-ness worldwide.

This mesmerizingly colourful and indeed irresistibly beautiful fabric is big-time business for women traders across the continent, and in West Africa in particular. Generations of women in Nigeria, Benin, Togo and Ghana have built commercial empires, and such wealth through the trade of Dutch wax prints that they are referred to as *Nana-Benz*, by virtue of their ability to afford that car from Stuttgart. It is fascinating how quickly this purely European product was appropriated, embraced and adopted as

vrouwen in Nigeria, Benin, Togo and Ghana hebben commerciële imperia opgebouwd door de handel in Dutch Wax en zoveel welvaart verworven dat er naar hen verwezen wordt met de term 'Nana-Benz', omdat ze zich deze auto uit Stuttgart kunnen veroorloven. Het is fascinerend om te zien hoe dit puur Europese product toegeëigend, omarmd en benut is als een middel tot zelfexpressie. De perceptie dat Nederlanders goedgezinde handelaren waren in tegenstelling tot de koloniale meesters, geeft wellicht inzicht. In feite hebben Nederlandse 'ontdekkingsreizigers' weinig tot geen civilisatie- of assimilatieprocessen op gang gebracht in Afrika, behalve in Zuid-Afrika, in tegenstelling tot de Fransen, Britten en Portugezen. Je zou kunnen zeggen dat handeldrijven met Nederlanders een soort daad van rebellie was.

Het gebruik is zijn betekenis

Ongeacht haar oorsprong en het mechanisme van uitbuiting dat er achter steekt, is deze textiel geadopteerd, en door het gebruik ervan heeft ze een lokale betekenis gecreëerd en een niet te ontkennen hiërarchie in stijlen en kwaliteiten. Op intelligente wijze stelde sociaal antropoloog Nina Sylvanus dat "het gebruik zijn betekenis is", en vergelijkt dat met het spaghettiprincipe: al komen noodles uit China, niemand twijfelt aan de Italiaanse oorsprong van spaghetti en de authentieke Italiaansheid van deze etenswaar.¹

Voor mijn tentoonstellingsconcept wilde ik met kunstenaars werken die bewust voor textiel als medium kiezen. De Malinees Aboulaye Konaté heeft een stijkenmerk gemaakt van werken met verschillende stoffen op een canvas dat als een structuur voor het gladde oppervlak van stof funktioneert. Konaté gebruikt voornamelijk lokale biologische katoen in het weven en naaien van politieke en sociale commentaren op lokale en mondiale gebeurtenissen. De techniek is een erfstuk in de zin dat deze lijkt op traditionele lappendekens. Konaté's intuïtie en zijn opleiding als



Godfried Donkor, *The Currency of Ntoma (fabric)*, two-channel video projection, 2012 (video still)

a means of self-expression. The perception of the Dutch as well-meaning traders, as opposed to colonial masters, may provide a clue. In fact, except for South Africa, Dutch “travelers” in Africa back in those days displayed little to no “civilizing” zeal or assimilationist expansion, in contrast to their French, British and Portuguese colleagues. One could argue that trading with them was almost an act of rebellion.

The use is its meaning

Regardless of its origin and the exploitative mechanisms attached to it, this fabric has been adopted, and through its use has created a local meaning of its own and a hierarchy of styles and quality that should not, and can not, be denied. This was cleverly put by the social anthropologist Nina Sylvanus of UCLA when she says the use is its meaning, and draws a parallel to the spaghetti principle: although noodles come from China, few people would question spaghetti’s Italian origin and authentic Italianness.¹ When developing the concept of this exhibition, I was interested in commissioning works from artists who have deliberately chosen to work with textiles as a medium. Malian artist Abdoulaye Konaté has established a signature with his works made of various fabrics on canvasses that serve as structure for the flat surface of the cloth. Konaté principally uses local bio-cotton to weave and braid political and social commentary on local and world events. The technique is ancestral, as it relates to quilting and patch work, yet Konaté’s alertness, as well as his solid training in contemporary practice, provide him with a perspective and a twist that without any doubt sets his work in the conceptual canon. The piece for the exhibition is a tapestry measuring 2 by 7 meters, depicting a celebration, most likely a baptism or wedding. Chanting and dancing are being performed in honor and praise. While Mali is proud of

its rich, internationally acclaimed culture of textile design, wax prints still remain an integral fixture in the overall panoply of textiles used for outfits. Family celebrations such the one pictured in this work are preferred moments for showing off the latest designs and styles.

In response to my invitation to participate in this exhibition, the London-based Ghanaian artist Godfried Donkor came up with the idea of producing a new video installation that would portray the extensive collections of Dutch wax prints some West African women have, with fabrics which date back to early 1950s. *The Currency of Ntoma (fabric)* is a multimedia work that documents the life-long collection of Donkor’s mother. Ever since wax prints were introduced in Africa, women have collected them, along with other textiles such as batiks, lace and Congolese damas. These collections are part of what can be seen as a sort of underground feminist project that serves to provide financial independence to women outside their husband’s knowledge and control. They are a form of savings. Beyond the financial value of the fabric, the vintage pieces also give the wearer prestige and an aesthetic edge. In this work Donkor’s mother provides an audio commentary on the individual pieces, recounting the stories of when and why they were collected.

The Dutch artist Wendelien van Oldenborgh’s video works are known for their critical dissection of the colonial enterprise of Dutch settlers in Brazil, among other subjects. Using fiction and performance as well as archival techniques to create narratives of knowledge, unveiling and understanding, the artist has built a body of engaging work that goes beyond documentary. The use of cinematic aesthetics confers a shrewd handling of historical and contemporary material on her works. The two-channel projection *La Javanaise* plays with the notion of authenticity, as it is marketed by Vlisco through the company’s luxurious and lavish high-end venture into the international fashion

hedendaags kunstenaar voorzien hem van een perspectief dat zijn werk zonder twijfel in de conceptuele canon plaatst. Zijn wandtapijt van twee bij zeven meter geeft de viering van een doop of een bruiloft weer. Een dans met luide zang wordt opgevoerd om te eren en te vieren. Mali is trots op een internationaal erkende, rijke cultuur van textielontwerp. De wasprint is echter een vast onderdeel binnen het spectrum van de textiel die voor kleding wordt gebruikt. Familievieringen zoals op dit werk zijn vaak ideale momenten om de nieuwste ontwerpen en stijlen te showen.

In reactie op de uitnodiging voor deze tentoonstelling stelde Godfried Donkor, een Ghanese kunstenaar die in Londen woont en werkt, een videoinstallatie voor die een portret zou schetsen van de uitgebreide collecties van Dutch Wax, waarvan sommige terug gaan tot 1950, van een aantal West-Afrikaanse vrouwen. Vanaf het moment dat wasprints geïntroduceerd werden in Afrika hebben vrouwen deze verzameld naast batik, kant en damast. Deze verzamelingen zijn een soort heimelijk feministisch project bedoeld om hen financiële onafhankelijkheid te geven buiten hun echtgenoten om. Het is een manier om te sparen. Naast de financiële waarde van de stoffen geeft de geschiedenis van de stof de drager aanzien en uitstraling. In dit werk geeft de moeder van Donkor commentaar op elk van de stukken stof en vertelt ze over de aanschaf ervan.

De videowerken van Wendelien van Oldenborgh staan bekend om de kritische analyse van onder andere de koloniale onderneming in Brazilië. Met gebruik van fictie, performance en archiefmateriaal ontstaan krachtige verhalen over kennis, onthulling en begrip, waarmee de kunstenaar een verzameling geëngageerde werken heeft gemaakt die voorbij gaan aan documentaire. Het gebruik van cinematografische esthetiek in haar werk ondersteunt een geïnformeerde omgang met historisch en hedendaagse materiaal. Haar *La Javanaise* is een dubbelprojectie die speelt met de notie van authenticiteit zoals deze ook door Vlisco wordt

gehanteerd in het avontuur van dit bedrijf in de modewereld. In de geschiedenis van Vlisco is authenticiteit een waarde geworden om de Chinese imitatie-wax hoofd te bieden. Volgens de website van Vlisco is 75% van de wax prints in Afrika naar Vlisco-ontwerp, terwijl een veel kleiner deel ook daadwerkelijk echt door hen is gefabriceerd. Om deze ontwikkeling tegen te gaan heeft Vlisco besloten om het leidende modemerken van Afrika te worden. Nu adverteert Vlisco met het motto ‘The True Original’. Het bedrijf produceert niet alleen nieuwe ontwerpen, maar lanceert deze als collecties met de status van een modehuis. Een complete reclamecampagne vergezelt elke collectie en *flagship stores* zijn inmiddels geopend in grote West-Afrikaanse steden. Per kwartaal is er een nieuwe campagne waarvan de foto-shoot wordt gedaan door een Nederlands agentschap in Amsterdam. Zwarte modellen worden ingehuurd om Afrika en het ultieme charisma van de modieuze Afrikaanse vrouw te representeren. Met deze strategie zet Vlisco het idee van Afrikaanse authenticiteit voort door de suggestie te wekken dat alleen een vrouw in ‘de enige echte’ wasprint een echte Afrikaanse vrouw is.

Op dit punt aangekomen wil ik graag kwijt dat in de voorbereiding van ‘Hollandaise’ in de afgelopen twee jaar, SMBA en ik contact hebben gezocht met Vlisco om het kunstenaarsonderzoek te ondersteunen, maar dat het bedrijf het tentoonstellingsproject heeft afgewezen en op geen enkele wijze heeft geholpen. De kritische houding ten opzichte van de discussie over wasprint was dusdanig sterk dat het niet in lijn is met Vlisco’s pure commerciële interesse en groeiende angst om marktleider te blijven. Het bedrijf begreep niet dat deze tentoonstelling niet is bedoeld om hen te belichten maar eerder om een nieuwe interpretatie te geven van het idee van Afrikaanse identiteit dat de Dutch Wax over het algemeen naar voren brengt. Het is interessant om te zien hoe, na meer dan een eeuw productie van dit iconische product, het bedrijf nog steeds niet in staat is om

industry. In the recent history of the company, the word ‘authenticity’ has become a commercial mantra to combat the influx of Chinese copies into the market. According to postings on Vlisco’s website, it was estimated that 75% of all wax prints in Africa displayed Vlisco designs, but only a portion of these were theirs. Around 2006 the cheaper imitations from China seriously threatened the continuation of the firm. To combat this trend, Vlisco decided to become a leading fashion brand in Africa. Since that date Vlisco advertises with the subtitle “The True Original”. The company now not only produces new designs for wax prints, but also launches these as collections with the rhythm of the fashion trade. An advertising campaign accompanies each collection, and flagship stores have been opened in major cities of West Africa. The photo shoots for the quarterly advertising campaigns are organized by a Dutch agency in Amsterdam. Black models are hired to perform Africa and the ultimate look of the stylish African woman. With this strategy, Vlisco perpetuates the biased idea of African authenticity by suggesting that the authentic African woman is dressed in wax prints, and preferably “true original” ones.

It is worth mentioning at this point that over the past two years of preparation for this exhibition, during which SMBA and I repeatedly sought Vlisco’s support for the artists’ research, the company displayed a resolute rejection of the exhibition project. The level of criticality which we were bringing to the debate around wax prints did not appeal to their purely commercial interest and growing anxiety about remaining a market leader. The company did not understand that this exhibition is not meant to put them in the spotlight, but rather to offer a new reading of the idea of African identity that wax prints convey in general. It is intriguing that after over a century of dealing with an iconic product, the company has not managed to draw from the wealth of creativity of design professionals in Africa and its

diaspora. Save for popular culture imagery, the predominant visual lexicon of Vlisco’s wax prints still draws its inspiration from African fauna and flora.

Ultimately, this exhibition and the works of the artists mentioned as well as those participants discussed elsewhere in this Newsletter, form a critical stance to that status quo in thinking.

Koyo Kouoh, is presently the director of RAW Material Company in Dakar. She previously (co-)curated exhibitions such as ‘Hypocrisy: The Site Specificity of Morality’ in National Museum for Art, Architecture, and Design, Oslo (2009) and ‘GEO-graphics, a map of African art practices past & present’ in BOZAR, Brussels (2010). She was also one of the artistic advisors to Documenta 12 and 13. She was recently appointed the director of a new African Art Fair established to coincide with Frieze Art Fair in London in 2013.

Note

- 1 Q&A with Nina Sylvanus, UCLA International Institute

de overvloed aan creativiteit van professionele ontwerpers in Afrika en de diaspora te gebruiken. Los van beelden uit de populaire cultuur is de belangrijkste inspiratiebron voor het visuele lexicon van Vlisco’s ontwerpen nog altijd de Afrikaanse flora en fauna.

Uiteindelijk vormt dit project, samen met het werk van de genoemde kunstenaars en elders in deze Nieuwsbrief besproken deelnemers, een kritisch geluid ten opzichte van deze status quo.

Koyo Kouoh is directeur van RAW Material Company in Dakar. Als co-curator stelde zij daarnaast tentoonstellingen samen als ‘Hypocrisy: The Site Specificity of Morality’ in het National Museum for Art, Architecture, and Design, Oslo (2009) en ‘GEO-graphics, a map of African art practices past & present’ in BOZAR in Brussel (2010). Zij was artistiek adviseur bij Documenta 12 en 13. Onlangs werd ze benoemd tot directeur van een nieuwe beurs voor Afrikaanse kunst die in 2013, tegelijk met de Frieze Art Fair, in Londen plaatsheeft.

Noten

- 1 Q&A met Nina Sylvanus, UCLA International Institute

“But the objects had traveled,
made by countless and endless barter crossings.
They were there, mysterious and solemn,
in the mystery of their craft.”

Alejo Carpenter.¹

Three years ago, while I was in Togo for the *Festival des divinités noires*, I went to look for African wax in the markets of Lomé. The friend I was with told me about the decline of local production, the increasing cost of good African wax and the arrival of Chinese production that offered cheaper fabric. We went to Lomé’s Vlisco store, a brand known all over Africa, which had been forced to rebrand itself confronted with Chinese competition. I was satisfying my passion for fabrics and my curiosity about current issues concerning African wax.

Wherever I go, I am always looking for fabrics. I love the diversity of their smell, I love touching them, I love the sound they make when I touch them, I love to imagine how this two dimensional object will be transformed into a dress, a coat, a shirt, will cover a couch, a chair, a wall. My passion has been sustained by an insatiable curiosity about their history: where they come from, who invented new techniques, where can one find their best samples, their relation with culture and historical events. I was thus quite familiar with the role that fabrics have played in the affirmation of cultural identity during the colonial era and that they continue to play in the postcolonial world. It was part of the cultural education that one gets in a family engaged in reconstructing new cartographies and histories that trace complex routes of exchange; South-South millenary routes within Africa, the Indian Ocean and Asia, North-South routes during the era of slavery and imperialism,

South-South routes of decolonization and new ones in the current era. These routes of exchange also illustrate the great effort needed to retrace the cultural and social lives of objects.

The history of the oppressed, of the “anonymous”, of the subalterns has always been the history of an archeology of knowledge, of looking for traces, bits and fragments, for world’s buried and stifled voices, sifting through the archives, the ashes, reading against the grain and along the grain. Hence, the equally endless process of undoing this erasure, of making visible other cartographies, other archives.

African wax belongs to the history of alternative cartography. It is the history of an appropriation, of something that was invented and produced in one part of the world (Java), became incorporated in colonial trade routes (Dutch) and traveled and acquired a new identity in another part of the world (West Africa). By making their own the printed fabric called “wax” (whose technique the Dutch stole from the Indonesian), Africans challenged the idea of tradition as linking culture with authenticity, identity with territory, as well as the opposition modernity versus tradition.

African wax belongs to the history of cultural appropriation, of the unexpected and unforeseen that is inseparable from the history of imperialism and post-colonialism. Indeed, nothing could have predicted that a design invented by the people of Indonesia, sold by the Dutch to the Africans, would become so popular that it would from then on be associated with African aesthetics. The itinerary of African wax traces a South-South route in which the actor from the dominant ‘North’ ironically ends up being a go-between which must keep up with the last trends. The history of imperialism has usually been written as the history of the imperial North reigning over the world. Yet, without underestimating the violence and brutality of a

“Maar de voorwerpen hadden gereisd,
gemaakt door talloze en eindeloze kruisingen
van ruilhandel.

Ze waren er, mysterieus en plechtig,
in het mysterie van hun ambacht.”

Alejo Carpenter.¹

Drie jaar geleden, toen ik in Togo was voor het Festival des divinités noires, ging ik op de markten van Lomé op zoek naar *African wax*. De vriend waar ik mee was, vertelde mij over de neergang van de lokale productie, de stijgende prijs van goede *African wax* en de komst van Chinese producenten die goedkopere stoffen aanbieden. We gingen naar Lomé’s Vlisco-winkel, een merk dat door heel Afrika bekend is, en door de Chinese concurrentie gedwongen werd tot *rebranding*. Ik stilde mijn passie voor stoffen en mijn nieuwsgierigheid naar actuele kwesties met betrekking tot *African wax*.

Waar ik ook ben, ik ben altijd op zoek naar stoffen. Ik houd van de diversiteit van hun geur, ik houd ervan om ze aan te raken, ik houd van het geluid dat ze maken wanneer ik ze aanraak, ik verbeeld mij graag hoe dit tweedimensionale object getransformeerd zal worden naar een jurk, een jas, een shirt, of een bank, stoel of muur zal bekleden. Mijn passie wordt gevoed door een onverzadigbare nieuwsgierigheid naar hun geschiedenis: waar ze vandaan komen, wie nieuwe technieken bedacht heeft, waar je de beste stalen kunt vinden, hun relatie met de cultuur en historische gebeurtenissen. Ik was dus goed bekend met de rol die stoffen hebben gespeeld in de bevestiging van de culturele identiteit tijdens het kolonialisme; een rol die ze blijven spelen in de postkoloniale wereld. Deze interesse maakt deel uit van mijn culturele vorming in een gezin dat betrokken is bij het reconstrueren van nieuwe cartografieën en geschiedenissen

die complexe ruilroutes volgen: eeuwenoude Zuid-Zuid routes binnen Afrika, de Indische Oceaan en Azië, Noord-Zuid routes in het tijdperk van de slavernij en het imperialisme, Zuid-Zuid routes van de dekolonisatie en nieuwere vandaag de dag. Deze handelsroutes illustreren ook de grote inspanning die nodig is om het culturele en sociale leven van objecten te achterhalen.

De geschiedenis van de onderdrukten, de ‘anoniemen’, de *subalternen*, was altijd al de geschiedenis van een archeologie van het weten, van het zoeken naar sporen, stukken en fragmenten, naar ‘s werelds begraven en gesmoorde stemmen, zevend door de archieven, de as, van het lezen tegen de stroom in en met de stroom mee. Vandaar het al even eindeloze proces van het ongedaan maken van dit uitwissen, van het zichtbaar maken van andere cartografieën en archieven.

African wax behoort tot de geschiedenis van de alternatieve cartografie. Het is de geschiedenis van toe-eigening, van iets dat werd uitgevonden en geproduceerd in het ene deel van de wereld (Java), werd opgenomen in de koloniale handelsroutes (Nederland) en een nieuwe identiteit verkreeg in een ander deel van de wereld (West-Afrika). Door zich de gedrukte stof genaamd ‘was’ (batik, waarvan de Nederlanders de techniek gestolen hadden van de Indonesiërs) eigen te maken, daagden Afrikanen de opvatting van traditie uit die cultuur met authenticiteit verbindt, identiteit met grondgebied, alsmede de oppositie moderniteit versus traditioneel. *African wax* behoort tot de geschiedenis van de culturele appropriatie, van het onverwachte en onvoorziene dat onlosmakelijk verbonden is met de geschiedenis van het imperialisme en postkolonialisme. Niemand had kunnen voorspellen dat een ontwerp uitgevonden in Indonesië en verkocht aan de Afrikanen door de Nederlanders, zo populair zou worden dat het geassocieerd zou gaan worden met Afrikaanse esthetiek. De reis van *African wax* volgt een Zuid-Zuid route waarbij het dominante ‘Noorden’ ironisch genoeg

predatory economy which sought to impose a binary order (“the West and the Rest”), we should not ignore the ways in which practices of circulation, exchange and appropriation defeated the colonial order. Thus, it is important to underline the agency of Africans who transformed a colonial good — Dutch fabricated wax — into an African material.

Finally, African wax belongs to the history of African style which, far from being uniform, is dynamic and diasporic. This reveals itself in the complexity of clothes, dresses and appearances it is used for and the sheer range and variety of expressive practices. These practices uncover the fictional nature of “race” that suggests a fixed and monolithic African identity. African wax is not the expression of an ‘ethnos’ or of group spirit, rather it retraces an archive that resonates historical moments of protest and negotiation. The infinite variety of its designs and the incredible creativity shown in mixing patterns and colors, provide West Africans with the capacity to reassure a sense of self.

Fabrics have been playing a role in the decolonization of knowledge. Fabrics tell stories, family stories, stories of commerce, of work, of creativity, of techniques. They have been the object of wars, spies have been sent to steal the secret of their fabrication, to steal the dyes used to give them a certain hue. Fabrics have always been traveling, they have what anthropologist Arjun Appadurai has called a “social life”. Indeed, their “commodification lies at the complex intersection of temporal, cultural, and social factors.”² But they also have a “cultural biography”, as they “move through different hands, contexts and uses, thus accumulating a specific biography, or set of biographies.”³

A fabric for festive events or daily use, an element of artistic practices and rituals, an icon of Africa, wax has acquired the power and the strength of a *language*. It entered the political and cultural African history with the independences, and the international political scene with the

watershed event of the Afro-Asian Conference in Bandung, Java, in 1955. The conference spoke to the reality of third world countries in the wake of decolonization movements and the emergence of the Cold War. Political leaders, intellectuals and cultural activists gathered to display their commitment for a world that was not under the control of either Washington or Moscow, challenging the hegemony of the East-West conflict between the U.S. and Russia. They seized this opportunity to also present a new self, away from the colonized mimicry of the Western self. Clothes, accessories and hairstyles were means by which they put forward an alternative political and cultural identity. Participants wore saris, the “Nehru” jacket, sarongs, and African wax... Their performance went beyond fashion; the way they walk, the way they spoke, their gestures suggested a new vocabulary, a new aesthetic. In Bandung, clothing was given the potential to articulate identity beyond “identity politics”, it was a statement of dignity and self-respect. A Senegalese guest, Alioune Diop, was so impressed by Bandung that he decided to replicate the event by organizing a Cultural Bandung in Paris the following year: the *1st Congrès des écrivains et artistes noirs*. In 1956, a diverse array of black writers and artists from Africa, the West Indies and the United States, gathered to discuss the black presence in the world. In the famous group picture in the *grande cour* of the Sorbonne that records this second watershed event of the mid-1950s, only two men wore non-Western clothes. The majority of the male participants (there is only one woman, Ms. Price-Mars) are in three-piece suits and ties. Yet, the image is as evocative and powerful as the images of Bandung. Their clothing speaks of context and of broader cultural and diasporic identities that cannot be reduced to a fictional authenticity (as in: “a person is truly ‘African’ if s/he wears ‘African’ clothes”).

Within that complex index of cultural markers, African wax has shown its capacity for reinvention and recreation

slechts een tussenpersoon is geworden die achter de laatste trends aanloopt. De geschiedenis van het imperialisme wordt meestal gezien als de geschiedenis van het imperiale Noorden dat over de wereld regeert. Maar zonder het geweld en de wreedheden van een roofzuchtige economie die tot doel had een binaire orde op te leggen (‘het Westen en de rest’) te onderschatten, moeten we vooral ook stilstaan bij de manieren waarop processen van circulatie, uitwisseling en toe-eigening die koloniale orde wisten te verslaan. Het is dus belangrijk te onderstrepen dat Afrikanen zelf een koloniaal goed – door Nederlanders gefabriceerde wax – wisten te transformeren tot een Afrikaans materiaal.

Tot slot behoort *African wax* tot de geschiedenis van de Afrikaanse stijl die, verre van uniform, dynamisch en diasporisch is. Dit komt tot uiting in de complexiteit van de kleding, jurken en verschijningen waarvoor het gebruikt wordt en de enorme verscheidenheid aan expressieve toepassingen. Deze toepassingen onthullen de fictieve aard van ‘ras’ dat een vaste en monolithische Afrikaanse identiteit suggereert. *African wax* is niet de uitdrukking van een ‘ethnos’ of van een groepsgeest. Het volgt een archief waarin historische momenten van protest en onderhandeling resoneren. De oneindige verscheidenheid aan ontwerpen en de ongelooflijke creativiteit die getoond wordt in het combineren van patronen en kleuren, bieden West-Afrikanen het vermogen zich een gevoel van eigenwaarde toe te kennen.

Stoffen hebben een rol gespeeld in de dekolonisatie van kennis. Stoffen vertellen verhalen, familie verhalen, verhalen over koophandel, over werk, creativiteit en technieken. Ze zijn het onderwerp van oorlogen geweest, spionnen zijn gebruikt om de geheimen van hun vervaardiging te stelen, om de specifieke kleurstoffen die toegepast worden te ontvreemden. Stoffen hebben altijd gereisd, ze hebben wat antropoloog Arjun Appadurai een ‘sociaal leven’ noemt. Hun “commodificatie ligt op een complex kruispunt van tijdelijke, culturele en sociale factoren”.² Maar ze hebben ook een

‘culturele biografie’ doordat ze zich “door verschillende handen, contexten en toepassingen bewegen en daarmee een specifieke biografie, of een reeks biografieën, verzamelen”.³

Als stof voor feestelijke evenementen of dagelijks gebruik, onderdeel van artistieke praktijken en rituelen, als icoon van Afrika, heeft wax de macht en kracht van een taal verworven. Het ging de politieke en culturele Afrikaanse geschiedenis in met het onafhankelijk worden van de verschillende Afrikaanse landen, en kwam op het internationale politieke toneel met het keerpunt van de Afrikaans-Aziatische conferentie in Bandung, Java, in 1955. De conferentie sprak de realiteit van de derde wereldlanden aan in de nasleep van de dekolonisatie en de opkomst van de Koude Oorlog. Politieke leiders, intellectuelen en culturele activisten kwamen bijeen om hun betrokkenheid te tonen voor een wereld die niet geregeerd wordt door Washington of Moskou, waarbij ze de hegemonie van het Oost-West conflict tussen de Verenigde Staten en Rusland trotseerden. Tevens grepen zij deze gelegenheid aan om ook een nieuw zelf te presenteren, weg van de gekoloniseerde mimicry van de westerse zelf. Kleding, accessoires en haarstijlen waren instrumenten waarmee ze een alternatieve politieke en culturele identiteit naar voren brachten. Deelnemers droegen sari’s, de ‘Nehru’-jas, sarongs en African wax... Hun optreden ging verder dan mode; de manier waarop ze liepen, waarop ze spraken: hun gebaren suggereerden een nieuwe vocabulaire, een nieuwe esthetiek. In Bandung verwierf kleding het potentieel een nieuwe identiteit te articuleren voorbij ‘identiteitspolitiek’, het was een verklaring van waardigheid en zelfrespect. Een Senegalese gast, Alioune Diop, was zo onder de indruk van Bandung dat hij besloot het evenement navolging te geven door het jaar erop een Cultuur-Bandung te organiseren in Parijs: de eerste Congrès des écrivains et artistes noirs. In 1956 kwam een divers aanbod van zwarte schrijvers en kunstenaars uit Afrika, West-Indië en de Verenigde Staten samen om de vertegenwoordiging van zwarten in de wereld



Godfried Donkor, *The Currency of Ntoma (fabric)*, two-channel video projection, 2012 (video still)

in the field of African aesthetics. Cultural identity, Stuart Hall has written, must be approached in two ways: the “common historical experience and shared cultural codes which present us as ‘one’ people” and the “deep significant difference which constitutes ‘what we really are’.”⁴ Thus if one can find African wax in Barbès (Paris), Lomé, Dakar, Cotonou, Amsterdam, Jakarta, Mombasa, in the Caribbean islands, or in New York, one will have more difficulty pointing to a *single* style of wearing it. An indifferent or untrained eye will not notice the differences, but there are local and regional traditions mixed with creolized and hybrid forms.

A Brief History of a Process of Appropriation

Migration, processes and practices of appropriation and creolization are seen as major features of the contemporary experience. Cultural expressions and practices are circulating from one continent to another, transformed, adopted and adapted by people who give them a new identity, a new *presence* in the world. Yet, as the history of ‘African wax’ shows, processes and practices of hybridization and creolization have preceded our current era. And these processes and practices occurred well before the contact with European colonizers, they existed within the African continent or between Africa and Asia or Europe.

There is a tradition of weaving, spinning, dying, and embroidering in Africa. Indeed, “for more than a thousand years, West Africa has been one of the world’s great cotton, indigo and textile producers.”⁵ Africa was not outside the global market and global circulation of fashion. Indeed, in West Africa, a “well established preference” for imported cloth existed long before coastal trade with Europe.⁶ Portuguese who settled emporiums on the western coast in the 15th century sold North African designs or material from one part of Africa to another. Clothes obtained from the

te bespreken. Op de beroemde foto, genomen op het Grande Cour van de Sorbonne, waarop dit tweede keerpunt van het midden van de jaren vijftig is vastgelegd, dragen slechts twee mannen niet-westerse kleding. Het merendeel van de mannelijke deelnemers (er is slechts één vrouw, mevr. Price-Mars) draagt een driedelige pak met stropdas. Toch is het beeld al even evocatief en krachtig als de afbeeldingen van Bandung. Hun kleding spreekt van context en van bredere culturele en diasporische identiteiten die niet gereduceerd kunnen worden tot een fictieve authenticiteit (zoals in: “iemand is pas echt ‘Afrikaans’ wanneer hij/zij ‘Afrikaanse’ kleren draagt”).

Binnen dat complexe register van culturele stempels, heeft *African wax* zijn capaciteit tot herontdekking en hervor- ming van Afrikaanse esthetiek bewezen. Culturele identiteit, schrijft Stuart Hall, moet op twee manieren benaderd worden: de “gemeenschappelijke historische ervaring en gedeelde culturele codes die ons profileren als ‘één’ volk” en de “diepe significante verschillen die opmaken ‘wat we werkelijk zijn’”.⁴ Als men *African wax* dus kan vinden in Barbès (Parijs), Lomé, Dakar, Cotonou, Amsterdam (Bijlmer), Jakarta, Mombasa, op de Caribische eilanden of in New York, zal men meer moeite hebben een bepaalde draagstijl te identificeren. Een onverschillig of ongetraind oog zal de verschillen niet opmerken, maar er bestaan lokale en regionale tradities die vermengt zijn met gecreoliseerde en hybride vormen.

Een korte geschiedenis van een proces van toe-eigening

Migratie, processen en toepassingen van toe-eigening en creolisering worden gezien als belangrijke kenmerken van de hedendaagse belevingswereld. Culturele uitingen en toepassingen circuleren van het ene continent naar het andere, getransformeerd, overgenomen en aangepast door mensen die hen een nieuwe identiteit geven, een nieuwe *aanwezigheid*

Portuguese or the Danish were often unraveled to reweave or dye them to local specifications, according to the historian John Picton. In other words, processes of appropriation have long existed in Africa.

“African wax” did not originate in Africa. At the beginning, there was Pieter Fentener van Vlissingen, a young man, son of a rich Amsterdam merchant whose uncle, a banker, lived in Batavia, the capital of the Dutch colony of Java. The latter sent his nephew samples of Javanese batik. To launch the production of batik in the Netherlands, the family set up the Pieter Fentener van Vlissingen & Co (Vlisco) in 1846 in Helmond, a town in the south of Holland, to produce and sell hand printed fabrics at home and abroad. The company was soon selling hand printed batiks back to Indonesia (then the Dutch East Indies). By 1876, it was shipping products to Africa. Yet, we should look for other routes, which appear in footnotes, but are nonetheless evocative. Hence, we learn that African soldiers had been sent to Indonesia and stayed many years (1837-1872). Upon their return to Africa, they settled primarily in Ghana bringing back batik from Indonesia. (It is perhaps then no surprise that it was in Ghana that the wax textile industry was the strongest). This is a fascinating and barely known chapter of the South-South exchanges triggered by European imperialism. Ineke van Kessel tells us that in the 1830s, the Dutch recruited “young men at the ‘Gold Coast’ for the Royal Army of the Dutch Indies. They made a deal with the king of the Ashanti in Kumasi to deliver recruits and bought slaves on slave markets themselves. Once enlisted by the army, prisoners of war and slaves could buy their freedom with an advance on their monthly pay. The African soldiers were shipped from the coastal town of Elmina to Batavia on the island of Java. Their African names had been changed to Dutch sounding names such as Land, Recht, Klink, Boom, Wit, Hek and ... Molemans.” Among the 3,000 recruits who had been shipped to Batavia, a few hundred returned to Elmina, Ghana.

In Indonesia, the “Belanda Hitam,” the Malay name given to them, formed with their Javanese wives and their children, a “small but vibrant community in the garrison towns of Java.” However, colonial policies changed and might work against private economic interests. Hence, by 1900, the Dutch colonial power in Indonesia sought to protect local production and it was then that Vlisco invested fully in the African market and designs were adapted to suit African taste, and by 1954, Vlisco was exporting 50% of its total production to Africa. In 1981, Vlisco ceased to print fabrics for European markets and focused entirely on Africa. Today, Vlisco is owned by Actis, a private equity investor with headquarters in London and a portfolio of investments including energy, real estate, financial services and industrial development, investments in Accra Mall and the One Airport City development, also in Accra. Vlisco has its own museum, which was donated in 1960 by Jan Fentener van Vlissingen. Its collection of more than 13,000 objects, “textile swatches, books, clothing, hand print blocks, archives and other items connected with the production of printed fabrics”, cover a “period extending from the middle of the seventeenth century to halfway into the twentieth century.”

Back in the 1960s, a pretty sizeable local textile industry with a number of local companies producing and exporting abroad existed. Today, wax textile produced in Africa has practically disappeared. In recent years, Chinese wax has been invading African markets, threatening the last remnants of the African textile industry. The web page www.africanpremier.fr which belongs to a Chinese company producing and selling “African fabrics” since 2003, presents it as “the leader in African wax and other printed fabrics of West Africa.”

African Wax Is Africa

Wax is African because West Africans say it is theirs. They gave it its singularity, its language and its cultural identity.

in de wereld. Toch zijn er, zoals de geschiedenis van *African wax* laat zien, processen en toepassingen van hybridisatie en creolisering aan ons huidige tijdperk voorafgegaan. En deze processen en toepassingen vonden plaats ver vóór het contact met Europese kolonisten; ze bestonden binnen het Afrikaanse continent of tussen Afrika en Azië of Europa.

Er bestaat in Afrika een lange traditie van weven, spinnen, verven en borduren. Inderdaad, “al meer dan duizend jaar is West-Afrika een van ’s werelds grootste katoen-, indigo- en textielproducenten.”⁵ Afrika bevond zich niet buiten de mondiale handelsmarkt en wereldwijde circulatie van mode. Sterker nog, in West-Afrika bestond er lang voor de handel met Europa een ‘gevestigde voorkeur’ voor geïmporteerde stoffen.⁶ De Portugezen die in de vijftiende eeuw rijken vestigden aan de westerse kust verkochten Noord-Afrikaanse ontwerpen of materialen uit het ene deel van Afrika aan het andere. Volgens historicus John Picton werd kleding, gekocht van de Portugezen of Denen, vaak ontrafeld om opnieuw geweven of gekleurd te worden volgens lokale gebruiken. *African wax* vindt zijn oorsprong niet in Afrika. Het begon bij Pieter Fentener van Vlissingen, een jonge man, zoon van een rijke Amsterdamse koopman wiens oom, een bankier, in Batavia woonde, de hoofdstad van de Nederlandse kolonie op Java. Deze oom stuurde zijn neef stalen Javaanse batik. Om de productie van batik in Nederland te lanceren, zette de familie in 1846 het bedrijf ‘Pieter Fentener van Vlissingen & Co’ (Vlisco) op in Helmond, een stad in het zuiden van Nederland, om handgedrukte stoffen in binnen en buitenland te produceren en te verkopen. Al snel verkocht het bedrijf handgedrukte batiks terug aan Indonesië (toen Nederlands-Indië). Tegen het jaar 1876 verscheepte het product naar Afrika. Toch moeten we op zoek naar andere routes, die verschijnen in de voetnoten maar niettemin evocatief zijn. Zo leren we dat Afrikaanse soldaten naar Indonesië gestuurd werden en daar vele jaren verbleven (1837-1872). Na hun terugkeer in Afrika, vestigden zij zich voornamelijk in Ghana

en brachten zij de batik uit Indonesië met zich mee. (Het is daarom misschien ook niet verwonderlijk dat in Ghana de wax industrie het sterkst was). Dit is een fascinerend en nauwelijks bekend hoofdstuk van de Zuid-Zuid uitwisselingen veroorzaakt door het Europese imperialisme. Ineke van Kessel vertelt ons dat in de jaren dertig van de negentiende eeuw, de Nederlanders “jonge mannen rekruteerden aan de ‘Goudkust’ voor het Koninklijk Nederlands Indisch Leger. Ze maakten een deal met de koning van Ashanti in Kumasi om rekruten te leveren en kochten zelf slaven op slavenmarkten. Eenmaal aangeworven door het leger konden krijgsgevangenen en slaven hun vrijheid kopen met een voorschot op hun maandelijks loon. De Afrikaanse soldaten werden verscheept vanuit de kustplaats Elmina naar Batavia op het eiland Java. Hun Afrikaanse namen waren veranderd in Nederlands klinkende namen als Land, Recht, Klink, Boom, Wit, Hek en... Molemans”. Van de 3000 rekruten die waren verscheept naar Afrika, keerden een paar honderd terug naar Elmina. In Indonesië vormden de ‘Belanda Hitam’, de Maleise naam die aan hen gegeven was, samen met hun Javaanse vrouwen en kinderen een “kleine maar levendige gemeenschap in de garnizoenssteden van Java.” Echter, het koloniale beleid veranderde en zou tegen particuliere economische belangen kunnen gaan werken. Vandaar dat in 1900 de Nederlandse koloniale macht in Indonesië de lokale productie wilde beschermen en het was toen dat Vlisco besloot zich volledig op de Afrikaanse markt te richten. Ontwerpen werden aangepast aan de Afrikaanse smaak en tegen 1954 exporteerde Vlisco 50% van zijn gehele productie naar Afrika. In 1981 hield Vlisco op met het drukken van stoffen voor de Europese markt en richt zich sindsdien volledig op Afrika. Tegenwoordig is Vlisco eigendom van Actis, een investeringsmaatschappij met het hoofdkantoor in Londen en een portefeuille van investeringen in onder andere energie, vastgoed, financiële dienstverlening en industriële ontwikkeling, investeringen in de Accra Mall en het One Airport City project, ook in Accra. Vlisco heeft een eigen museum dat in 1960

The market will like to make it a pure commodity with the label “True, Authentic Africa”, but the potential of African consumers to produce their own interpretations speak of their continuous creativity and agency.

Françoise Vergès is Consulting Professor at Goldsmiths College, London and has been working in France on the current politics of colonial memories, French postcolonial republican doctrine, and the color line. As an independent curator, her most recent collaboration has been for the 2012 Paris Triennale. She has published extensively on postcolonial museography, Frantz Fanon, Aimé Césaire, slavery and modernity and the Indian Ocean cultural diasporic world.

Notes

- 1 Alejo Carpenter, *Le Siècle des Lumières*, 1975:327.
- 2 Arjun Appadurai, ed., *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p.15.
- 3 The notion of “cultural biography” has been proposed by anthropologist Igor Kopytoff, cited by Arjun Appadurai, op.cit., p.34.
- 4 Stuart Hall, “Minima Selves,” in Gray A. and McGuigan J, eds. *Studying Cultures: An Introductory Reader*. London: Edward Arnold, 1990, pp223-5.
- 5 John Picton, “What to Wear in West Africa: Textile Design, Dress and Self-Representation,” in Carol Tullock, ed. *Black Style*, London: V&A Publications, 2004, p.26.
- 6 Ibid, p.38.

Books consulted

- Abbott, Elizabeth , *Sugar, A Bittersweet History*. London: Duckworth Publishers, 2008.
- Anderson, Clare, *Subaltern Lives. Biographies of Colonialism in the Indian Ocean World, 1790-1920*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Bertrand, Romain, *L'Histoire à parts égales*. Paris: Seuil, 2011.
- Boxer, C.R. and J.H. Plumb, *The Dutch Seaborne Empire, 1600-1800*. New York: Penguin Books, 1991.
- Chaudhuri, Kiri N., *Asia before Europe: Economy and Civilization of the Indian Ocean from the Rise of Islam to 1750*. New York: Cambridge University Press, 1990.
- Crosby, Alfred W. Jr. *The Columbian Exchange. Biological and Cultural Consequences of 1492*. New York: Prager, 2003.

- Fasseur, Cornelis et al, *The Politics of Colonial Exploitation: Java, the Dutch, and the Cultivation System*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- James, Nicholas, Interview with Yinka Shonibare. May 2010. www.artslant.com/ny/artists/rackroom/
- Gikandi, Simon, *Slavery and the Culture of Taste*. Princeton: Princeton University Press, 2011.
- Krontl, Michael, *The Taste of Conquest. The Rise and Fall of the Three Great Cities of Spices*. New York: Ballantine Books, 2008.
- Lee Allen, Stewart, *The Devil's Cup. Coffee, The Driving Force in History*. New York: Soho Press Inc., 1999.
- Nimako, Kwame and Glenn Willemsen, *The Dutch Atlantic: Slavery, Abolition and Emancipation*. Pluto Press, 2011.
- Parker Brienen, Rebecca, *Visions of Savage Paradise : Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil, 1637-1644*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2007.
- Pearson, Michael, *The Indian Ocean*. New York: Routledge, 2003.
- Schiebinger, Londa, *Plants and Empire. Colonial Bioprospecting in the Atlantic World*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- Shell, Robert Carl-Heinz, *Children of Bondage: A Social History of the Slave Society at the Cape of Good Hope, 1652-1838*. Hanover: Wesleyan, 1994.
- Swahn, J. O. *The Lore of Spices: Their History and Uses around the World*. Sweden: AB Nordbok, 1991.
- Tullock, Carol, *Black Style*. London : V&A Publications, 2004.
- Van Baerle, Caspar, *The History of Brazil under the Governorship of Count Johan Maurits of Nassau, 1636-1644*. Blanche T. van Berckel-Ebeling Konig, trans. University Press of Florida, 2011.
- Van Kessel , Ineke, « The Black Dutchmen: The Story of African Soldiers in The Netherlands East Indies, », <http://elwininternational.com/hitam.html>
- Vink, Markus, “The World’s Oldest Trade”: Dutch Slavery and Slave Trade in the Indian Ocean in the Seventeenth Century » *Journal of World History*, Vol. 14, No. 2, 2003.
- Worden, Nigel et al, *The Chains that Bind Us: A History of Slavery at the Cape* . Kenwyn: Juta Gariep, 1996.

Web pages :

- www.ninsee.nl/
- www.antislavery.org/breakingthesilence/
- www.dejeunesgensmodernes.com/2012
- www.geheugenvannederland.nl/?en/collecties/vlisco_textiel

door Jan Fentener van Vlissingen gedoneerd werd. De collectie van meer dan 13.000 objecten, “textielstalen, boeken, kleding, textielstempels, archieven en andere voorwerpen die verband houden met de productie van gedrukte stoffen”, beslaan een “periode die zich uitstrekt van het midden van de zeventiende eeuw tot halverwege de twintigste eeuw.” In de jaren zestig bestond er een behoorlijk grote lokale textielindustrie met enkele bedrijven die hun productie naar het buitenland exporteerden. Vandaag de dag is de wax textielproductie nagenoeg uit Afrika verdwenen. De afgelopen jaren heeft *Chinese wax* de Afrikaanse markten overgenomen en bedreigt het de laatste resten van de Afrikaanse textielindustrie. De webpagina www.africanpremier.fr die eigendom is van een Chinees bedrijf dat sinds 2003 ‘Afrikaanse stoffen’ produceert en verkoopt, presenteert zich als “de leider in *African wax* en andere gedrukte stoffen van West-Afrika.”

African Wax Is Afrika

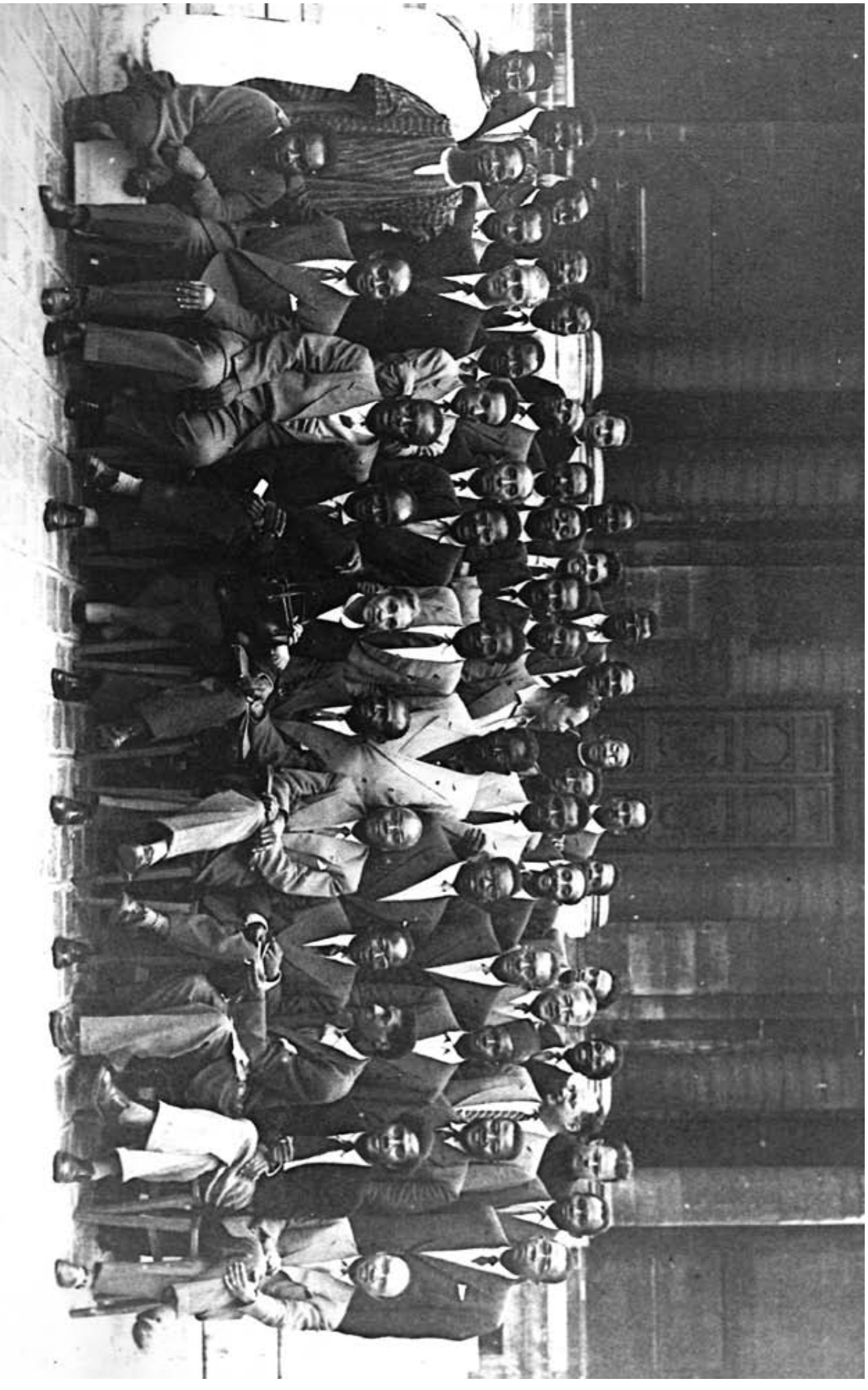
Wax is Afrikaans omdat West-Afrikanen zeggen dat het van hen is. Zij gaven het zijn eigenheid, zijn taal en zijn culturele identiteit. De markt zou er graag een basisproduct van willen maken met het label ‘Echt, Authentiek Afrika’, maar het vermogen van Afrikaanse consumenten om hun eigen interpretaties te creëren, spreekt van hun onaflatende creativiteit en kracht.

Françoise Vergès is Consulting Professor aan Goldsmiths College, London en werkt in Frankrijk aan de huidige politiek van koloniale herinneringen, Franse postkoloniale republikeinse doctrine en de kleurgrens. Als onafhankelijk curator was haar laatste samenwerking voor de 2012 Parijs Triennale. Ze heeft uitgebreid gepubliceerd over postkoloniale museografie, Frantz Fanon, Aimé Césaire, slavernij en moderniteit en de culturele diasporische wereld van de Indische Oceaan.

Noten

- 1 Alejo Carpenter, *Le Siècle des Lumières*, 1975:327
- 2 Arjun Appadurai, ed., *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p.15.
- 3 Het begrip “culturele biografie” werd geïntroduceerd door antropoloog Igor Kopytoff, geciteerd door Arjun Appadurai, op.cit., p.34.
- 4 Stuart Hall, “Minima Selves,” in Gray A. and McGuigan J, eds. *Studying Cultures: An Introductory Reader*. London: Edward Arnold, 1990, pp.223-5.
- 5 John Picton, “What to Wear in West Africa: Textile Design, Dress and Self-Representation,” in Carol Tullock, ed. *Black Style*, London: V&A Publications, 2004, p.26.
- 6 Ibid, p.38.

Zie hiernaast voor bibliografie



First International Conference of Black Writers and Artists, held at the Sorbonne's Amphithéâtre Descartes in Paris, 1956. Copyright: Presence Africaine

Events leading to West Africa's ongoing love affair with wax prints remain somewhat contested. Strategic marketing by companies such as Vlisco have discreetly distanced the brand from narratives of European colonialism and an illicit history of trade that included slavery, "elephant's teeth and of course gold dust."¹ In textile circles, a little known story of West Africans conscripted into the Dutch Army is celebrated,² crediting soldiers returning from Java with the introduction of batik wax prints to the Gold Coast, now present day Ghana,³ and by extension the rest of West and Central Africa.

Historian Ineke van Kessel has argued that the majority of these soldiers were slaves and pawns⁴ illegally conscripted into the army and essentially forced to buy their freedom with their army pension. Due to poverty, they would have had little means to buy fabrics on their journey home, and in many instances their pay was withheld until they returned.⁵ As further evidence of their indentured status, she cites an 1837 contract between King William I of the Netherlands and Kwaku Dua, King of the Ashanti Empire, whereby the latter promised "to deliver 1000 recruits within a year", having "received 2,000 guns by way of payment with a promise of 4,000 more to come".⁶ In fact 1,500 troops were sent from Kumasi during the period 1837 to 1841, and between 1836 and 1842, a further 2,100 left from the Ghanaian coastal town of Elmina for the East Indies.

There is a curious and hitherto unremarked correlation between the period of King William's military conscriptions on the former Gold Coast and the establishment of the Dutch textile industry. The first three industrial batik factories in Haarlem were built by the King around 1834 as an act of philanthropy in order to combat unemployment and poverty in the region. The factories were constructed in collaboration

with the Belgian printing company Prévinaire and ran at a loss for the first six years of their existence. But it was not just a purely philanthropic undertaking: the secession of Belgium in 1830 brought a strong need for the Netherlands to create a textile industry of its own to replace the critical trade lost between Flanders and the Dutch East Indies.⁷

It is believed that the discovery of West African markets was accidental. Though it is known that the Netherlands began trading goods and textiles with the Gold Coast in the period following 1594, the question remains as to whether some of the industrial batiks from Wilhem I's state-sponsored enterprise made their way into the holds of the Dutch ships heading to pick up conscripts for Java in West Africa.

Ultimately, it was a Scottish merchant from Glasgow called Ebenezer Brown Fleming who gained credit for popularizing the trade of wax prints to West Africa, creating a virtual monopoly by the late nineteenth century. He specialized in Prévinaire prints, which again raised the question as to whether Brown Fleming's success was in anyway related to the earlier enterprise of King Wilhem I. Further confusion surrounds these events, as the Scotsman cannily registered extant Dutch wax designs under his own copyright.⁸

The establishment of Gold Coast markets in the late-19th century was critical to the wax-print trade and more lucrative than can be imagined. A 1976 statement by Vlisco pays "tribute to the people of Ghana who have increased the popularity of Vlisco's Dutch wax block and Java prints to such an extent that we can now consider the whole of tropical Africa as our marketing ground".⁹

It is ironic that "Hollandaise", a quintessentially Dutch name,¹⁰ has become inextricably linked to contemporary African identity, since the luxury product represents only a very small portion of wax prints produced worldwide. In fact the popular use of wax is equally indebted to the emergence of textile factories in Nigeria during the 1980's and 1990's. These companies produced millions of yards per year of

Het blijft een vraag waar de voortdurende West-Afrikaanse liefde voor waxprints precies vandaan komt. Bedrijven zoals Vlisco hebben met strategische marketing het merk weten schoon te poetsen van de verhalen over Europees kolonialisme en zijn onwettige geschiedenis van slavenhandel, 'olifantslagtanden en natuurlijk goudpoeder'.¹ In de textielwereld wordt vaak geschermd met het onbekende verhaal van de West-Afrikanen die het Nederlandse koloniale leger waren ingelijfd, waarbij de uit Java teruggekeerde soldaten de credits krijgen voor de introductie van batik in Goudkust, het huidige Ghana, en daarmee in heel West- en Centraal-Afrika.²

Historica Ineke van Kessel beargumenteert dat het leeuwendeel van deze soldaten slaven waren die zichzelf illegaal als onderpand³ aanboden aan het leger en zich uiteindelijk gedwongen vrijkochten met hun opgebouwd pensioen. Vanwege hun armoede hadden zij weinig middelen om textiel terug mee naar huis te nemen, want vaak werd hun soldij ingehouden totdat ze weer teruggekeerd waren.⁴ Als bewijs van hun onvrije status citeert ze een contract uit 1837 tussen de koning van Nederland, Willem I, en Kwaku Dua, koning van het Ashanti koninkrijk, waarin de laatstgenoemde belooft om "1000 manschappen binnen het jaar te leveren", in ruil voor "2000 geweren en 4000 later te leveren wapens als betaalmiddel".⁵ Zo'n 1500 troepen zijn tussen 1837 en 1841 van Ashanti hoofdstad Kumasi uitgezonden, en tussen 1836 en 1842 verlieten nog eens 2100 mannen de Ghanaese kustplaats Elmina op weg naar Nederlands-Indië.

Er is een opmerkelijke en tot dusverre onopgemerkte correlatie tussen de periode waarin koning Willem I de militairen inlijfde in de voormalige Goudkust en de vestiging van de Nederlandse textielindustrie. De eerste drie industriële batikfabrieken werden door de koning rond 1834 in Haarlem gebouwd als een filantropische daad ter bestrijding

van werkloosheid en armoede in de regio. De fabrieken zijn gebouwd met medewerking van de Belgische drukkerij Prévinaire en draaiden verlies in de eerste zes jaar van hun bestaan. Het was echter geen volledig filantropische onderneming, aangezien de afscheiding van België in 1830 in Nederland een sterke behoefte aanwakkerde voor een eigen textielindustrie, die de belangrijke handel tussen Vlaanderen en Nederlands-Indië kon vervangen.⁶

Waarschijnlijk is de ontdekking van de West-Afrikaanse markt puur toeval. Maar al is bekend dat Nederlandse kooplieden al vanaf 1594 in textiel handelden met Goudkust, het blijft de vraag of de schepen van de door Willem I gesponsorde ondernemingen behalve textiel ook dienstplichtige militairen uit West-Afrika in het scheepsruij vervoerden.

Uiteindelijk was het de Schotse koopman uit Glasgow, Ebenezer Brown Fleming, die de eer krijgt voor het populair maken van de handel in wasprints naar West-Afrika en aan het eind van de negentiende eeuw vrijwel een monopolie had op die handel. Hij was gespecialiseerd in prints van Prévinaire, waarmee alweer de vraag rijst of er verband is met de eerdere onderneming van koning Willem I. Het is nog verwarrender dan dat, want de Schot was slim genoeg om Dutch Wax-ontwerpen onder zijn eigen naam te laten registreren.⁷

De opkomst van Goudkust als afzetgebied in de late negentiende eeuw was cruciaal voor de handel in wax prints en winstgevender dan we ons voor kunnen stellen. In een statement uit 1976 maakt Vlisco een "eerbetoon aan de mensen in Ghana die de Vlisco's Dutch Wax Block en Java Prints zo populair hebben gemaakt dat we nu heel tropisch Afrika als ons afzetgebied beschouwen".⁸

Het is ironisch dat 'Hollandaise', een ontzettend Nederlandse naam,⁹ zo vervlochten is met hedendaagse Afrikaanse identiteit, aangezien het luxeproduct slechts een zeer klein deel uit maakt van de wereldwijde fabricage van wax prints. Het is met name dankzij de opkomst van textiel fabrieken in Nigeria in de jaren '80 en '90 van de vorige eeuw dat

super cheap wearable wax, allowing whole segments of lower income Africans to begin to wear a fabric that was previously only for the wealthy. Today, the Nigerian industry has all but collapsed due to the flood of even cheaper copies from China and the far east. Estimates suggest that production rates have dropped drastically from a 2002 peak of 200 million yards per year to a mere 50 million yards per annum at present.

To combat this threat, Ghanaian companies like ABC¹¹, DaViva and Vlisco's Woodin have tried to rebrand themselves as fashion houses, specializing in high-end design and consolidating holdings to super luxury products. Hollandaise still represents the most exclusive print on the market; 6 yards of Vlisco wax will cost over 80 euros. At present, the Chinese industry has little creative input, specializing more in the production of copies. This lack of design innovation draws the future of the wax industry into question as more and more design producing companies go out of business.

Here follows an interview with Steve Dutton, Sales and Marketing Manager at Akosombo Textiles LTD. (ATL) in Ghana: ¹²

SO: How have the reprints being done in China changed the culture of the market?

SD: In a very significant way, things really did kick in very soon after they became full members of the World Trade Organization around the years 2004/5. Very soon after the West African markets and the Central African markets (Congo, Cameroon) were inundated with cheaper copies. Not only copies of the designs, but they have this terrible habit of copying your logo, you know the brand.

SO: But that's illegal?

SD: Yes, but you know there are not many countries in Africa that have enforceable copyright and intellectual property laws. It's happening, but it does take quite a bit of time. Invariably, the goods that they bring from China are smuggled into these countries, so they don't pay import duty and VAT which comes to 50% of the value. Governments are losing out on revenue. We cannot possibly compete with that kind of behavior, and on top of that, they get all kinds of incentives from their own government to export. Companies like ATL and Ghana Textiles Printing (GTP) are obliged to pay VAT and when we import dyes and chemicals we have to pay duty rates, smuggled fabrics don't pay anything.

SO: So what about the quality of the prints and the dyes used?

SD: You know, quality is a very interesting word. Most of the dyestuffs these days are made in China. There might be some that are still made in Europe; there are no dyes I am aware of commercially that are made in Africa. The Chinese started their factories in the early 2000's to mid-2000's, so they've got technology and all of the paraphernalia that goes along with it. Our technical edge is our brands and the design aspects. Of course they are copying our brands, but whether they want you to know or not, as soon as they price it the way they do, everyone knows its a copy, so you end up in the marketplace where people talk about "the Big One", which is usually the original VLISCO or ABC or ATL or GTP, and then they'll talk about "the Small One", which is actually the copy!

SO: So they actually term them like that? The Big One and the Small One?

SD: They do, yes, it's incredible, because the Small One is

het gebruik van wax print gemeengoed is geworden. Deze bedrijven produceerden miljoenen meters per jaar van goedkope draagbare wax, waardoor ook de lagere inkomensklasse in Afrika de stoffen kan dragen die voorheen toebehoorden tot het vermogende deel van de bevolking. De Nigeriaanse industrie is vandaag de dag min of meer ingestort omdat goedkopere imitaties uit China en het Verre Oosten de markt overspoelen. Schattingen suggereren dat de productie van een piek van 200 miljoen yards per jaar in 2002 is teruggelopen naar 50 miljoen vandaag de dag.

Om deze trend tegen te gaan trachten bedrijven als ABC¹⁰, DaViva en Vlisco's Woodin zichzelf te rebranden tot modehuizen, gespecialiseerd in *high-end* modeontwerpen, om hun producten te consolideren in de vorm van super luxe goederen. Hollandaise is nog steeds de meest exclusieve wax print op de markt: een 6 yards van Vlisco wasprint kost meer dan tachtig euro. Momenteel levert de Chinese industrie weinig creatief weerwerk en specialiseert ze vooral in het kopiëren van bestaande producten. Dit gebrek aan design-innovatie is gevaarlijk voor de toekomst van de wax-industrie omdat steeds meer ontwerpbedrijven failliet gaan.

Hier volgt een interview met Steven Dutton, manager verkoop en marketing bij Akosombo Textiles Ltd. in Ghana:¹¹

SO: In hoeverre hebben de imitaties uit China de cultuur van de markt beïnvloed?

SD: Aanzienlijk, vooral nadat China een volledig lid werd van de Wereldhandelsorganisatie rond 2004/5. Vrijwel onmiddellijk daarna werden de West-Afrikaanse en Centraal-Afrikaanse (Congo, Kameroen) markt overspoeld met goedkopere imitaties. Niet alleen imitaties van het ontwerp; ze hebben de vreselijke gewoonte om ook je logo na te maken, het merk.

SO: Maar dat is toch illegaal?

SD: Ja, maar er zijn niet veel landen in Afrika die auteursrecht en intellectueel eigendomsrecht kunnen afdwingen. Het gebeurt, maar het neemt veel tijd in beslag. Hoe dan ook, de goederen uit China worden deze landen binnengesmokkeld, zodat er geen importbelasting en BTW over wordt betaald – de helft van de waarde. Overheden derven daardoor inkomsten. We kunnen niet op tegen dit soort gedrag. Bovendien krijgen zij vanuit hun eigen overheid impulsen om te exporteren. Bedrijven zoals ATL en Ghana Textile Printing (GTP) zijn verplicht BTW te betalen en wanneer we kleurstof en chemicaliën importeren moeten we daarover invoerkosten betalen. Smokkelwaar betaalt niets.

SO: En hoe zit het met de kwaliteit van de textiel en de gebruikte kleurstoffen?

SD: Kwaliteit is een interessant begrip. De meeste kleurstoffen worden tegenwoordig in China gemaakt. Wellicht komen sommige nog uit Europa maar voor zover ik weet niet (meer) op commerciële basis uit Afrika. De Chinezen hebben over het algemeen betere apparatuur en technologie omdat de fabrieken daar rond 2000 en later zijn gebouwd. Ons competitieve element bestaat uit onze merknaam en onze ontwerpen. Natuurlijk kopiëren ze onze merken, maar of ze nu wel of niet laten blijken, zodra je de prijs ervan ziet weet je meteen dat het een imitatie is. Daardoor zitten we nu opgezadeld met een markt waar de mensen spreken over de 'Big One', verwijzend naar het origineel van Vlisco, ABC, ATL of GTP, en over de 'Small One', ofwel de namaak.

SO: Dus ze noemen ze echt zo?

SD: Ja, het is ongelofelijk, omdat de Small One altijd goedkoper is. Door de lage de prijs en vreemde foutjes weet je dat

always lower priced, and the price, plus some silly errors lets you know it's a copy. Some of what I am saying here is also applying to fancy print. We still have something of an advantage, when you start to produce more new designs in response to this copying, the market starts to change; the buyers, the consumers, somehow start to expect new things all the time. It's not easy. You need more and more new designs, it does sometimes dilute the creativity involved, because all of a sudden, instead of letting your designers get inspiration and come up with the idea, consumers are now demanding more. New designs every week, every month!

SO: So how long does it take for a copy to reach the African Markets?

SD: Two months, that's all. You know, a factory in China, they've got all their people all over the place. As soon as they see something new in the market, they'll take a picture and send it. They can have that design at the port in probably less than two weeks. Then all they've got to do is wait for a ship. That might take five or six weeks, you've got a little bit of clearance time at the port here. Two months, its tight, I agree, but it could be done. Three months and it's there.

SO: I didn't realize that no two pieces real wax are the same.

SD: Yes, each two yards are unique. That's what distinguishes premium wax and gives us our technical edge over the copies. The beauty of wax is where a crack or bubble in the wax has resisted the color, and this is random. Some of the wax comes off, but we wash it in a controlled way, so we leave big bubbles, or if we want we can leave smaller bubbles. The Nigerian factories didn't have the technology



Designer at ATL, Ghana, showing fake wax print (photo: S. Okudzeto)

het een imitatie is. En dit is vaak ook het geval voor normaal gedrukte stoffen. We hebben nog wel steeds een voordeel, want wanneer je steeds weer nieuwe ontwerpen maakt als reactie op het kopiëren, verandert de markt; verkopers en consumenten verwachten nu continu nieuwe dingen. Het is niet gemakkelijk. Je hebt meer en meer nieuwe ontwerpen nodig, wat soms ten koste gaat van de creativiteit, omdat je opeens geen tijd meer kunt gunnen aan je ontwerpers om op ideeën te broeden. Consumenten eisen meer. Nieuwe ontwerpen elke week, elke maand!

SO: Hoe lang duurt het voordat een imitatie de Afrikaanse markt bereikt?

SD: Twee maanden, dat is alles. In een fabriek in China hebben ze genoeg mensen. Zodra ze iets nieuws zien op de markt, maken ze een foto en sturen die op. Ze kunnen dat ontwerp waarschijnlijk in minder dan twee weken in de haven hebben. Dan hoeven ze alleen nog maar te wachten op de boot. Dat kan een week of vijf, zes dagen, en daar gaat de wachttijd in de haven voor het papierwerk overheen. Twee maanden, het is krap, dat ontken ik niet, maar het is mogelijk. Binnen drie maanden is het er zeker.

SO: Ik realiseerde me niet dat geen twee 'Real Wax' hetzelfde zijn.

SD: Ja, en elke twee meter is uniek. Dat is wat premium wax onderscheidt en ons technische klasse geeft boven de imitaties. De schoonheid van de wax print zit 'm in de breuk of bubbel van de was die de verkleuring heeft tegengehouden; dit is een willekeurig proces. Soms valt er wat was uit, maar dit kunnen we controleren; soms produceren we grote bubbels, soms kleinere. De Nigeriaanse fabrieken hadden deze technologie met bubbels niet, want het is een vrij ingewikkelde. Hun oplossing is om een bubbel in het drukplaat te snijden, om daarmee vervolgens te drukken. Het is nog steeds een wax print omdat het met een wasproces is gemaakt, maar de willekeurigheid is er uit. Je ziet dat het bubbelpatroon om de paar meter wordt herhaald. De Chinezen gebruiken computertechnologie om een scan te maken van een wax print en deze te reproduceren. Ze gebruiken een imitatie-resistent effect, maar het is nog steeds niet willekeurig en het blijft zichtbaar een imitatie.

SO: En wat is het verschil tussen Wax, Java en Fancy Print?

SD: Wax is unieker, het is de batik-stijl, gemaakt met een wastechiek die kleuring tegengaat, dat is wat het



Steven Dutton, senior marketing manager at ATL, Ghana, showing fake wax print (photo: S. Okudzeto)

to create these bubbles, its quite difficult to do. So what they would cut a bubble into a screen, then print it. Its still a wax because its been created by the wax process, but there is no randomness and you could even see the repeat if you got a couple of yards. Now the Chinese use computer technology to scan an actual piece of real wax and then reproduce it. They use an imitation resist effect, it's still not random and its possible to see its an imitation.

SO: So what is the difference between Wax, Java and Fancy Print?

SD: "Wax" is more unique, its the batik style, made with a resist technique using wax resin, that's what differentiates it.



GTP factory at Tema, Ghana (photo: GTP)

We make real “real wax” with the random bubbles. Java and Fancy are similar, but made with conventional printing techniques. These days the terms get all mixed up and “wax” often becomes generic when people are talking about African print, a lot of people who use the term just don’t know.

Senam Okudzeto is an Artist and the founder and executive director of Art in Social Structures, a Ghana based NGO dedicated to the support of educational and heritage initiatives in visual culture. She is presently completing a doctoral program in Cultural Studies at the London Consortium, Birbeck College, London.

onderscheidt. We maken Real Wax met de willekeurige bubbels. Java en Fancy zijn vergelijkbaar, maar zijn gemaakt met conventionele druktechnieken. Vandaag de dag worden alle termen door elkaar gebruikt en is Wax de gemeenschappelijke term waarmee gesproken wordt over Afrikaanse print. Veel mensen die de term gebruiken weten er feitelijk weinig van af.

Senam Okudzeto is kunstenaar en oprichter/directeur van Art in Social Structures, een NGO in Ghana gewijd aan het ondersteunen van initiatieven op het gebied van erfgoed en educatie. Momenteel legt ze de laatste hand aan een PhD in Cultural Studies bij London Consortium, Birbeck College, Londen.

Notes

- 1 *The Origin of Wax Block Prints on the Coast of West Africa*, W.T. Kroese, NV Uitgeverij Smit, p.22
- 2 Nederlandse historica Ineke van Kessel heeft uitgebreid onderzoek gedaan naar de geschiedenis van de West-Afrikaanse soldaten, zie Merchants, *Missionaries and Migrants; 300 years of Dutch Ghanaian Relations*, KIT, 2002 (ook online). Vlisco noemt incorrect het vertrekjaar 1837 als het jaar waarin de Afrikaanse soldaten terugkeren naar het continent, zie <http://www.vlisco.com/since-1846/en/page/311/>
- 3 Tijdens de slavernijperiode was het gebruikelijk dat mensen zichzelf of een familielid als onderpand aanboden om schulden af te lossen. Voor een complete geschiedenis van de vele vormen van slavernij in Ghana, zie Akosua Perbi's veelomvattende studie. *A History of Indigenous Slavery in Ghana from the 15th to the 19th Century*. Accra: Sub-Saharan Publishers, 2004.
- 4 Van Kessel stelt ook dat de “archieffbronnen die de nalatenschap van veteranen die tijdens de reis stierven niets over wax prints vermelden”, uit: vitrinetekst ‘The Legend of the Java Veterans and the wax prints’ door Ineke van Kessel in het Java Museum, Elmina, Ghana. In dezelfde tekst stelt Van Kessel ook dat West-Afrikanen bekend waren met Indische Batik via de handelsroute door de Sahara al ruim vóór de periode van de directe handel met Europa.
- 5 *Merchants, Missionaries*, p.136
- 6 *Origin of Wax Block*, pp.14-16
- 7 *Origin of Wax Block*, p.47
- 8 *Origin of Wax Block*, p.6
- 9 ‘Hollandaise’ verwijst naar de beste kwaliteit wax prints, vervaardigd door Nederlandse textielbedrijven, die op de Afrikaanse markt het duurste zijn in hun segment.

Notes

- 1 *The Origin of Wax Block Prints on the Coast of West Africa*, W.T. Kroese, NV Uitgeverij Smit, p.22
- 2 Ineke van Kessel has researched this history extensively, see Merchants, *Missionaries and Migrants; 300 years of Dutch Ghanaian Relations*, KIT, 2002.
- 3 www.vlisco.com/since-1846/en/page/311/ “ (Vlisco incorrectly lists the 1837 date of departure as the date of African soldiers return to the continent).
- 4 It was common during the time of slavery for people to pawn themselves or a relative to repay a debt. See Akosua Perbi, *A History of Indigenous Slavery in Ghana from the 15th to the 19th Century*. Accra: Sub-Saharan Publishers, 2004.
- 5 “Archival sources documenting the estates of veterans who died en route do not mention wax prints” -excerpt from “The Legend of the Java Veterans and the wax prints” by Ineke van Kessel vitrine text at the Java Museum, Elmina, Ghana. Van Kessel also suggests that West Africans were already familiar with Indian batiks brought there through the trans Saharan caravan routes in the period proceeding European trade.
- 6 *Merchants, Missionaries*, p.136
- 7 *Origin of Wax Block*, pp. 14–16
- 8 *Ibid* p.47
- 9 *Ibid* p.6
- 10 “Hollandaise” refers to the best quality industrial batiks manufactured by Dutch textile companies, these are the most prized wax prints in African markets.
- 11 Popularly known as “ABC” the brand was originally called Arthur Brunnschweiler and Company after its Swiss founder. It later became part of the Tootal group and for many years the 100 year-old brand was synonymous with English wax. It is now printed in Ghana by the CHA group, the largest manufacturers of wax print textiles in West Africa.
- 12 ATL was founded in Ghana in 1967.



GTP factory at Tema, Ghana (photo: GTP)

- 10 Wat nu bekend staat als ABC was oorspronkelijk Arthur Brunnschweiler and Company, vernoemd naar zijn Zwitserse oprichter. Het bedrijf werd later onderdeel van Tootal en lang was het honderd jaar oude merk synoniem met English Wax. Het merk wordt nu gefabriceerd in Ghana door de CHA-groep, de grootste producent van wax prints in West-Afrika.
- 11 ATL is in 1967 opgericht in Ghana

HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE
 HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE
 HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE

HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE
 HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE
 HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE

HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE
 HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE
 HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE

HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE
 HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE
 HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE

HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE
 HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE
 HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE HOLLANDAISE

Godfried Donkor

The Currency of Ntoma (fabric)

Using images from mass media, Godfried Donkor plays with the dominant meanings presented in the iconography of mass communication and questions the implications of stereotypes that are presented in newspapers, magazines, advertisements and other printed materials. By combining the imagery and design of popular media with images of black athletes or indigenous people in his paintings, prints and collages, he interrogates not only the mode of representation, but also reveals the power of these media institutions by indicating that the subjects represented have little voice in their own representation. This attitude also includes playful and serious commentary on Western art history, for instance when he creates paintings that represent a black Madonna with child, probably one of the most painted themes in Christian iconography.

For *The Currency of Ntoma (fabric)* Godfried Donkor entered the domestic environment of his parents and friends of his mother in Kumasi, Ghana, to look at the exceptional and valuable function that textiles have for women in West African countries. Growing up in Ghana, he saw a lot of women who collected textiles, Dutch Wax, batik, *kente* cloth and lace, and every now and then exchanged these fabrics with each other. Outside the control of their husbands, and sometimes even without their partner's knowledge, Ghanaian women collect fabrics as a form of savings account. For his film Donkor visited these women, to understand and document this common practice that connects the financial value of the fabrics with the prestige of the owner of the collection of textiles.

His exploration in the fabric collections of Ghanaian women has links with colonial history as well, since Hollandaise and batik are import products that have been bought and sold in Ghana since colonial times. But the



Godfried Donkor, *The Currency of Ntoma (fabric)*, two-channel video projection, 2012 (video still)

position and representation of black women in this film shows that they have appropriated the fabrics to their own advantage. These women emerge as independent and ingenious. They take control over their own lives by creating a collection of valuable cloth. This life-long process of accumulation demonstrates that these women are assertive individuals. Instead of being objects of trade, they trade in objects.

In this way his video connects to his previous works in which he questions the position and representation of black women. In earlier paintings and collages he juxtaposes scantily dressed black women with an 18th century slave ship and a gold-leaf background, or stock exchange reports from a newspaper. Since he takes these images of black women from pornographic magazines and fuses them with images that remind one of slavery and colonial expansion, he points to the effects of colonialism on our globalizing world today, where clichéd representations of black women from other centuries continue to be present, or are reformulated in such a way that black women are nevertheless still objectified.

Godfried Donkor (1964, Kumasi, Ghana) studied Fine Art at Saint Martins College of Art and Design in London, African Art History at the School of Oriental and African Studies, and painting at Escolla Massana in Barcelona. His work has been exhibited in solo exhibitions which include, among many others, 'Wrestling and Mysticism' at Dak'Art 2000 in Dakar, Senegal (2000) and 'Concerto in Light and Darkness no 1' at the National Museum in Ghana (2006). He has participated in numerous group exhibitions including 'Rethinking Nordic Colonialism' at NIFCA in Torshavn, Faroe Islands (2006), and 'Around the World in 80 Days' at ICA in London (2006).

Abdoulaye Konaté

Although trained in painting, Abdoulaye Konaté started to create monumental mixed-media installations with textiles in the last decade of the 20th century in response to a temporary lack of other materials in Mali. Colour nevertheless remains an expressive means within his works that are usually made with locally grown and locally woven bio cotton. His large works of fabric thus supports the local economy, and convincingly interprets to the West African cultural tradition of using textiles to honour and communicate. With simple materials and meticulous techniques he creates impressive imagery in which he combines political commentary with traditional craftsmanship. The arrangement of stitched and woven symbols in his large tapestries explores themes such as human rights, globalisation, genocide and ecological issues. Although these subjects might be hideous, his artworks have always a serene quality to them.

This time, especially for 'Hollandaise', Konaté has used textiles from Mali and Dutch wax to commend the vibrant and crowded festivities that chronicle life in Mali. Konaté shows a colourful and lively depiction of a masquerade that is displayed during ceremonies in rural areas. The fabric represents the pure spectacle of the performance of dancers in life-size puppets of large mythical animals, so-called *sogow*, supported by the beat of the drummers. Men hide in these hand-made creations to manipulate them so they can perform a theatrical play.

Being aware of his African roots in contrast to the narrow colonial definitions according to which he is a Bamana, Konaté aims for wider local and international understanding of the effects of globalization in Africa.

Godfried Donkor
The Currency of Ntoma (fabric)

In zijn werk speelt Godfried Donkor met de dominante betekenissen van de iconografie van de massamedia. Hij be vraagt de implicaties van stereotypen die in kranten, tijdschriften, reclames en andere vormen van drukwerk worden voortgebracht. Door in zijn schilderijen, drukwerk en collages de beelden en vormgeving van populaire media te combineren met beelden van donkere atleten of 'inheemse' personen onderzoekt hij niet alleen de manieren van representatie maar onthult hij ook de macht van de media-instituten door aan te geven dat deze subjecten nauwelijks een stem hebben in hun eigen representatie. Daaronder valt ook het speelse en tegelijk serieuze commentaar op de Westerse kunstgeschiedenis, bijvoorbeeld door een zwarte Madonna met kind te schilderen als ombuiging van een van de meest geschilderde thema's binnen de Christelijke iconografie.

Voor *The Currency of Ntoma (fabric)* geeft Donkor een inkijkje in de huiselijke omgeving van zijn ouders en vrienden van zijn moeder in Kumasi (Ghana), om de bijzondere en waardevolle functie die textiel heeft voor vrouwen in West-Afrikaanse landen nader te beschouwen. In zijn jeugd zag hij veel vrouwen textieldoeken verzamelen, van Dutch Wax tot batik, kente en kant. Zo nu en dan ruilden de vrouwen deze stoffen onderling. Buiten zeggenschap en soms zelfs zonder medeweten van hun partner creëerden de Ghanese dames een collectie textiel als was het spaargeld. Voor zijn film, een dubbelprojectie, bezocht Donkor deze vrouwen om hun verzamelpraktijk, die de financiële waarde van het textiel verbindt met de status van de drager van de stof, te bevatten en te documenteren.

Donkors onderzoek naar de stoffencollectie van Ghanese vrouwen heeft relaties met de koloniale geschiedenis, omdat *Hollandaise* en batik pas sinds de koloniale tijd importproducten zijn in Ghana. De positionering en representatie van

zwarte vrouwen in deze film laat zien dat zij de stof naar eigen inzicht hebben opgenomen en inzetten als iets van zichzelf. De vrouwen komen naar voren als onafhankelijk en vindingrijk. Ze nemen hun leven in eigen hand door het aanleggen van een collectie met waardevolle stoffen en tonen daarmee hun assertiviteit. In plaats van handelsoBJECTEN te zijn, handelen zij in objecten.

Op deze manier staat de video in relatie met voorgaande werken waarin Donkor de positie en representatie van zwarte vrouwen analyseert. Eerdere schilderijen en collages bestaan uit een combinatie van schaars geklede vrouwen en achttiende-eeuwse slavenscheperen op een achtergrond van bladgoud of beurskoerstabellen uit een krant. Omdat hij de afbeeldingen van zwarte vrouwen uit pornografische tijdschriften verbindt met beelden die herinneren aan slavernij en koloniale expansie, wijst hij op de effecten van kolonialisme op de huidige mondialisering waar clichébeelden van zwarte vrouwen vanuit andere eeuwen nog steeds bestaan of op zodanige manier opnieuw zijn geformuleerd dat de zwarte vrouwen nog steeds geobjectiveerd worden.

Godfried Donkor (1964, Kumasi, Ghana) studeerde beeldende kunst aan het Saint Martins College of Art and Design en Afrikaanse kunstgeschiedenis aan de School of Oriental and African Studies (SOAS) in Londen, en schilderkunst aan Escolla Massana in Barcelona. Solotentoonstellingen waren o.a. 'Wrestling and Mysticism', Dak'Art 2000 in Dakar, Senegal en 'Concerto in Light and Darkness no 1' in het National Museum in Ghana (2006). Ook nam hij deel aan verscheidene groepstentoonstellingen waaronder 'Rethinking Nordic Colonialism' in NIFCA in Torshavn, Faroe Islands (2006), en 'Around the World in 80 days' in ICA in Londen (2006).



Abdoulaye Konaté, sketch for 'Hollandaise', 2012

Abdoulaye Konaté (1953, Diré, Mali) studied painting at the National Institute of Arts in Bamako and at the Higher Institute of Visual Arts in Havana, Cuba. For many years he combined his artistic career with working as a graphic designer at the Musée National de Mali and was appointed general director of the Palais de la Culture Amadou Hampaté in 1998. Currently Konaté is director of the Conservatoire des Arts et Métiers Multimédia Balla Fasseké Kouyaté in Bamako. Recent group exhibitions include Documenta 12 (2007), and 'Africa Remix, Contemporary Art of a Continent' at the Hayward Gallery in London; Centre Georges Pompidou, Paris; Mori Art Museum, Tokyo and Museum Kunst Palast, Düsseldorf.

Abdoulaye Konaté

Abdoulaye Konaté studeerde schilderkunst maar legde zich vanaf het laatste decennium van de vorige eeuw toe op installaties vanwege een tijdelijk gebrek aan schildersmaterialen in Mali. Kleur is niettemin een belangrijk gegeven gebleven in zijn werk dat tegenwoordig veelal is gemaakt van lokaal verbouwde en geweven biologische katoen. Op die manier ondersteunen zijn textielwerken de lokale economie en vertaalt hij het West-Afrikaanse culturele gebruik van textiel om te eren en communiceren. Met textiel en gedetailleerde technieken creëert hij een beeldtaal waarin politiek commentaar en traditioneel vakmanschap worden gecombineerd. De samengestelde en vaak monumentale tapijten met pictoriale appliqué's refereren aan maatschappelijke thema's zoals mensenrechten, mondialisering, genocide en ecologische kwesties. Ondanks de lading van dit soort onderwerpen kempt zijn werk zich door de serene uitstraling.

Konaté heeft speciaal voor 'Hollandaise' textiel gebruikt uit Mali en Dutch wax ter vastlegging van de levendige en drukbezochte festiviteiten in Mali. Konaté laat een kleurrijk

Wendelien van Oldenborgh *La Javanaise*

Wendelien van Oldenborgh often uses cinematography as a motif for staging dialogues between participants in a setting with historical significance, for instance the Mauritshuis in The Hague, or the Radio building in Kootwijk. The participants work with a scripts compiled from fragments of historical letters, essays or other references that the artist puts together beforehand, during her research. By this she constitutes a space in which ideas from the past are re-enacted in such a lively manner that the meaning enlightens contemporary public debates on issues like national identity, cultural exchange, colonialism and social responsibility. By creating a space of interaction between non-professional actors who speak (for example) the words of 17th century figures, historical voices are included in a contemporary field of social and political relations.

For *La Javanaise* the circularity of relations between a Dutch textile company, former colonies in the East Indies, and current African markets within globalized textile trading systems was one of the departure points. *La Javanaise* was the nickname for the very first machine that industrially imitated Javanese batik for a Dutch Indies market. It was an adapted banknote printer. Today's leading batik print producer Vlisco, based in Helmond, has been shipping its Dutch wax to Africa since 1876, where especially in West African countries handmade batik and its industrial version 'Hollandaise' became increasingly popular in the 19th and 20th centuries.

Nowadays, due to cheaper labour costs in China and surrounding countries, imitation goods challenge the dominant position of Vlisco in Africa. The production of batik seems to be moving back to the Far East again, as an imitation of an imitation of the original. As a result, Vlisco has been repositioning its brand with advertisement campaigns

en vrolijk beeld zien van een ceremoniële maskerade uit de rurale streken van zijn land. Het doek representeert het pure spektakel van de dansopvoering van acteurs in levensgrote poppen van mythische dieren, zogeheten *sogow*, ondersteund door de beat van de drummers. De poppen worden geanimeerd door de personen die er in verstopt zijn en er een theatraal schouwspel mee opvoeren.

Bewust van zijn Afrikaanse achtergrond, inclusief de enge koloniale definities waarbinnen hij een representant is van het Bamana-volk, richt Konaté zich op een breder lokale en internationale begrip over de effecten van mondialisering in Afrika.

Abdoulaye Konaté (1953, Diré, Mali) studeerde schilderen aan het National Institute of Arts in Bamako en aan het Higher Institute of Visual Arts in Havana, Cuba. Lange tijd combineerde hij een artistieke carrière met de functie als grafisch vormgever bij het Musée National de Mali en vanaf 1998 als algemeen directeur van het Palais de la Culture Amadou Hampaté. Tegenwoordig is Konaté directeur van het Conservatoire des Arts et Métiers Multimédia Balla Fasseké Kouyaté in Bamako. Recentelijk had hij een tentoonstelling bij Iniva in Londen (2011-2012). Daarnaast was hij vertegenwoordigd in groepstentoonstellingen als Documenta 12 (2007) en de rondreizende tentoonstelling 'Africa Remix, Contemporary Art of a Continent' (Museum Kunst Palast, Düsseldorf, Hayward Gallery, London, Centre Georges Pompidou, Paris; Mori Art Museum, Tokyo and Johannesburg Art Gallery, 2004-2007). Hij woont en werkt in Bamako.

claiming its authenticity by stating that Vlisco is 'The True Original'.

In 2006 the company decided to become a leading fashion brand in Africa. Vlisco started to produce fashion fabric collections, which are more difficult to imitate, and sold them in Vlisco flagship stores in West African cities as well as to an African clientele in London, New York and The Netherlands. Every year four collections are accompanied by a commercial campaign on television, billboards, advertisements, and fashion events in African countries. The fashion shoots are done by a Dutch agency that employs international black models posing with Vlisco clothing and accessories.

La Javanaise features fashion model Sonja Wanda, who has regular commissions from Vlisco, as well as artist, writer and former model Charl Landvreugd and the writer and theorist David Dibosa. All three have their own relation to textiles, fashion and image production. Van Oldenborgh filmed them posing, moving through and exploring the multilayered spaces in the former Colonial Institute, now the Royal Institute for the Tropics, a large neo-Renaissance building in Amsterdam. We hear them pondering, storytelling and interacting with each other in different moods, while the camera crosses the spaces with and without them, picking up other stories on the way. In this way her film work addresses the inextricable link between imagination and authenticity, but also between colonialism and globalization, especially in the case of the production of Vlisco's *Wax Hollandais* and its relation to African imagery.

Wendelien van Oldenborgh
La Javanaise

Vaak bestaat het werk van Wendelien van Oldenborgh uit filmopnamen van geënceneerde gesprekken tussen deelnemers op een locatie met historische waarde, zoals het Mauritshuis in Den Haag of Radio Kootwijk. De deelnemers werken met een script dat bestaat uit fragmenten uit historische brieven, essays of andere referenties die de kunstenaar samengesteld heeft na onderzoek voorafgaand het filmen. Op deze manier creëert ze een ruimte waarin ideeën uit het verleden levendig worden nagespeeld en betekenis geven aan het huidige publieke debat over zaken als nationale identiteit, culturele uitwisseling, kolonialisme en maatschappelijke verantwoordelijkheid. Doordat Van Oldenborgh een ruimte laat ontstaan met interacties tussen onprofessionele acteurs die bijvoorbeeld de woorden van zeventiende-eeuwse figuren uitspreken, worden stemmen uit het verleden verbonden met hedendaagse opinies in het sociaal politieke landschap.

Voor *La Javanaise* is het vertrekpunt de circulariteit van relaties tussen een Nederlands textielbedrijf, de voormalige koloniën in Indië en de huidige textielmarkt in Afrika in het mondiale handelssysteem. *La Javanaise* was de koosnaam voor de eerste machine die Javanese batik industrieel kon produceren voor de Nederlands-Indische markt. Deze bestond uit een omgebouwde geldpers. De toonaangevende producent van batikprint of Dutch Wax is momenteel het in Helmond gevestigde bedrijf Vlisco, dat al vanaf 1876 bedrukte stoffen verscheept naar met name West-Afrika, waar de *Wax Hollandais* zeer populair is geworden.

Vanwege goedkopere arbeidskrachten in China en omringende landen staat de dominante positie van Vlisco tegenwoordig onder druk. De productie van batik lijkt zich weer naar het Verre Oosten te verplaatsen, als een imitatie van een imitatie van het origineel. In reactie op deze concurrentie heeft Vlisco zijn merk nieuw elan gegeven met



Wendelien van Oldenborgh, *La Javanaise*, two-channel video projection, 2012 (video still)

Wendelien van Oldenborgh (1962, Rotterdam, The Netherlands) studied Fine Arts at Goldsmiths' College in London. Her recent solo exhibitions include 'Horizontal' in *TranzitDisplay*, Prague (2012), 'Plug In #39, *Maurits Script*' at the Van Abbemuseum, Eindhoven (2009), and 'Lecture/Audience/Camera' at MHKA, Antwerp (2008). Her work has been shown in various group exhibitions such as 'Speech Matters' in the Danish Pavilion at the 54th Venice Biennale (2011), the 4th Moscow Biennial (2011), the 29th Biennial of São Paulo (2010), 'Monumentalism' in the Stedelijk Museum, Amsterdam (2010), and in 'Behind the Fourth Wall' at the Generali Foundation, Vienna (2010). In 2011 Electric Palm Tree published the book *A Well Respected Man, or Book of Echoes* based on one of Van Oldenborgh's works.

Willem de Rooij
Blue to Black

For 'Hollandaise' Willem De Rooij designed and produced a wax print with Ghana Textile Printing, one of the largest textile companies in Ghana. The print measures six yards, a standard size for printed textiles traded on the African market. These textiles are used to produce attire for special occasions such as celebrations and funerals. Their colors and designs are usually exuberant, still reflecting the origins of the cloth, which can be traced back to handmade wax printed textiles from the East Indies. De Rooij's design differs fundamentally from traditional East Indian and African wax prints. His work, entitled *Blue to Black*, shows a more restrained design, of a gradual transition from the color blue on the one selvage of the six yards, to black on the other.

The object is presented on a low platform, inviting viewers to scrutinize the surface of the cloth.

The specific colors of the piece relate to the history of industrial wax printing and its popularization in Africa. In the early 19th century, during the Dutch colonial reign in

Indonesia, traditional 'batik' techniques were industrialized by Western European companies. Failing to sell their mechanically printed textiles in Indonesia, these companies later established flourishing markets in West Africa.

De Rooij chose black and blue, inspired by characterizations based on racial stereotypes used by Dutch colonial forces to categorize their subjects by the perceived color of their skin: Indonesian subjects would be labeled 'Blue', West African subjects 'Black'. Conceptual differentiations on the basis of ethnicity are still at work in Dutch society today.

Traces of the global entrepreneurial complex that lay at the foundation of the history of the wax print live on in the current-day predicament of the industry. The domination of the West African market by Dutch and English traders became controversial when successive African countries gained independence from their colonizers. Already in 1962, five years after its independence, the Ghanaian government led by Kwame Nkrumah established a wax print plant in Ghana itself: the Ghana Textile Printing Company (GTP), located in the industrial town of Tema near Accra. The aim was to produce imitation prints for the national market, equal in design and quality to those produced in The Netherlands and the UK. Today, GTP is owned by the Vlisco Group, which has its headquarters in Helmond, The Netherlands. GTP has thus become a full brand name of Vlisco. Both European and African wax print producers are now experiencing competition from Chinese manufacturers flooding the West African market with cheap imitation prints. De Rooij's cerebral *Blue to Black* is a silent witness not only of colonial history; the cultural cannibalism that came in its wake lingers on under the umbrella of contemporary global capitalism.

reclamecampagnes waarin de authenticiteit onderstreept wordt onder het motto *The True Original*. In 2006 besloot het bedrijf om het leidende modemerken te worden in Afrika. Vlisco produceert nu ook modelijnen op basis van Vlisco-textiel, die moeilijk zijn na te maken. Deze collecties worden aangeboden in *flagship stores* in Afrikaanse steden maar ook aan consumenten in Londen, New York en Nederland. Elk jaar worden vier collecties gepresenteerd via een uitgebreide campagne op televisie, billboards, advertenties en mode-evenementen in Afrikaanse landen. De campagnes worden door een Nederlands agentschap gemaakt. Zij maken daarbij gebruik van internationale modellen met een donkere huidskleur die de Vlisco-kleding en accessoires presenteren. *La Javanaise* wordt gespeeld met fotomodel Sonja Wanda, die regelmatig opdrachten heeft van Vlisco; kunstenaar, schrijver en voormalig model Charl Landvreugd, en schrijver en theoreticus David Dibosa. Alle drie hebben een relatie met textiel, mode en beeldproductie. Van Oldenborgh heeft ze gefilmd in de verschillende ruimtes van het Koninklijk Instituut voor de Tropen, een groot neorenaissance gebouw dat oorspronkelijk is opgericht als Koloniaal Instituut, waar ze poserend en voortbewegen op ontdekking door het gebouw. We horen hen nadenken, verhalen vertellen en communiceren met elkaar in verschillende gemoedstoestanden, terwijl de camera door de ruimte beweegt, met of zonder hen, en zo verhalen oppikt. Zo handelt de film over de onafscheidelijke verbinding tussen verbeelding en authenticiteit, maar ook tussen kolonialisme en globalisering, specifiek met betrekking tot Vlisco's *Wax Hollandais* en de relatie daarmee tot de beeldvorming van Afrika.

Wendelien van Oldenborgh (1962, Rotterdam, Nederland) studeerde beeldende kunst aan het Goldsmiths College in Londen. Haar recente solotentoonstellingen zijn onder andere 'Horizontal' in *TranzitDisplay*, Prague (2012), 'Plug In #39, *Maurits Script*' in Van Abbemuseum, Eindhoven (2009), en 'Lecture/Audience/Camera' in M HKA, Antwerpen (2008). Haar werk is opgenomen in verschillende groepstentoonstellingen waaronder 'Speech Matters' in het Deense Paviljoen op de 54e Biënnale van Venetië

(2011), de 4e Biënnale van Moskou (2011), 29e Biënnale van São Paulo (2010), 'Monumentalism' in Stedelijk Museum, Amsterdam en 'Behind the Fourth Wall' in Generali Foundation, Wenen (2010). Electric Palm Tree publiceerde in 2011 het boek *A Well Respected Man, or Book of Echoes* naar aanleiding van een van Van Oldenborghs werken.

Willem de Rooij
Blue to Black

Willem de Rooij heeft voor 'Hollandaise' een *wax print* ontworpen en geproduceerd bij Ghana Textile Printing, een van de grootste textielbedrijven in Ghana. De stof meet zes yards, circa 5,5 meter, de standaard maat waarin textiel op de Afrikaanse markt wordt verhandeld. Deze stoffen worden gebruikt om kleding te maken voor speciale gelegenheden zoals bruiloften en begrafenissen. De kleuren en ontwerpen zijn meestal uitbundig en verwijzen daarmee nog altijd terug naar de oorsprong van de handgemaakte batik in Oost-Indië. Het werk van De Rooij verschild fundamenteel met de traditionele Oost-Indische en Afrikaanse wax print. Zijn werk, getiteld *Blue to Black*, bestaat uit een meer ingehouden ontwerp bestaande uit een gelijkmatige overgang van de kleur blauw van de ene zelfkant van het doek naar zwart aan de andere. Het doek ligt op een laag platform en nodigt de kijker uit het oppervlak nauwkeurig te bestuderen.

De specifieke kleuren van dit werk zijn verbonden met de geschiedenis van de *wax print* en haar populariteit in Afrika. In de vroege negentiende eeuw, tijdens Nederlands koloniaal bewind in Nederlands-Indië, is de traditionele batiktechniek geïndustrialiseerd door West-Europese bedrijven. Omdat deze mechanisch geproduceerde textiel niet aansloeg in het gebied van herkomst, werd in West-Afrika een bloeiende afzetmarkt gevonden.

De Rooij heeft voor zwart en blauw gekozen, gebaseerd



GTP factory at Tema, Ghana (photo: GTP)

Willem de Rooij (1969, Beverwijk, The Netherlands) studied at the Gerrit Rietveld Academie and the Rijksakademie in Amsterdam. He is tutor at De Ateliers in Amsterdam and Professor of Fine Art at the Städelschule in Frankfurt. His recent solo exhibitions include: 'Untitled' at Kunstverein München (2012), 'Crazy Repelled Firelight' at Friedrich Petzel Gallery in New York (2011), and 'Intolerance' at the Neue Nationalgalerie in Berlin (2010). Together with Jeroen de Rijke (1970 - 2006), he represented The Netherlands at the 51st Venice Biennial (2005).

Billie Zangewa
Midnight Aura, Angelina Rising, Evelyn's Island Escape

The tapestries by Billie Zangewa often depict cityscapes of Johannesburg, the city which is her main source of inspiration. After obtaining her degree in Fine Arts she worked in the fashion industry for a while, until she brought these worlds together by creating handbags with embroideries of building façades. In the shimmering dupion silk (silk consisting of two threads) she found a material with which she could adequately express the attractiveness of glass skyscrapers in Johannesburg. For Zangewa the tactility of silk is as important as the therapeutic effect of the sewing process by which these tapestries are created. The associations of silk with femininity are not coincidental. Zangewa consciously uses this smooth and shining material to celebrate feminine creativity. In addition to scenes of the urban landscape Zangewa creates autobiographical scenes in her silk embroideries. These show similarities in subject and dimensions to 17th century Dutch genre painting, since both depict the everyday life of ordinary people and landscapes.

For 'Hollandaise' Zangewa explored the usage of imported technology, language and textiles in her environment in Johannesburg, as a way to navigate through the effects of economic globalization in South Africa. Silk is popular in South Africa because of its tactility, but much of its presence in Africa can also be understood in light of the trading routes in previous centuries and European intervention from the 15th century onwards. The current wave of globalization has led to new geopolitical arrangements of the world. No longer can we speak easily of a world divided into East and West, or North and South, or separated into a First, Second and Third world. The exchange in resources, technologies and products among so-called developing countries has grown to such a level that it has given rise

op de raciale stereotypen gebruikt door Nederlandse kolonialen om hun onderdanen te categoriseren op basis van huidskleur: Indonesische mensen werden blauw genoemd en West-Afrikaanse mensen zwart. Dit soort conceptueel onderscheid op basis van etniciteit wordt vandaag de dag nog steeds gebezigd in de Nederlandse samenleving.

Onderdelen van het mondiale complex van handelsverkeer dat ten grondslag ligt aan de wax print leven voort in de huidige competitieve situatie van de industrie. De dominantie over de West-Afrikaanse markt door Nederlandse en Engelse bedrijven werd als ongewenst beschouwd toen Afrikaanse landen onafhankelijk werden. Al in 1962, vijf jaar na de onafhankelijkheid, ontwikkelde de Ghanese overheid onder Kwame Nkrumah een wax print fabriek binnen de eigen grenzen: Ghana Textile Printing Company (GTP), in de industriestad Tema nabij Accra. Het doel was om imitatie-textiel te maken voor de nationale markt dat qua ontwerp en kwaliteit de stoffen uit Nederland en het Verenigd Koninkrijk zou kunnen evenaren. Vandaag de dag is GTP eigendom van de Vlisco Group, gevestigd in Helmond. GTP is nu dus een merknaam van Vlisco. Tegenwoordig ervaren zowel de Europese als de Afrikaanse producenten van wax print de druk van Chinese firma's die de West-Afrikaanse markt overspoelen met goedkopere imitaties. De Rooij's cerebrale *Blue to Black* is niet alleen een getuigenis van koloniale geschiedenis, maar ook van het daaraan gepaard gaande culturele kannibalisme, dat onder het huidige regime van mondiaal kapitalisme voortwoekert.

Willem de Rooij (1969, Beverwijk, Nederland) studeerde aan de Gerrit Rietveld Academie en de Rijksakademie in Amsterdam. Hij is docent aan De Ateliers in Amsterdam en Professor of Fine Art aan de Städelschule in Frankfurt. Recente solotentoonstellingen zijn onder meer: 'Untitled' in Kunstverein München (2012), 'Crazy Repelled Firelight' in Friedrich Petzel Gallery in New York (2011) en 'Intolerance' in de Neue Nationalgalerie in Berlijn (2010). Samen met Jeroen de Rijke (1970-2006) representeerde hij Nederland op de 51e Biënnale van Venetië in 2005.

Billie Zangewa
Midnight Aura, Angelina Rising, Evelyn's Island Escape

Op de geborduurde wandkleden van Billie Zangewa zijn vaak voorstellingen te zien van het stadsleven in Johannesburg, de stad die een belangrijke bron van inspiratie voor haar is. Na te zijn opgeleid als kunstenaar werkte Zangewa enige tijd in de mode-industrie, totdat deze werelden bij elkaar kwamen in de handtassen die ze maakte met daarop gevels van gebouwen geborduurd. Met de glimmende zijde, meestal dupion zijde (tweedradig zijde), heeft Zangewa een materiaal gevonden waarmee ze de spiegelende kwaliteit van glazen wolkenkrabbers kon nabootsen. De sensualiteit van zijde is voor haar even belangrijk als het therapeutische effect van het werken met naald en draad waarmee ze haar doeken borduurt. De associaties met vrouwelijkheid zijn niet geheel toevallig. Zangewa gebruikt dit gladde en glanzende materiaal bewust om feminie creativiteit te vieren. Naast stadslandschappen borduurt ze ook autobiografisch getinte scènes. Deze tonen zowel qua onderwerp als afmeting overeenkomsten met de zeventiende-eeuwse Nederlandse genreschilderijen die eveneens het leven van alledag en landschappen verbeelden.

Voor 'Hollandaise' onderzocht Zangewa het gebruik van geïmporteerde technologie, taal en textiel in haar omgeving in Johannesburg, als een manier om inzicht te krijgen in de effecten van de mondialisering van de economie in Zuid-Afrika. Zijde is populair vanwege de tactiliteit, maar de aanwezigheid ervan in Afrika kan ook begrepen worden vanuit eeuwenoude handelsroutes vanuit Azië en de Europese aanwezigheid in Afrika vanaf de vijftiende eeuw tot nu. De huidige globaliseringstendens bestaat er mede uit dat we voor de geopolitieke verhoudingen in de wereld niet langer zonder meer uit kunnen gaan van een antagonistische verdeling van de wereld in Oost en West, Noord en Zuid, of in een eerste, tweede en derde wereld. De uitwisseling in goederen,

to new ways of imagining global trade connections, such as South-South cooperation. This change is also apparent in the silk that Zangewa uses in her artworks, since the production takes place in China, Thailand and India. She is aware of the origins and the sources of this material, which she obtains from markets and in diverse places across South Africa and abroad. By mixing fabrics she aims to start a dialogue between them, manipulate them in such a way that their combination illustrates how complex trade routes have affected cultures all over the world.

Her works made for 'Hollandaise' pay tribute to the imaginary female figures who are used to represent the collections of Vlisco. *Midnight Aura* and *Angelina Rising* are named after the textiles treatment Aura and textile design Angelina. *Evelyn's Island Escape* comes from the name given to a design by the local merchants in Africa as a way to identify the pattern with a name, and not by the number that Vlisco has given to it. Vlisco has a tradition of attributing women's names to collections or designs, so that in the larger part of Africa some names are very strongly associated with particular designs. One of Vlisco's famous designs is Angelina, which was created in 1963 by the Dutch designer Toon van de Manakker. Millions of yards of this fabric have been sold, and it remains very popular to this day.

Billie Zangewa (1973, Blantyre, Malawi) studied Fine Art at Rhodes University in Grahamstown. Among her recent solo exhibitions are 'Black Line' at Afronova Gallery in Johannesburg, South Africa (2010) and 'Hot in the City', a touring show at the Alliance Française in Johannesburg and Durban. Her work has been shown in numerous group exhibitions including 'Africa/Africa' at Abbaye Saint-André, Centre d'Art Contemporain in Meymac, France (2012), 'Vibrant Exposure' at Amaridian in New York (2008), and the 7th Dak'Art Biennial in Dakar, Senegal (2006).

technologieën en producten tussen zogeheten ontwikkelingslanden is tot zo'n hoogte gegroeid dat er andere typeringen zijn ontstaan om deze mondiale economische relaties te verbeelden, zoals 'Zuid-Zuid-samenwerking' bijvoorbeeld. Dit is ook van belang met het oog op de zijde die Zangewa gebruikt voor haar werk, omdat de productie ervan plaatsvindt in China, Thailand en India. Ze is zich bewust van deze oorsprong en bron van het materiaal, dat ze verkrijgt op verschillende markten in Zuid-Afrika en elders. Door textielsoorten te combineren wil ze een dialoog tussen hen creëren, ze op zodanige manier manipuleren dat hun combinatie een illustratie is van de manier waarop complexe handelsroutes culturen over de hele wereld beïnvloeden.

In de werken voor 'Hollandaise' maakte Zangewa een eerbetoon aan de denkbeeldige vrouwelijke figuren die gebruikt worden om de collecties van de Nederlandse textielexporteur Vlisco te representeren. *Midnight Aura* en *Angelina Rising* zijn vernoemd naar de textielbehandeling Aura en het textielontwerp Angelina. *Evelyn's Island Escape* verwijst naar de naam die lokale handelslieden in Afrika gebruiken om een Vlisco-patroon te identificeren dat bij Vlisco enkel een nummer heeft. Vlisco heeft niettemin een traditie om dessins een vrouwen naam te geven, zodat sommige namen in een groot deel van Afrika sterk worden geassocieerd met bepaalde patronen. Een van de bekendste ontwerpen van Vlisco is Angelina, gecreëerd in 1963 door de Nederlandse ontwerper Toon van de Manakker. Dit dessin is tot op de dag van vandaag uitermate populair; er zijn miljoenen meters textiel van dit ontwerp verkocht op de West-Afrikaanse markt.

Billie Zangewa (1973, Blantyre, Malawi) studeerde beeldende kunst aan de Rhodes University in Grahamstown. Recente solotentoonstellingen zijn onder andere 'Black Line' in de Afronova Gallery in Johannesburg, Zuid-Afrika (2010) en 'Hot in the City' een reizende show bij Alliance Française in Johannesburg en Durban. Haar werk is ook opgenomen in verscheidene groepstentoonstellingen waaronder 'Africa/Africa' in Abbaye Saint-André, Centre d'Art Contemporain in Meymac, Frankrijk (2012), 'Vibrant Exposure' bij Amaridian in New York (2008), en de 7de Dak'Art Biennial in Dakar, Senegal (2006).



Billie Zangewa, *Midnight Aura*, 2012

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

Colofon / Colophon
Coördinatie en redactie /
Co-ordination and editing:
Jelle Bouwhuis, Koyo Kouoh
Teksten / Texts: Jelle Bouwhuis, Koyo
Kouoh, Joram Kraaijeveld, Senam
Okudzeto, Françoise Vergès
Vertaling / Translation EN-NL: Joram
Kraaijeveld, Irene de Craen

Taalredactie / Language Editing:
Don Mader, Jelle Bouwhuis
Design: Mevis & Van Deursen /
Nina Støttrup Larsen
Druk / Printing: die Keure, Brugge
SMBA: Jelle Bouwhuis (curator),
Marijke Botter (office manager/
receptionist), Kerstin Winking
(assistant curator), Gabriele Minelli
(production assistant/receptionist),
Tessa Verheul (Project '1975' blog
editor), Joram Kraaijeveld (curator
assistant), Edward Liddiard (intern)

Project '1975' is mede mogelijk
gemaakt door / has been made
possible by: Mondriaan Fonds,

Amsterdams Fonds voor de Kunst.
'Hollandaise' is daarnaast mede
mogelijk gemaakt door / has been
specifically made possible by:
SNS Reaal Fonds, Prins Bernhard
Cultuurfonds

