

Rozenstraat 59 / NL-1016 NN Amsterdam  
[www.smba.nl](http://www.smba.nl)

12 September-8 November 2015  
Stedelijk Museum Bureau Amsterdam

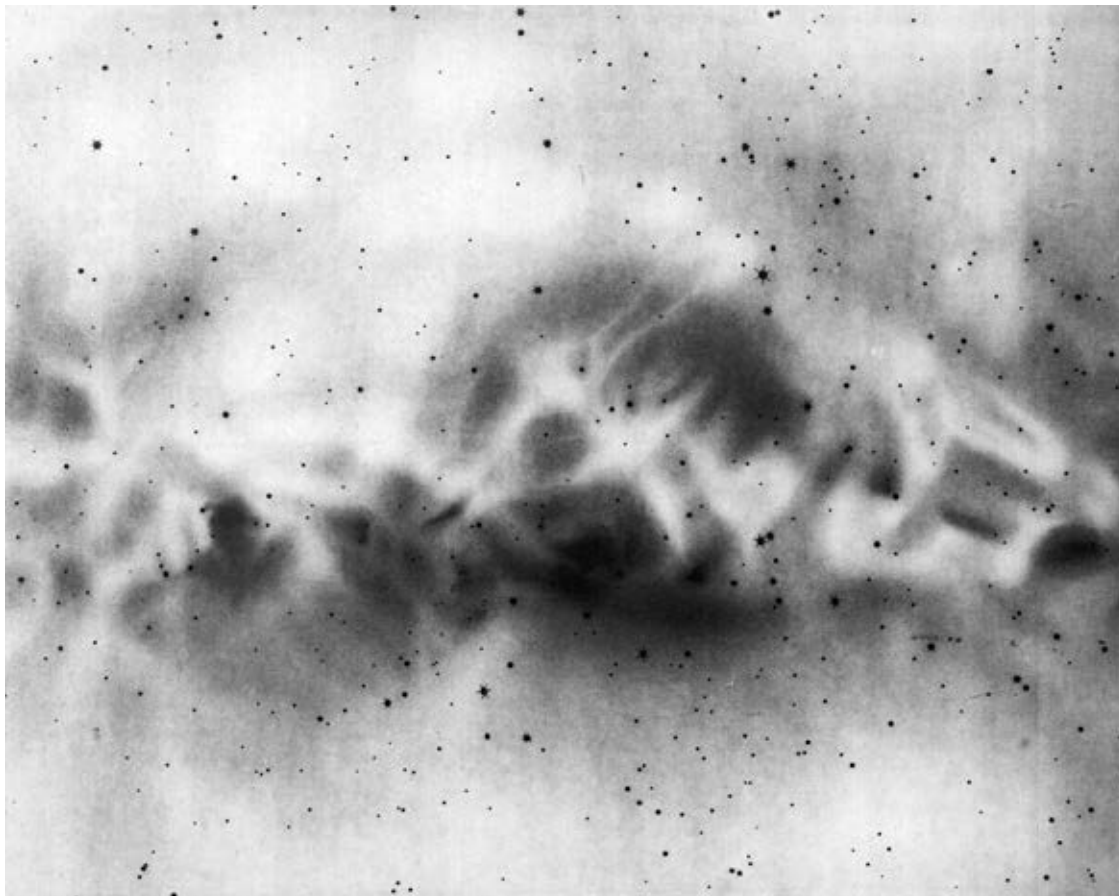
Adrian Melis, Amol K Patil, Jeronimo Voss,  
Sharelly Emanuelson, Sawangwongse  
Yawngthwe, Sosa Joseph, Htein Lin, Judy Blum  
Reddy, Mieke Van de Voort, Rupali Patil,  
Paolo Chiasera

13 September  
Stedelijk Museum Teijin Auditorium  
lectures, screenings and a performance

Curated in collaboration with Clark House  
Initiative, Bombay

Stedelijk Museum Bureau Amsterdam  
Newsletter N° 143 – Global Collaborations





Detail of a Milky Way drawing by Anton Pannekoek from 1927 (research material for *Aspects of the Milky Way* by Jeronimo Voss)

## KAMARADO

12 September – 8 November 2015  
Stedelijk Museum Bureau Amsterdam

With new commissions by Adrian Melis, Amol K Patil, Jeronimo Voss, Sharelly Emanuelson, Sawangwongse Yawnghe, Sosa Joseph; and added “cues” by Htein Lin, Judy Blum Reddy, Mieke Van de Voort, Rupali Patil.

Curated in collaboration with Clark House Initiative, Bombay

In this age of intensifying globalization, one of the key challenges we face is to maintain a sense of collectiveness and communality despite the pressures of geopolitical forces. Kamarado, a curatorial collaboration between Amsterdam and Bombay, brings together a diverse group of artists from various regions of the world. The conceptual core around which all these individual voices and artistic practices revolve is the idea of the comrade, a term that originally meant “one who shares the same room.”

Calling someone a comrade has become a politicized form of address. The term comrade aims to unite people, implying as it does communality and a feeling of connectedness through common political interests and shared visions of the future. As a form of address, “comrade” is typically associated with socialism or communism, where the group is the fundamental element of society. Yet comrade has also acquired further slippery connotations through its association with figures of nationalist endeavour and military and guerrilla activities. To contemporary ears, it sounds sinister, and resonates with memories of atrocities committed under the banner of comrades, or between comrades. In short, the word

## KAMARADO

12 september t/m 8 november 2015  
Stedelijk Museum Bureau Amsterdam

Met nieuwe werken van Adrian Melis, Amol K Patil, Jeronimo Voss, Sharelly Emanuelson, Sawangwongse Yawnghe, Sosa Joseph; en bestaand werk van Htein Lin, Judy Blum Reddy, Mieke Van de Voort, en Rupali Patil.

Samengesteld in samenwerking met Clark House Initiative, Bombay

Een van de grootste uitdagingen waarmee wij ons geconfronteerd zien in deze tijd van toenemende globalisering is het behouden van een gevoel van collectiviteit en gemeenschappelijkheid, ondanks druk van geopolitieke machten. Kamarado behelst een curatoriale samenwerking tussen Amsterdam en Bombay, en brengt een diverse groep kunstenaars uit verschillende delen van de wereld samen. Het idee van de kameraad, een term die oorspronkelijk verwees naar ‘degene die dezelfde kamer deelt’, is de conceptuele kern van de individuele stemmen en praktijken van deze kunstenaars.

Iemand als kameraad aanspreken heeft metertijd steeds meer een gepolitiseerde lading gekregen. In de term kameraad ligt de intentie om mensen te verenigen, omdat het gemeenschappelijkheid impliceert, een gevoel van verbondenheid door gezamenlijke politieke agenda’s en gedeelde ideeën over de toekomst. Kameraad als aanspreekvorm is gevierd binnen het denken over het socialisme of communisme, omdat het idee van de groep als fundamenteel sociaal component leidend is voor beide. Door de associaties met nationalistische geestdrift en militaire en guerrilla activiteiten is de term kameraad tegelijkertijd ietwat glibberig en ambigu. Tegenwoordig kan de term kan ons zelfs beangstigend in de oren klinken en kan het herinneringen ophalen aan gruweligheden die onder de noemer

comrade can refer to versatile political agendas. Kamarado is an exposition of the multiple guises and identities of the comrade. The title is in Esperanto, a language invented to enable and encourage harmonious international conversation.

For this exhibition, six artists have reflected on what the idea of the comrade means to them today. Adrian Melis, Jeronimo Voss, Sharelly Emanuelson, Sosa Joseph, Amol K Patil, and Sawangwongse Yawnghe each developed a new work from an angle specific to their individual practices. Included in the exhibition are “cues” that identify or help to decipher historic complexities, or create links between the new commissions by Htein Lin, Judy Blum Reddy, Rupali Patil, and the late Mieke Van de Voort. The choice for the Esperanto title *Kamarado* was inspired by a work by Van de Voort *Kial vi ne skribas min plu? / Why Don't You Write Me Anymore?* (2008).

What these artists share is an interest in visualizing how political ideas and abstract political forces affect people's lives, work, and their social interactions. The points of departure for the artists are diverse. Adrian Melis turns his eye to workers in Cuba. Jeronimo Voss looks into the theories and working methods of Anton Pannekoek (1873–1960), a Dutch astronomer and social revolutionary. Sharelly Emanuelson researches the relationship between the notions of *siudadanos*, meaning citizens in Papiamentu, and “comradship” in the Dutch-Caribbean context. Sosa Joseph reflects on how the public lives of women in the state of Kerala in Southwest India both extend and confront received idealizations of Kerala's entrenchment in Marxist thought. With an “office in exile,” Sawangwongse Yawnghe presents a missing archive of Myanmar's history and military turmoil, presenting a counternarrative to ethnocentric Burman historiography. Amol K Patil follows the paths of the employees of Bombay's Municipal Corporation. Despite

years of mobilization and social struggle against the persistence of the caste system in the social imaginary, most of the corporation's employees overwhelmingly belong to only one community. The artists' involvement with these contexts, peoples, and situations takes different forms, from performance to painting and installations.

Jelle Bouwhuis, Zasha Colah, Sumesh Sharma, Kerstin Winking

*Kamarado* is part of *Global Collaborations*, a project by the Stedelijk Museum and Stedelijk Museum Bureau Amsterdam that runs from 2013 until the end of 2015. *Kamarado* was conceived and produced in collaboration with Sumesh Sharma and Zasha Colah, curators, directors and founders of the Clark House Initiative in Bombay, India. The Clark House Initiative was founded in 2010 as a curatorial collaborative, an experimental institution, and an artist union, concerned with ideas of freedom. After Amsterdam, *Kamarado* travels in adjusted form to Bombay.

kameraadschap en tussen kameraden zijn begaan. Kortom, de term kameraad is voor uiteenlopende politieke agenda's in te zetten. *Kamarado* is een weergave van verschillende gedaantes en identiteiten van de kameraad. De titel *Kamarado* komt uit het Esperanto, een taal die aanzette tot een harmonieuze internationale dialoog.

Voor deze tentoonstelling reflecteren zes kunstenaars op het idee van kameraad en wat dit voor hen vandaag de dag betekent. Adrian Melis, Jeronimo Voss, Sharelly Emanuelson, Sosa Joseph, Amol K Patil, en Sawangwongse Yawnghe hebben elk een nieuw werk ontwikkeld vanuit een specifieke invalshoek binnen hun individuele praktijken. Naast de nieuwe werken in de tentoonstelling zijn er bestaande werken toegevoegd die verwijzen naar historische complexiteiten en deze ophelderen, en ook verbanden leggen tussen de nieuwe, in opdracht gemaakte werken. De ‘aanwijzingen’ zijn van Htein Lin, Judy Blum Reddy, Rupali Patil, en wijlen Mieke Van de Voort. Inspiratie voor de keuze van de titel *Kamarado* in Esperanto kwam voort uit een werk van Van de Voort, *kial vi ne skribas min plu? / Why Don't You Write Me Anymore?* (2008).

De kunstenaars delen een interesse in het visualiseren van de manier waarop politieke ideeën en abstracte politieke machten invloed hebben op het werk, leven en de sociale interactie van mensen. De uitgangspunten voor de kunstenaars zijn divers. Adrian Melis richt zich op de arbeider in Cuba. Jeronimo Voss neemt de theorieën en werkmethode van de Nederlandse astronoom en sociaalrevolutionair Anton Pannekoek (1873–1960) onder de loep. Sharelly Emanuelson onderzoekt de relatie tussen het begrip ‘siudadanos’, wat inwoner betekent in het Papiaments, en ‘kameraadschap’ in de Nederlands-Caribische context. Sosa Joseph reflecteert op het openbare leven van vrouwen in de staat Kerala in het zuidwesten van India, een confrontatie met de idealisatie van Kerala's verschansing in Marxistisch denken. Sawangwongse Yawnghe presenteert met een ‘kantoor in ballingschap’: een ontbrekend archief van de geschiedenis van Myanmar en haar

militaire onrust dat tegenwicht geeft aan de ethnocratische Burmese historiografie. Amol K Patil volgt het doen en laten van de werknemers van Bombay's gemeentewerken. Ondanks vele jaren van mobiliteit en sociale strijd tegen het hardnekkige vasthouden aan de ideeën van het kastenstelsel, behoort de overgrote meerderheid nog steeds tot slechts één gemeenschap. De betrokkenheid van de kunstenaars met deze perspectieven, mensen en situaties heeft verschillende vormen aangenomen, van performances tot schilderkunst en installaties.

Jelle Bouwhuis, Zasha Colah, Sumesh Sharma, Kerstin Winking

*Kamarado* is onderdeel van *Global Collaborations*, een driejarig project van het Stedelijk Museum en het Stedelijk Museum Bureau Amsterdam dat loopt vanaf 2013 tot eind 2015. *Kamarado* is bedacht en uitgevoerd in samenwerking met Sumesh Sharma en Zasha Colah, curatoren, directeuren en oprichters van de Clark House Initiative in Bombay, India. Clark House Initiative werd in 2010 opgezet als een curatorencollectief, experimenteel instituut en kunstenaarsunie, dat zich bezig houdt met ideeën over vrijheid. Na Amsterdam reist *Kamarado* in aangepaste vorm naar Bombay.

By Zasha Colah

Among the most recalled images left to us by the modernist Russian poet Anna Akhmatova are a few prose sentences from *Requiem* (1935–1940), she titled “Instead of a preface”, written by one who was refused the designation “comrade.” The lines bring us outside a stone prison, where she queued for hours in the cold, waiting for news of her son, who was arrested, persecuted and taken to gulag camps for reasons related to her own writing, which had been blacklisted, banned, found too personal, too intimate.

In the fearful years of the Yezhov terror I spent seventeen months in prison queues in Leningrad. One day somebody in the crowd identified me. Standing behind me was a woman with blue lips, who had, of course, never heard me called by name before. Now she started out of the torpor common to us all and asked me in a whisper (everyone whispered there): ‘Can you describe this?’ And I said: ‘I can.’ Then something like a smile passed fleetingly over what had once been her face.

Leningrad, 1 April, 1957

A year ago terror did not howl from bold headlines on front pages. Instead, horror slinked through social media with the mistrust of rumor, every received image mediated upon, any political position lacking enough perspectives; while a knowing crept under our skin, that everywhere, and in our midst, people are being tortured, buried alive, pain drawn out and lengthened. The purposeful lengthening of pain, rather than ideological deaths, a torturer’s world, left all our training useless and our tools blunt. At this degree zero of political

capacity – a shadow of recalled words suggested an opening: can you describe this?

To “describe” alone, in the sphere of intellectual production, is considered a low form that precedes analysis, critical judgment, and theory. The “this,” to be described, was superfluous, unfolding in all directions, a multiple gaze. It was the un-release of war, the return of unconstitutional laws, or the slow erosion of wealth through the logic of capitalist economic democracies. A year passed, and the exhibition *Kamarado* is evidence of working through and out of blankness.

We will never know why, from all Sosa Joseph’s research, preparatory drawings, and dismissed sketches, she has rarefied various images to a single line of standing women: an ambiguous queue of gestures, an everyday route in street markets and squares, or a procession of mourning. Or the line may recall the Kochi New Year’s processions in Kerala – a form of carnivalesque and queering, where men dress as women, an event unique to the ancient and futuristic city in which she lives, and which she chooses to describe, in an unlikely mapping of public space. Or, this is a line of protest, where the women stand determinedly, inviting the blows of the police batons, taking us back to the days of the Indian independence movement. Or, it is a line of women entering a temple defiantly covering their breasts, breaking the indignities of religion and caste. Is the work’s subject all these readings, fragmentary and superimposed, or any one?

To describe is also a method, with literary and art historical use. In the context of Dutch art scholarship, description was particularly elevated in art histories such as Svetlana Alpers’ early book, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (1984), where she – perhaps overstating the distinctions – contrasted Dutch Art and optic theories of description, opposing

Door Zasha Colah

Tot de meest pregnante beelden die ons zijn nagelaten door de modernistische Russische dichteres Anna Achmatova horen een aantal prozazinnen uit *Requiem* (1935–1940) die zij de titel meegaf ‘In plaats van een voorwoord’, geschreven door iemand die weigert het predikaat ‘kameraad’ te gebruiken. De zinnen voeren ons mee naar een stenen gevangenis, waarvoor ze urenlang in de kou buiten in de rij stond in afwachting van nieuws over haar zoon, die waarschijnlijk vervolgd, opgepakt en naar de goelags afgevoerd was op grond van haar eigen teksten, die op de zwarte lijst waren geplaatst, verboden waren en te persoonlijk en intiem werden bevonden.

Tijdens de verschrikkelijke jaren van Jesjov heb ik zeventien maanden doorgebracht in rijen voor de gevangenis van Leningrad. Op een keer ‘identificeerde’ iemand mij. Een vrouw met blauwe lippen, die achter mij stond en mijn naam natuurlijk nog nooit had gehoord, kwam op dat moment los uit de verstarring die ons allen kenmerkte, en vroeg mij fluisterend (iedereen fluisterde daar): ‘Kunt u dit ook beschrijven?’ En ik zei: ‘Ja.’ Toen gleed er iets als een glimlach over hetgeen eens haar gezicht was geweest.

1 april 1957, Leningrad (vert. Hans Bolland)

Een jaar geleden waren het geen vette koppen die op voorpagina’s moord en brand schreeuwden over terreur, maar sloop het afgrijzen daarover als een gerucht vol achterdocht binnen via de sociale media. Ieder beeld dat verscheen werd uitgeplozen en elke politieke stellingname raakte losgezongen. Sluipenderwijs raakten wij ervan doordrongen dat er overal, ook onder ons, mensen worden gemarteld en levend begraven. De pijn wordt in leven gehouden en steeds verder opgerekt. Het doelbewust laten voortduren van de pijn, meer

nog dan de ideologische dood, een wereld van de folteraar, maakte dat al onze intellectuele bagage en gereedschappen ons uit handen werden geslagen. Op dit absolute nulpunt van politiek vermogen bood een vaag herinnerde zin een opening: Kun je dit ook beschrijven?

Alleen maar ‘beschrijven’ is in de sfeer van intellectuele arbeid een bescheiden vorm, die voorafgaat aan analyse, aan een kritisch oordeel, aan theorie. Dat ‘dit’ was onnodig, het ontvouwde zich alle kanten op, het was een veelvoudige blik. Het was de on-ontketening van een oorlog, de terugkeer van onconstitutionele wetten, of de nog tragere erosie van rijkdom door de logica van kapitalistische economische democratieën. Er ging een jaar voorbij, en de tentoonstelling *Kamarado* bewijst dat de wezenloosheid is verwerkt en achtergelaten.

We zullen nooit weten waarom Sosha Joseph uit al haar onderzoek, voorbereidende tekeningen en afgewezen schetsen een aantal beelden heeft gedestilleerd tot een groep vrouwen die in de rij staan, een dubbelzinnige rij van gebaren, een dagelijkse gang over straatmarkten en pleinen, of een rouwprocessie. Of de rij is ontleend aan de nieuwjaarsprocessie in Kochi in Kerala – een soort carnaval en verkleedpartij waarbij mannen zich opdoffen als vrouwen, die alleen wordt gehouden in Joseph’s oude en futuristische stad en die zij verkiest te beschrijven als een onwaarschijnlijke indeling van de openbare ruimte. Of is dit een demonstratie waarin de vrouwen vastberaden in afwachting staan van de klappen die de politie ze met hun disciplinaire stokken zal geven, wat ons terugvoert naar de dagen van de Indiase onafhankelijkheidsbeweging? Of is het een rij vrouwen die volledig gekleed de tempel binnengaan en uitdagend met hun bedekte borsten de religieuze en kaste-gebonden verontwaardiging tarten? Behelst het werk al deze interpretaties, fragmentarisch en over elkaar gelegd, of slechts één daarvan?

Beschrijven is ook een methode die wordt toegepast in de literatuur en kunstgeschiedenis. In de context van de kunstgeschiedenis werd dit met name tot grote hoogten gevoerd in kunsthistorische werken als *The Art of Describing*:

them to the narrative, literary iconographic basis of Italian Renaissance Art. Why is description comforting? Akhmatova did not suit her realism to the socialist realism cause, the prescriptive style of communism, now disparaged as totalitarian. Instead, Akhmatova made poems “without a hero,” and she superimposed suffering with her flighty, hedonist days before.

The works of this exhibition unfold as a dialogue with the appellation “comrade” – with its idealist and sinister connotations – and at the same time, the works can also be read as dialogues with art history and attempts to quell political disparity within display. The works themselves expand the art historical, to include how description is also medicinal, botanical, and planetary, while showing how notions of socialism and communism inflected the tool of description with their own cause. If in quantum light theory, it is only our human acts of observation and description which can define light as either continuous or unitary, the act of description is also unstable; and perhaps, potentially volcanic.

The intellectual herbarium, the *Hortus Malabaricus* (Garden of Kerala), which Sosa Joseph references as coloring this particular work, was a book of intense description extending over twelve volumes, made between 1678 and 1693, and conceived by the Dutch colonial governor of Kerala, Hendrik van Rheede (1636–1691). The process of describing the medicinal plants of Kerala involved a kind of comradeship of botanists, scientists, doctors, artists, and engravers that contaminated the divisions and rigidities of caste. It was from the necessity to describe, and to see from simultaneous viewpoints, that an immense, monumental task unfolded – a provoking interdisciplinary, inter-racial, inter-caste and inter-class sharing of workspace, within a society marked by caste discrimination inflamed by the racial tension of colonial rule.

If in Sosa Joseph’s work, description could erupt as the political breaking-up of sedimentary layers of social hierarchy, in the work of Jeronimo Voss, the artist makes the contention that the Dutch social theorist and astronomer Anton Pannekoek’s (1873–1960) political passions affected his observations and his manner of describing the stars. In *Initial (Aspects of the Milky Way)*, Voss references one of Pannekoek’s drawings of the Milky Way that was integrated into the Zeiss planetarium projection systems in 1927. It took Pannekoek 47 years of observation to finalize the picture. He did not so much plot the stars, as describe them: their various colors, their brightness, their proximity to each other. The drawings made in pencil and charcoal were based on various scientific techniques, but also artistic ones of shading and sfumato. What Voss picks up on in Pannekoek’s drawings is his fragmentary way of working and subjective description of each fragment. These characteristics give a social dimension to Pannekoek’s way of transposing the relationships between the stars. Superimposed and quilted together, they create a general picture of the Milky Way. Voss highlights the social sphere of descriptions of phenomena, indicating how the social and the phenomenal are both networks that can be viewed relationally. Voss’s work is at some level also an analysis of description – it considers how an astronomer’s description has shaped the way that people, despite very different politics from Pannekoek’s, may unwittingly have internalized his socialist perception of the stars.

Sawangwongse Yawngwhe analyzes the effect of description through his fictional museum and the feature of suppression, what is under the surface or hidden. He critiques dominant Burma-centric artistic and historical narratives by presenting a personal, fictive counter-historiography. *Yawngwhe Office in Exile* is a

*Dutch Art in the Seventeenth Century* (1984), een vroeg boek van Svetlana Alpers waarin zij de Nederlandse kunst en optische theorieën over beschrijven – misschien met wat al te veel nadruk op de verschillen – afzet tegen de narratieve, literaire iconografische grondslag van de Italiaanse renaissance-cistische kunst. Waarom zijn beschrijvingen zo troostrijk? Akhmatova koos niet voor realisme ter wille van de socialistische strijd. Ze schreef gedichten waar geen held in voorkomt. En ze sprak over het leed in de hedonistische, lichtzinnige dagen van weleer.

De werken op deze tentoonstelling laten zich lezen als een dialoog met de idealistische en sinistere benaming ‘kameraad’ en gaan tegelijkertijd, als je ervoor kiest ze op een bepaalde manier te interpreteren, in dialoog met de kunstgeschiedenis en de beteugeling van politieke ongelijkwaardigheid binnen de opstelling. De werken rekken het kunsthistorische domein op zodat er ook de wijze onder valt waarop beschrijven een medische, botanische en planetaire activiteit kan zijn, en waarop ideeën over het socialisme en communisme het beschrijven zelf infecteerden met hun eigen doelstellingen. Als volgens de kwantummechanische lichttheorie alleen al de verschillende manieren om licht te observeren en beschrijven er een continu dan wel discreet verschijnsel van maken, dan is beschrijven op zich al iets instabiels en misschien wel vulkanisch.

Het intellectuele herbarium *Hortus Malabaricus* (De tuin van Kerala), dat Sosa Josephs werk op deze tentoonstelling naar eigen zeggen heeft geïnspireerd, was een boek vol beschrijvingen in twaalf delen, gemaakt tussen 1678 en 1693 naar een idee van de Nederlander Hendrik van Rheede (1636–1691), de toenmalige gouverneur van Kerala. De beschrijving van de medicinale planten van Kerala vereiste een vorm van camaraderie tussen botanisten, wetenschappers, artsen, kunstenaars en graveurs die de kastengrenzen en strikte regels daaromtrent overschreed. Vanuit de noodzaak de planten te beschrijven en vanuit verschillende standpunten te

bezien, ontvouwde zich een immense, monumentale taak – een provocerende, interdisciplinaire, interraciale werkplek die ruimte bood aan iedere kaste en klasse in een maatschappij waarin kasten gruwelijk werden gediscrimineerd en het koloniale bestuur de raciale spanningen aanwakkerde.

Waar in Sosa Josephs werk de beschrijving kon uitbarsten als een politieke breuk door de sedimentaire lagen van de maatschappelijke hiërarchie heen, neemt Jeronimo Voss in zijn werk het standpunt in dat de politieke bevlogenheid van de Nederlandse socialistische denker en astronoom Anton Pannekoek (1873–1960) zijn observaties en beschrijving van de sterren heeft beïnvloed. In *Initial (Aspects of the Milky Way)* refereert Voss aan een beeld van de Melkweg, dat in 1927 werd opgenomen in de projectiesystemen van het Zeiss-planetarium. Dit beeld kreeg zijn uiteindelijke vorm nadat op instigatie van Pannekoek 47 jaar lang de Melkweg was geobserveerd. Pannekoek bracht de sterren niet echt in kaart, maar beschreef ze eerder: hij beschreef hun uiteenlopende kleuren, hun helderheid, hun nabijheid en afstand tot elkaar. Voor zijn tekeningen met potlood en houtskool maakte hij gebruik van verschillende wetenschappelijke technieken, alsook artistieke methoden zoals arcering en sfumato. Wat Voss opvalt in Pannekoeks tekeningen is zijn fragmentarische manier van werken en zijn subjectieve beschrijving van elk fragment, wat een sociale dimensie geeft aan de wijze waarop Pannekoek de relatie tussen de sterren transposeert. Over elkaar heen en tegen elkaar aangeschoven geven ze een algeheel beeld van de Melkweg. Voss introduceert de sociale sfeer in beschrijvingen van natuurlijke fenomenen, omdat beide netwerken als verwant kunnen worden beschouwd. Het werk van Voss is op een bepaald niveau ook een analyse van hoe de beschrijving van een astronoom heeft bepaald hoe mensen met heel andere politieke overtuigingen dan Pannekoek zich ongewild een socialistische projectie op de sterren voorstellen.

Sawangwongse Yawngwhe komt het dichtst bij een analyse van het effect van beschrijven met zijn fictieve museum, ook

missing archive of suppressed histories and unrecorded moments. It records the impossible scene of an assassination from the barrel of a gun at the moment it is shot. Or paintings of bones that reflect the influence of supernatural elements and talismans used by the rebels in their struggle against an increasingly autocratic government of generals. *The Burmese Way to Socialism* was an idiosyncratic political treatise, in which the quasi-economic philosophy of Burmese socialism was defined. Other paintings show the jail where Yawnghwe's grandfather died in custody and the forest camp where he was born, which was controlled by the Shan State Army and had been established with his grandmother's help after his grandfather, the president of the country, and his uncle were assassinated. Should politics one day turn around, these paintings could very well occupy a real museum located at his family's palatial home in Yawnghwe, which he never saw. Fiction and reality meet within this thoroughly researched work. The dimensions it opens represent an indictment, from an artist engaged with academics, human rights activists, journalists and writers working in Myanmar, and the writings of his father and aunt (the Moon Princess, Sanda Sim).

The monumentality of Yawnghwe's wall-sized map is in charting the role in the conflict, of drugs, heroin, amphetamines, revolutionary armies, minority ethnicities, mining companies, gas pipelines, the armament of generals, and state genocide against its minorities. It is a single mind's effort to bring discernible order to a political situation so complex, it astounds. In describing a dynamic whole, the map cannot but fail, yet, for a still moment, it is an attempt to make sense of all that awes the artist. The way the mapping of stars awe us all.

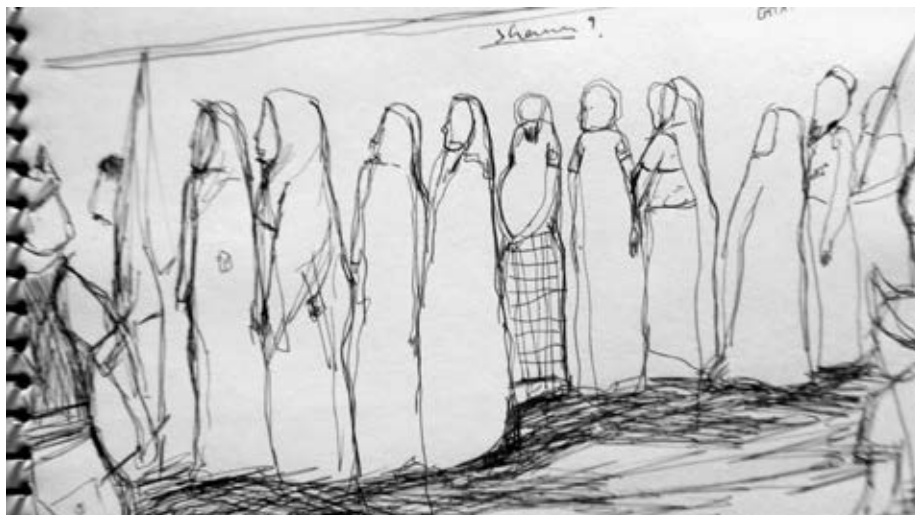
doordat hij daarin censuur een rol laat spelen. Hij uit zijn kritiek op specifiek op Birma gerichte artistieke en historische vertellingen door een persoonlijke en fictief gemedieerde tegen-historiografie te presenteren. *Yawnghwe Office in Exile* is daarmee een ontbrekend archief van historische verhalen die weg zijn gecensureerd en momenten die niet zijn vastgelegd. Zoals de onmogelijke scène van een afrekening gezien door de loop van een geweer op het moment dat er wordt gevuld, schilderijen van botten en talismans waaruit de invloed spreekt van bovennatuurlijke elementen, en talismans die de rebellen gebruikten in hun strijd tegen de steeds autocratischer wordende regering. *The Burmese Way to Socialism* was een idiosyncratische politieke tekst waarin de pseudo-economische filosofie van het Birmeese socialisme werd omschreven. Andere schilderijen tonen de gevangenis waarin zijn grootvader in voorarrest zat en overleed, of het junglekamp waar hijzelf werd geboren, onder beheer van het staatsleger van Shan dat mede met de hulp van zijn grootmoeder was opgericht na de moord op zijn grootvader, de president van het land, en op zijn oom. Mocht er ooit nog een politieke omwenteling plaatsvinden, dan zouden deze schilderijen zo kunnen worden opgehangen in een echt museum in de vorstelijke woning van de familie in Yawnghwe, die hij nooit heeft gezien. In deze werken, die na nauwgezet onderzoek tot stand kwamen, komen fictie en werkelijkheid samen. De dimensies die het openlegt vormen een aanklacht van een kunstenaar die nauw betrokken is bij academici, mensenrechtenactivisten, de teksten en gepubliceerde autobiografieën van zijn vader en tante (de 'Moon Princess', Sanda Simms), en journalisten en schrijvers die nu in Myanmar werken.

De monumentaliteit van Sawangwongse Yawnghwe's wandvullende kaart met daarop een overzicht van de rol die drugs, heroïne, amfetaminen, rebellenlegers, de wapens van de generaals, etnische minderheden, de mijnindustrie, gaspijpleidingen en de genocide van minderheden door de

Zasha Colah is a curator and art historian, and co-founder of Clark House Bombay. Her writing is to appear in *Curating Now* (Laurence King); *20th Century Indian Art* (Skira); *The Future Curatorial* (MIT Press) this year; and she is editing a publication on the art of Myanmar since the late 80s; and on the history of curated exhibitions in India (Marg). Forthcoming co-curated projects are *Liberty Taken* in Bombay, and *An Error in Helsinki* for Checkpoint Helsinki.

staat spelen, is de poging van één geest om orde te scheppen in een politieke situatie van zo'n enorme omvang dat het je verbijsterd achterlaat. De poging tot zo'n beschrijving is gedoemd te mislukken, maar toont toch in één verstild moment de genetwerkte verbanden die ongezien blijven, die ontbreken en onbekend zijn en desalniettemin een poging zijn om te begrijpen wat de kunstenaar met ontzag vervult. Zoals het in kaart brengen van de sterren ons allemaal vervult van ontzag.

Zasha Colah is curator, kunsthistoricus en medeoprichtster van Clark House Bombay. Haar artikelen en essays zullen dit jaar verschijnen in *Curating Now* (Laurence King); *20th Century Indian Art* (Skira); *The Future Curatorial* (MIT Press). Daarnaast is zij redacteur van publicaties over de kunst in Myanmar vanaf het einde van de jaren '80 en de geschiedenis van het werk van tentoonstellingsmakers in India (Marg). Komende projecten waarvan zij co-curator is zijn *Liberty Taken* in Bombay en *An Error in Helsinki* in Checkpoint Helsinki.



Sosa Joseph, *What Must Be Said*, preparatory sketch, 2015

Sharelly Emanuelson, *Siudadanos*, video still, 2015Sharelly Emanuelson, *Siudadanos*, video still, 2015

**SHARELly EMANUELSON**  
*Siudadanos*, 2015  
 two-channel sound and video installation

Sharelly Emanuelson's work is characterized by a multitude of voices and sounds that are important to her installations. She mixes sounds, like those made by the sea, the wind, by people speaking, birds singing, or dogs barking, predominantly with the different genres of music played in the Dutch Caribbean region to create spaces of experience. The artist's installations capture the Caribbean sense of life and the new becoming of (international) relations. Her installations are predicated on months of research into local customs and cultures, and recordings of first-hand accounts in interviews and photography.

"When we apply the term comrade," says the secretary of the Independence for St. Martin Foundation, Rhoda Arrindell,

we are referring to people who are in a struggle of social justice, so the labor union, the writers; these are the ones who I see using it denoting a struggle for justice. So meaning partner, brother. And by employing the term we become part of the same movement of social justice and we know we can count on each other because we stand for the same thing.

Arrindell is one of the people interviewed by Emanuelson for *Siudadanos*, her contribution to Kamarado. In Papiamentu, *siudadanos* means citizens and relates to the notion of the comrade as it resonates in the Dutch Caribbean.

Emanuelson agrees with people like Arrindell or the anthropologist Francio Guadeloupe that struggles for independence or autonomy are inextricably connected to the use of the term comrade in the Caribbean. After the dissolution of the Dutch Antilles in 2010, people in

**SHARELly EMANUELSON**  
*Siudadanos*, 2015  
 tweekanaals geluid- en video installatie

Kenmerkend voor het werk van Sharelly Emanuelson is een veelheid aan stemmen en geluiden, die belangrijk zijn voor haar installaties. Ze maakt ruimtes voor specifieke ervaringen door het mengen van geluiden van bijvoorbeeld de zee, de wind, menselijke stemmen, zingende vogels of blaffende honden en, bovenal, de verschillende muziekstijlen uit het Nederlands Caribische gebied. Met haar installaties vangt de kunstenaar het Caribische gevoel van leven en de nieuw te vormen (internationale) betrekkingen. Maanden van onderzoek naar de lokale gewoonten en culturen, en opnames uit de eerste hand door middel van interviews en fotografie, liggen aan de basis van haar installaties.

"Als we de term kameraad gebruiken," zegt de secretaris van Independence for St. Martin Foundation Rhoda Arrindell,

verwijzen we naar mensen die strijden voor sociale rechtvaardigheid, bijvoorbeeld vakbonden en schrijvers; zij zijn degenen waarvan ik zie dat ze met het gebruik ervan naar een strijd voor rechtvaardigheid verwijzen. Dus, het betekent partner, broer. En, door het gebruik van de term maken we deel uit van dezelfde beweging voor sociale rechtvaardigheid en we weten dat we op elkaar kunnen rekenen omdat we voor hetzelfde staan.

Arrindell is een van de mensen geïnterviewd door Sharelly Emanuelson voor *Siudadanos*, haar bijdrage aan Kamarado. *Siudadanos* betekent burgers in het Papiamentu, en het heeft betrekking op het begrip kameraad zoals deze in de Nederlandse Antillen weerklinkt.

Emanuelson is het eens met mensen zoals Arrindell, of met antropoloog Francio Guadeloupe, dat de strijd voor onafhankelijkheid of autonomie onlosmakelijk verbonden is met het gebruik van de term kameraad in het Caribische gebied. Nadat de Nederlandse Antillen in 2010 werden opgeheven, worstelen de mensen op Sint Maarten, waar

St. Martin, where Emanuelson recorded *Siudadanos*, in the words of Guadeloupe, are grappling “to construct a sense of national unity, an open sense of oneness based upon the recognition of the ever-changing pluriversity of the islands’ population.” (KW)

Sharelly Emanuelson (b. 1986, NL) is a filmmaker and video artist based in the Dutch Caribbean. She acquired her B.A. in Audiovisual Media from HKU University of the Arts, Utrecht, followed by an M.A. in Artistic Research at the Royal Academy of Art, The Hague. With her previous video installation “Doh Mix Meh Up” (2014) she won the Master award. Her early documentary film “Su Solo I Playanan” (2010) was screened at several film festivals and public debate platforms and won an audience award at the Africa in the Picture Film Festival (2012).

Emanuelson *Siudadanos* opnam, in de woorden van Guadeloupe, “om een gevoel van nationale eenheid te creëren, een open eenheid op basis van de erkenning van de altijd veranderende pluraliteit van de bevolking op de eilanden.” (KW)

Sharelly Emanuelson (b. 1986) is een filmmaker en videokunstenaar gevestigd op de Nederlandse Antillen. Ze behaalde haar Bachelor in Audiovisuele Media aan de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, en haar Master in Artistic Research aan de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten, Den Haag. Met haar vorige video-installatie *Doh mix meh up* (2014) won ze de Master-award. Haar documentaire *Su Solo I Playanan* (2010) werd vertoond op verschillende filmfestivals en publieke debatcentra. Emanuelson won met *Su Solo I Playanan* de publieksprijs op het Africa in the Picture filmfestival (2012).

## SOSA JOSEPH

*What Must Be Said*, 2015

oil on canvas

The artist’s preparatory drawings and sketches for this monumental oil painting made for the exhibition explore the public lives of women as a procession of feminist images. She draws women and searches their body language in public spaces for gestures “of fear, of shame, or surrender.” Imagery in these sketches records women standing in a line, silent, clad in Kerala saris or burkas, watched by two men in uniform with awful sticks, the silent horror of a limp body at the head of the line, women and men standing around a fire. These may refer to the *satyagrahas*, who burned industrially manufactured British cloth, and reverted to hand-spun cotton. *Satyagraha* literally translates to “truth-insistence” a term coined in 1908 by Mahatma Gandhi



Sosa Joseph, *What Must Be Said*, preparatory sketch, 2015

## SOSA JOSEPH

*What Must Be Said*, 2015

olieverf op doek

De tekeningen en schetsen die Sosa Joseph maakte ter voorbereiding op het monumentale olieverfschilderij voor deze tentoonstelling, tonen het openbare leven van vrouwen als een processie van feministische beelden. Ze tekent vrouwen en onderzoekt hun lichaamstaal in publieke ruimten op gebaren ‘van angst, van schaamte of overgave.’ Deze schetsen geven vrouwen te zien die zwijgend in een rij staan, gekleed in Kerala-sari’s of boerka’s, onder het toezien van twee mannen in uniform met afschuwelijke knotsen, met vooraan in de rij de tekenende, stille gruwel van een in elkaar gezakt lichaam, terwijl er mannen en vrouwen rond een vuurtje staan. Deze vormen misschien een verwijzing naar de ‘satyagraha’s’, die Britse, industrieel vervaardigde stoffen verbrandden en terugkeerden naar zelfgesponnen katoen. *Satyagrahas* betekent letterlijk ‘trouw aan de waarheid’ en de term is in 1908 gemunt door M.K. Gandhi als term voor een hervormende, niet-gewelddadige kracht binnen de Indiase onafhankelijkheidsstrijd van ‘Swadeshi’, een filosofie van burgerlijk verzet die was gebaseerd op de economische strategie van zelfvoorzienendheid binnen een gemeenschap. Andere schetsen verwijzen naar historische vrouwenbewegingen en revolutionaire gebeurtenissen in Kerala in de negentiende eeuw. Tot 1859 stonden vrouwen die hun borsten bedekten in aanwezigheid van hogere kasten bloot aan geweld. Maaru Marakkal Samaram, ofwel de Bovenkleding Oproer, was een revolutionaire strijd in Kerala van vrouwen, onder andere uit de communistische partij, voor het recht om hun borsten te bedekken. Volgens de kunstenaar “droeg de koloniale aanwezigheid in Kerala bij aan progressief denken en sociale verandering. Het Nederlandse koloniale boek over de medicinale eigenschappen van planten, *Hortus Malabaricus*, dat tussen 1678 en 1703 verscheen, vormt hier een perfect voorbeeld van. Het verhaal achter het boek is een soort epos.”



for transformative, nonviolent force in the Swadeshi nationalist independence struggle, a philosophy of civil resistance that was based on an economic strategy of self-sufficiency within a community. Other sketches recall historical women's movements and the revolutionary movements that took place in Kerala in the 19th century. Women who covered their breasts in the presence of higher castes, faced violent repercussions until 1859. Maaru Marakkal Samaram, or the Upper Cloth Mutiny, was a revolutionary struggle by women, including those in the communist party, for the right to cover their breasts in Kerala. The artist says the "colonial presence helped progressive thought and social change in Kerala. The Dutch colonial book of medicinal properties of plants, *Hortus Malabaricus*, published between 1678 and 1703, was the perfect example of this. The story behind the book was a kind of epic." Over 90 botanists, doctors, and artists in Kerala are said to have collaborated on this book, crossing caste barriers perhaps for the first time.

Sosa Joseph may have very few women artists around her, but shares a connection with the Kerala artist T.K. Padmini (1940–1969), recognized as the first female modernist painter from South India to depict women around her in her work, and their passion and ideas for women's freedom. Joseph's works appear to see through the idealism of the State of Kerala's matrilineal, communist-informed, 100% literate society, a state of affairs in spite of which the city has not succeeded in removing gender and caste inequalities. Her work may be read as a feminist deepening and widening of the figure of the "Marxist comrade." (ZC)

Sosa Joseph (b. 1971, IN) was born in Kerala, where she studied painting at the Raja Ravi Varma College of Fine Arts, and then at the Faculty of Fine Arts, Maharaja Sayajirao University of Baroda. Her work was featured in *Intimate Revelations*, Schneider Museum of Art, Oregon, 2006, and the First Kochi-Muziris Biennale, Durbar Hall, 2012. She lives and works in Kochi.

Dat verhaal gaat over negentig botanici, artsen en kunstenaars in Kerala die samen aan het boek werkten, misschien voor het eerst over de kastengrenzen heen.

Sosa Joseph heeft dan wel weinig vrouwelijke kunstenaars onder haar collega's, maar ze staat mogelijk in de lijn van de uit Kerala afkomstige kunstenares T.K. Padmini (1940–1969), die wordt gezien als de eerste vrouwelijke modernistische schilder van Zuid-India, die in haar werk afbeeldingen van de vrouwen om zich heen opnam, plus ideeën over de vrijheid van vrouwen voor wier passie zij zich uitsprak. Sosa Josephs werken lijken door het idealisme heen te kijken van de matrilineaire, door het communisme beïnvloede en volledig geletterde samenleving in de staat Kerala, waar men er desondanks niet in is geslaagd de ongelijkheden op grond van geslacht en kaste op te heffen. Sosa Josephs werk kan worden beschouwd als een feministische verdieping en verbreding van de figuur van de 'marxistische kameraad'. (ZC)

Sosa Joseph (1971, IN) werd geboren in Kerala, alwaar ze schilderkunst studeerde aan het Raja Ravi Varma College of Fine Arts, en vervolgens aan de Faculty of Fine Arts, Maharaja Sayajirao University, Baroda. Haar werk was onder meer te zien in 'Intimate Revelations', Schneider Museum of Art, Oregon, USA, 2006; en de eerste Kochi-Muziris Biënnale, Durbar Hall, 2012. Ze woont en werkt in Kochi.



Adrian Melis, *The New Man and My Father*, video still, 2015

**ADRIAN MELIS**  
*Productivity Control System for the Last Cane Cutter,*  
2015  
video installation

*The New Man and My Father, 2015*  
video presented on 13 September at the Stedelijk  
Museum (see events overview)

A clue to understanding the work of Adrian Melis lies in communism in Cuba, where state-owned enterprises are the norm and until relatively recently, everyone (theoretically) enjoyed equal pay for equal work. This seemingly ideal situation is at odds with the results-driven economic order in the West, which means that preconceptions about Cuban *laissez-faire*, despite the strong hand of the Cuban state, are still present. A project that characterizes Melis's attitude towards this predicament is *Production Plan of Dreams for State-run Companies in Cuba (2011–2014)*. For this project Melis asked workers to write down the dreams that they "produced" while sleeping during working hours.

We can ask ourselves whether it's right to envy the Cuban worker, since under the forces of global capitalism we in the West seem to work ever longer hours. In 1883, Paul Lafargue, the Cuban-born grandson of Karl Marx, defended "the right to be lazy" in a pamphlet of the same title, claiming that technological progress and production labor should objectively result in a three-hour workday for all. This argument was echoed by Milton Keynes as late as 1930, when he imagined a capitalist future that would be profitable to everyone. Yet, many Cuban workers are involved in some informal business outside of official working hours, so their unproductivity might lead to creativity on another level. This is exactly what Melis demonstrates by creating an artwork out of their naps.

**ADRIAN MELIS**  
*Productivity Control System for the Last Cane Cutter,*  
2015  
video installation

*The New Man and My Father, 2015*  
video wordt 13 september in het Stedelijk Museum  
gepresenteerd (zie events overzicht)

Een sleutel tot het werk van Adrian Melis ligt in het communistische staatsbestel van Cuba, waar ondernemingen in beheer zijn van de overheid en iedereen (theoretisch) evenveel verdient. Deze schijnbaar ideale toestand is tegenovergesteld aan de resultaatgerichte economische orde in het Westen, wat betekent dat vooronderstellingen over de Cubaanse *laissez-faire*, ondanks de sterke hand van de Cubaanse staat, nog altijd aanwezig zijn. Een project dat kenmerkend is voor Melis' houding ten aanzien van deze hachelijke situatie is *Production Plan of Dreams for State-run Companies in Cuba (2011–2014)*. Voor dit project vroeg Melis arbeiders de dromen op te schrijven die zij 'produceerden' terwijl ze onder werktijd sliepen.

We zouden kunnen grinniken over de toestand die dit werk mogelijk maakte, maar ons ook kunnen afvragen of we niet jaloers moeten zijn op de Cubaanse arbeider, nu wij zelf steeds langere werkdagen schijnen te maken onder invloed van het wereldwijde kapitalisme. In 1883 verdedigde Paul Lafargue, de in Cuba geboren kleinzoon van Karl Marx, het recht op luiheid in een pamflet met diezelfde titel, waarin hij stelde dat de technologische vooruitgang en de arbeidsdeling objectief gezien zouden moeten leiden tot een werkdag van drie uur voor allen. Deze onvermijdelijke uitkomst werd nog in 1930 herhaald door Milton Keynes, toen hij zich een kapitalistische toekomst voorstelde waar iedereen wel bij zou varen. Toch houden veel Cubanen er een informeel baantje op na buiten hun officiële werktijden, zodat hun inproductiviteit misschien op een ander niveau tot creativiteit leidt. Dat is nu precies wat Melis aantoont door een kunstwerk te maken op basis van hun middagdutjes.



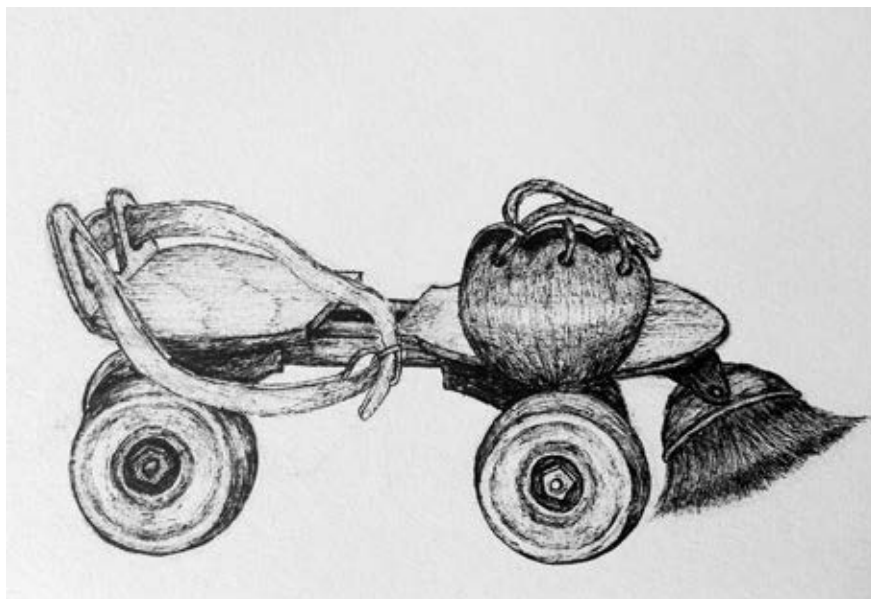
Adrian Melis, *Productivity Control System for the Last Cane Cutter*, video still, 2015.

For Kamarado, Melis turns his attention again to the Cuban worker. A laborer on a sugar cane plantation was filmed while cutting the cane with a machete (because of a lack of harvesting machines). But once we turn our eyes away from the screen, he is involved in quite another activity, making his aversion to the Cuban system productive – again, for us: the visitors of the art space. (JB)

Adrian Melis (b. 1985, CU) graduated from the Instituto Superior de Arte in Havana in 2010. He is currently a resident at the Rijksakademie in Amsterdam. Melis has participated in numerous group exhibitions including *Uneven Growth: Tactical Urbanisms for Expanding Megacities*, Museum of Modern Art, New York; *Future Generation Art Prize*, The PinchukArtCentre, Kiev, and *Permanent Playfulness*, Mendes Wood DM, São Paulo. He has had solo exhibitions at ADN Galería, Barcelona; Kunsthalle Basel; EspaiDos, Terrassa; Lumen Travo Gallery, Amsterdam, and MAS, Santander.

Ook voor 'Kamarado' richt Melis zijn aandacht op de Cubaanse arbeider. De film toont een werknemer van een suikerrietplantage die de rietstaken doorhakt met een machete (bij gebrek aan oogstmachines). Maar als we onze ogen van het scherm afwenden, is hij met iets heel anders bezig, waarbij hij zijn afkeer van het Cubaanse systeem opnieuw productief inzet – ook ditmaal voor ons, de bezoekers van de kunstruimte. (JB)

Adrian Melis (1985, CU) studeerde in 2010 af aan het Instituto Superior de Arte in Havana. Momenteel is hij resident aan de Rijksakademie in Amsterdam. Melis nam deel aan tal van groepstentoonstellingen, waaronder *'Uneven Growth: Tactical Urbanisms for Expanding Megacities'*, Museum of Modern Art, New York; *'Future Generation Art Prize'*, Pinchuk Art Center, Kiev; en *'Permanent Playfulness'*, Mendes Wood DM, São Paulo. Zijn recente solotentoonstellingen zijn gepresenteerd in ADN Galería, Barcelona; Kunsthalle Basel; EspaiDos, Terrassa; Galerie Lumen Travo, Amsterdam; en MAS, Santander.



Amol K Patil, *Sweep-Walking*, sketch, 2015

### AMOL K PATIL

#### *Sweep-Walking*, 2015

a sound and video installation with sculptural objects

In *Sweep-Walking I* follow the live performance of the sweepers on the streets. Each sweeper has a *chauki*, a reporting office, from which he or she begins and ends their route. They follow a certain pattern, up to a specific lane. It could almost be said that every night "sweep walkers" perform at the same time, in the same area for multiple audiences. The funny thing is that the distance maintained between the sweepers and the people around them, is like that between a performer and audience in a theatre.

Despite the impossibility of locating Amol K Patil's artistic language within the terms of political art, his artistic vocabulary brims over with gesture and movement, his work resonates with a very particular heritage of pluralist cultural strategies, and so remains an even deeper indictment of caste and racial injustice. The artist writes as though he were piling small truth upon truth.

One hundred percent of the sweepers who are employed by the BMC (Bombay Municipal Corporation) come from the lowest caste. They sweep the streets, clean the narrow spaces between buildings, which are sometimes open gutters, or accumulations of months of garbage. Sweeping, like many other government jobs is hereditary. The pay is decent. But the problem is with hygiene, and the risk of health and accidents. At a young age the workers turn to alcohol, even during working hours, so that they can cope with the smell of the rot and sewage. Many young men and women retire from service after just five to six years because they catch contagious diseases.

The objects and performances fall into a political-artistic lineage of engagement with cleaner trade unions, from the film *Nightcleaners* (1975), by the feminist Berwick Street Film Collective, to the feminist *Manifesto for Maintenance Art, 1969!* by Mierle Laderman Ukeles. (ZC)

Amol K Patil (b. 1987, IN) has shown at Myyväskylä2, Helsinki, 2015; The Japan Foundation, Delhi, 2015; International Artists Initiated, Glasgow, 2014; Lagos International Video Art Festival, Lagos, 2014; Para Site, Hong Kong, 2014; Art Dubai Projects, 2014; Kadist Art Foundation, Paris, 2013, and Transnational Pavilion, 55th Venice Biennale, 2013. His work is in the collections of Angelo Zegna, Kadist Art Foundation, Institute of Contemporary Art Indian Ocean, Mauritius. His debut solo exhibition "Social Theatre," 2013, was reviewed by Art Forum, Frieze, Art in America, Art India, and Manifesta Journal (online residency). He was a resident at Below Another Sky, Highland Printmaking Studio, Scotland, 2014, and at Sandarbh, Silvasa, 2010. He graduated from Rachna Sansad Academy of Fine Art and Crafts, Bombay in 2009. The artist lives and works in Bombay.

### AMOL K PATIL

#### *Sweep-Walking*, 2015

geluids- en video-installatie, met sculpturale objecten

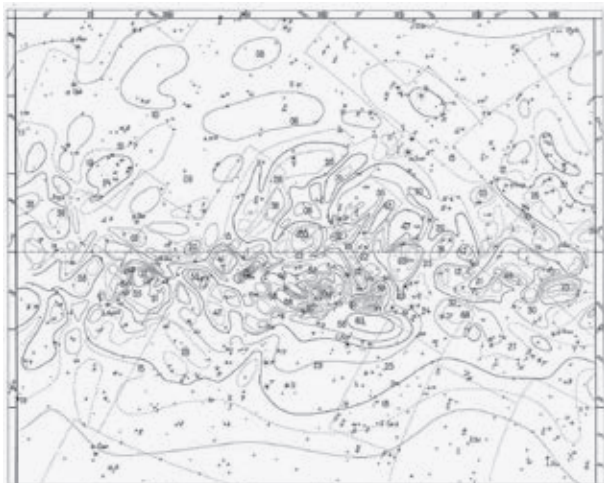
*Sweep-Walking* is een werk waarin ik de live performance van straatvegers volg. Elke straatveger heeft een "chauki", een meldpost, waar hij of zij begint en eindigt, tot aan een bepaalde, voorgeschreven straat. Ze volgen een vast patroon. Je zou bijna kunnen zeggen dat de "sweep-walkers" iedere nacht op hetzelfde tijdstip een voorstelling geven, in steeds dezelfde buurt voor meerdere groepen toeschouwers. Het grappige is dat de afstand die wordt bewaard tussen de straatvegers en de mensen om hen heen lijkt op die tussen de artiest en het publiek in een theater.

Hoewel Amol K Patil's artistieke taal onmogelijk valt te duiden in termen van politieke kunst – zijn artistieke vocabulaire borrelt over van de gebaren en bewegingen – zit er iets in zijn werk dat sterk herinnert aan heel specifieke, multiculturele strategieën en blijft het eens te meer de felst mogelijke aanklacht tegen het kastestelsel en raciaal onrecht. De kunstenaar schrijft alsof hij de ene kleine waarheid op de andere stapelt.

De volle honderd procent van de straatvegers die voor BMC (Bombay Municipal Corporation) werken komen uit de laagste kaste. Ze vegen de straten schoon en ruimen de nauwe ruimtes tussen gebouwen op, die soms een open riool vormen of waar bergen afval van maanden oud liggen. Straatvegen erf je, net als veel andere overheidsbaantjes. Je wordt er redelijk voor betaald. Maar het probleem is de hygiëne, de gevaren voor de gezondheid en de kans op een ongeluk. Straatvegers beginnen al op jonge leeftijd te drinken, ook onder werktijd, om zich te wapenen tegen de geur van verrotting en rioolwater. Veel jonge mannen en vrouwen stoppen al na een jaar of vijf, zes met werken omdat ze een besmettelijke ziekte hebben opgelopen.

Het werk sluit aan bij een politiek-artistieke traditie van betrokkenheid bij de vakbonden voor schoonmakers, van de film *Nightcleaners* (1975) van het feministische Berwick Street Collective tot het feministische *Manifesto of Maintenance Art* (1969) van Mierle Laderman Ukeles. (ZC)

Amol K Patil (1987, IN) heeft zijn werk getoond bij Myyväskylä2, Helsinki, 2015; Japan Foundation, Delhi, 2015; International Artists Initiated, Glasgow, 2014; Video Art Festival, Lagos, 2014; Para Site, Hong Kong, 2014; Art Dubai Projects, 2014; Kadist Art Foundation, Parijs, 2013; en Transnationale Pavilion, 55ste Biënnale van Venetië, 2013. Zijn werk maakt deel uit van de collecties van Angelo Zegna, Kadist Art Foundation, Institute of Contemporary Art Indian Ocean, Mauritius. In 2013 had hij zijn debuut solo-expositie 'Social Theatre' die is gerecenseerd door *Art Forum*, *Frieze*, *Art in America*, *Art India* en *Manifesta Journal* (online residency). Hij was resident bij 'Below Another Sky', Highland Printmaking Studio, Schotland, 2014; en 'Sandarbh', Silvasa 2010. Hij studeerde in 2009 af aan Rachna Sansad Academy of Fine Art, Bombay. Patil woont en werkt in Bombay.



Detail of an isophotic map of the Milky Way by Anton Pannekoek from 1927 (research material for *Aspects of the Milky Way* by Jeronimo Voss)

## JERONIMO VOSS

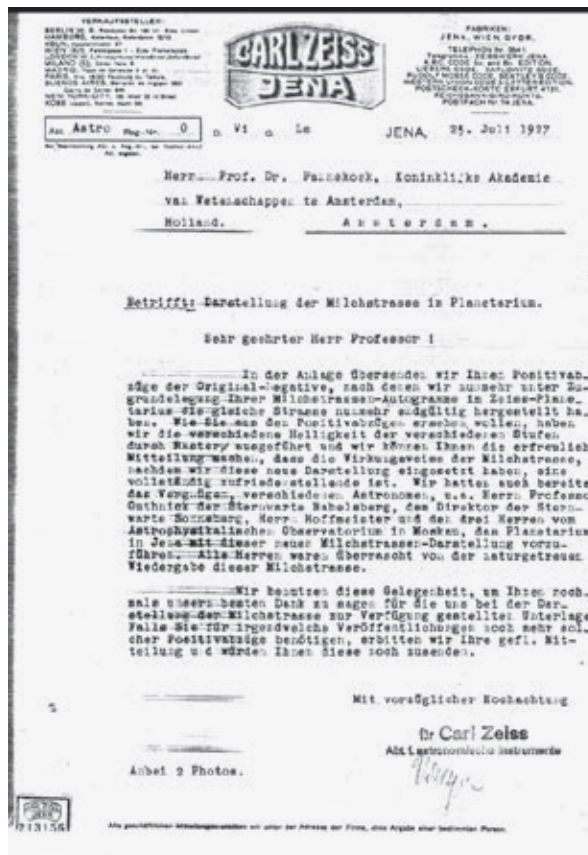
*Initial (Aspects of the Milky Way), 2015*

Magic lanterns, phantascope, and projectors (overhead, slide, planetarium, or film), play central roles in the installations by Jeronimo Voss. This is because these apparatuses offer ways to manipulate his preferred artistic material, light. When his work does not involve projectors, Voss plays with stage lights or spots and materials that reflect or diffuse light like glass or transparent plastic foils. Voss's interest in astronomy, a field in which the main source of information is visible light, comes as no surprise.

*Aspects of the Milky Way* is Voss's long-term artistic research project, which consists of a series of installations connecting the perception of the night sky with that of everyday life. In the archive of the Anton Pannekoek Institute for Astronomy in Amsterdam, Voss found drawings and maps of the Milky Way made by Dutch astronomer Anton Pannekoek (1873–1960) between 1890 and 1927. Pannekoek finished his final drawing of the Milky Way in 1927 after observing the Southern Hemisphere in Indonesia. The drawing was then implemented in all Zeiss Planetarium projection systems to visualize the Milky Way as it can be observed in the night sky from the perspective of the human eye. Pannekoek's method of drawing focused on the irregular groups of stars and nebulae and their subjective appearance – a view in which the particularities determine the larger structures. For Pannekoek this “bottom-up” method was essential, not only to his scientific work but also to his understanding of socialism, with which Jeronimo Voss will deal in the narrative fragments that constitute *Aspects of the Milky Way* as well.

Voss's contribution to the *Kamarado* exhibition is a three-dimensional poster announcement. In this montage of translucent slide frames, different aspects of the research blend into each other, while each fragment has its own frame. It is a first manifestation of *Aspects of the Milky Way*, which will unfold in different stages throughout the coming year in Bombay and Amsterdam. (KW)

Jeronimo Voss (b. 1981, DE) studied Fine Arts at the Städelschule and the Free Class in Frankfurt am Main. He has participated in projects at Bielefelder Kunstverein (2014/15); MMK Zollamt, Frankfurt/Main (2013/14); Basso Berlin (2011); the Kunsthau Bregenz (2011); SMBA (2011); Frankfurter Kunstverein (2010); MMK, Frankfurt/Main (2009); MOCA, Belgrade (2009); Kölnischer Kunstverein (2009), and Künstlerhaus Stuttgart (2009). His installation *Eternity through the Stars* (2012) was shown in the planetarium of the orangery in Kassel as part of DOCUMENTA (13).



Letter by the astronomical division of Carl Zeiss, 1927 from the archives of the Anton Pannekoek Institute for Astronomy, Amsterdam

## JERONIMO VOSS

*Initial (Aspects of the Milky Way), 2015*

Toverlantaarns, fenakistiscopen, overhead-, dia-, planetarium- en filmprojectoren spelen een centrale rol in de installaties van Jeronimo Voss. Dit omdat deze apparaten het mogelijk maken om met zijn favoriete artistieke materiaal te werken: licht. In de werken zonder projectoren speelt Voss met andere lichtbronnen zoals podiumverlichting of schijnwerpers en met materialen die licht reflecteren of diffuus zijn, zoals glas of transparante plastic folies. Dat Voss geïnteresseerd is in astronomie komt niet als een verrassing, de belangrijkste bron van informatie voor deze wetenschap is licht.

*Aspects of the Milky Way* is Voss' langlopende, artistieke onderzoek bestaande uit een reeks van installaties die de perceptie van de sterrenhemel met die van het dagelijks leven verbindt. Voss heeft tekeningen en kaarten van de Melkweg, gemaakt tussen 1890 en 1927, gevonden in het archief van het Anton Pannekoek Instituut voor Astronomie in Amsterdam. Deze tekeningen zijn gemaakt door de Nederlandse astronoom Anton Pannekoek (1873–1960), die zijn laatste Melkweg tekening in 1927 maakte na observaties van het zuidelijk halfrond in Indonesië. De tekening werd vervolgens geïmplementeerd in alle Zeiss Planetarium projectiesystemen om de Melkweg te visualiseren, zoals deze met het menselijk oog waar te nemen is in de nachtelijke hemel. Pannekoek's manier van tekenen richtte zich op de onregelmatige groeperingen van sterren en nevels en de subjectieve verschijning ervan – een perspectief waarbij de grotere structuren door kenmerken van onderaf bepaald worden. Deze methode was voor Pannekoek van essentieel belang voor zowel zijn wetenschappelijk werk als ook voor zijn begrip van de samenleving, waar Voss met zijn werk op in gaat.

Voss' bijdrage aan 'Kamarado' is een driedimensionale posterstandaard. Met deze constructie lopen verschillende aspecten van het onderzoek in elkaar over met de doorschijnende diaframes, terwijl elk fragment zijn eigen frame heeft.



Sawangwongse Yawngwhe, *There Were Light Bulbs So We Could See Them*, oil on paper, 2014



Sawangwongse Yawngwhe, *Shan State Army (group portrait)*, oil on linen, 2007

**SAWANGWONGSE YAWNGHWE**  
*Yawngwhe Office in Exile*, 2015  
installation, dimensions variable

To understand Sawangwongse Yawngwhe's contribution to Kamarado it is helpful to know that Yawngwhe's grandfather was the first president of independent Burma. He died during the military coup d'état in 1962 – a coup that has since determined most of our common knowledge of contemporary Burma as a dictatorship. By that time, Burma had already become a conflation of separate regions and minorities involved in armed struggles with each other and the central government. Yawngwhe's grandmother came to lead the Shan State Army that fought for independence of the state and acknowledgement of the Shan minority in Burma under the junta. The memoirs of Yawngwhe's father have become one of the most important sources of insight into this period of deep conflict in Burma. The Shan State Army base was a jungle camp, organized by an insurgent group established by his grandmother, Sao Nang Hearn Kham, and father, Chao Tzang Yawngwhe.

The installation *Yawngwhe Office in Exile* refers to the artist's own family name as well as to the former seat of the Saopha (ruler) of Shan State, of which his grandfather was the last representative. How to represent a state that is not a state, that exists both as a family-based heroic ideal of resistance and a focal point of military trauma at the hands of an ethnocentric Burmese majority governed by military junta? The "office in exile" is a proposal of temporality, one that avoids the usually culturally biased model of the (national) museum. This office contains paintings that draw on records and photographs of 1960s resistance and suppression in Burma and a set of drawings that, akin to *The Disasters of War* by Goya, imagine the current fate of yet another minority in Burma, that of the (Islamic) Rohingya. Large flow charts form meticulous abstract-geometric

Het is een eerste resultaat van *Aspects of the Milky Way*, dat zich in verschillende fasen verder zal ontploegen volgend jaar in Bombay en Amsterdam. (KW)

Jeronimo Voss (1981) studeerde beeldende kunst aan de Städelschule en de Free Class in Frankfurt am Main. Hij heeft meegedaan aan projecten bij Bielefelder Kunstverein (2014/15), MMK Zollamt (2013/14), Basso Berlin (2011), het Kunsthaus Bregenz (2011), SMBA (2011), de Frankfurter Kunstverein (2010), MMK, Frankfurt/Main (2009), MOCA, Belgrade (2009), de Kölnischer Kunstverein (2009), en de Künstlerhaus Stuttgart (2009). Zijn installatie *Eternity through the Stars* (2012) werd vertoond in het planetarium van de Orangerie als onderdeel van dOCUMENTA 13 (2012).

**SAWANGWONGSE YAWNGHWE**  
*Yawngwhe Office in Exile*, 2015  
installatie, variabele afmetingen

Voor Sawangwongse Yawngwhe's bijdrage aan 'Kamarado' is het belangrijk te weten dat Yawngwhe's grootvader de eerste president van het onafhankelijke Birma was en stierf tijdens de militaire machtsovername in 1962 – een coup die in hoge mate heeft bepaald wat wij menen te weten over het huidige Birma als dictatoriale staat. In die tijd was Birma al een conglomeraat van afzonderlijke regio's en minderheden die de wapens hadden opgenomen of de bevolking onderdrukten in hun strijd tegen andere regio's en de centrale overheid. Yawngwhe's grootmoeder werd bevelhebber van het Staatsleger van Shan dat onder de junta vocht voor onafhankelijkheid van de staat Shan en de erkenning van de Shan als etnische minderheid binnen Birma. De gepubliceerde memoires van Yawngwhe's vader vormen inmiddels een van belangrijkste bronnen die inzicht geven in deze periode van hevige strijd in Birma. Het junglekamp was een basis van het Staatsleger van Shan, een rebellen groep die was opgericht door zijn grootmoeder, Sao Nang Hearn Kham, en vader, Chao Tzang Yawngwhe.

Het *Yawngwhe Office in Exile* verwijst zowel naar zijn eigen familienaam als naar de voormalige zetel van de Saopha (heerser) van de staat Shan, waarvan de laatste zijn grootvader was. Hoe representeer je een staat die geen staat is en daarbij zowel voor een familiaal, heroïsch ideaal van verzet staat, als het brandpunt vormt van een militair trauma dat is veroorzaakt door een ethnocentrische Birmese meerderheid zoals vertegenwoordigd door een junta-regering? Het 'office in exile' stelt voor om de tijd op te schorten en zo het meestal cultureel bevooroordeelde model van het (nationale) museum te vermijden. In het 'kantoor' bevinden zich schilderijen die zijn gebaseerd op verslagen en foto's van het verzet in de jaren zestig en de onderdrukking in Birma, en een reeks tekeningen die à la Goya's *Verschrikkingen van de oorlog* het lot verbeelden van nog een andere minderheid in het huidige Birma: de (islamitische) Rohingya. Grote flow-charts geven een nauwgezette abstract-geometrische interpretatie van de gargantueske verwickelingen in de geschiedenis van de gewapende groepen in Birma en de verstrengeling van industrie, politiek en NGO's bij de poging de vrede in het huidige Birma te handhaven. (JB/ZC)

Sawangwongse Yawngwhe (1971 MM/CA) is geboren in een kamp in het tropisch regenwoud in Shan State, Birma. Hij vluchtte in 1972 naar Thailand en vluchtte in 1985 opnieuw, ditmaal naar Canada. Na zijn studie, aan de Emily Carr University of Art, verhuisde hij in 1990 naar Toscane waar hij in de studio van Heinrich Nicolaus werkte. Samen richtten zij in 1999 de kunstgroep *Dormice* op, en het Museum of Modern Art Panzano in 2007. Yawngwhe's werk was te zien in onder meer 'Exit', samengesteld door Francesco Bonami, Fondazione Sandretto de Rebaudengo, Turijn, 2002; en 'Teatro della memoria', een zijprogramma van de 53ste Biënnale van Venetië, 2009. Yawngwhe woont en werkt in Berlijn, Amsterdam en Chiang Mai.

interpretations of the gargantuan complexities of the history of armed groups in Burma and the current entanglement of industry, politics, and NGO's in today's efforts of peacekeeping in Burma. (JB/ZC)

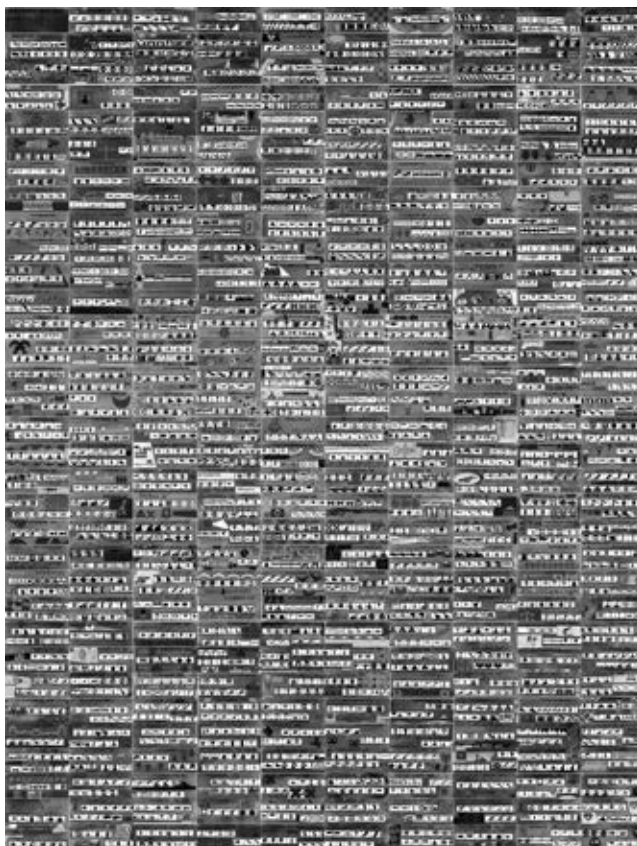
Sawangwongse Yawnghwe (b. 1971, MM/CA) was born in a jungle camp in Burma's Shan State. He fled to Thailand in 1972 and escaped to Canada in 1985. After studying at the Emily Carr University of Art and Design, he moved to Tuscany in 1990 to work in the studio of Heinrich Nicolaus. Together, they founded the art duo Dormice in 1999, and the Museum of Modern Art Panzano in 2007. Yawnghwe's work was featured in: *Exit*, curated by Francesco Bonami, Fondazione Sandretto de Rebaudengo, Turin, 2002, and *Teatro della memoria*, a collateral event of the 53rd Venice Biennale, 2009. Yawnghwe lives and works in Berlin, Amsterdam, and Chiang Mai.

**JUDY BLUM REDDY**

*Futurama*, 2014–2015

330 aluminum units, each 4" x 10", arrangement variable

*Futurama* bundles up all Blum's little nightmares into colorful metal plates that fit together like a bright game of dominos. The work, whose first plate reads "Futurama, aka, and then you die," mixes her personal reflection on age and cancer with a general state of alarm. Similar earlier works reveal a continuous political voice found in all of Blum's work. *Paris 1968* (2007) maps the Parisian arrondissements in the year of the student and worker demonstrations, and *Paris Ville Lumière* (1974) was made with the Turkish artist Nil Yalter. Perhaps most closely related to the present work is *The Big Nightmare* (1978), made up of black strips of canvas with white pencil drawings of words from a French dictionary and texts copied out of *Charlie Hebdo*, a magazine the artist adored. Where *Futurama* reaches ahead, *Memoria*



Judy Blum Reddy, *Futurama*, 2014–2015

(2011) looks back at the artist's parents and family through *Kristallnacht*. Blum calls the work a "goodbye and a salute" to all the things – passports, badges – that survived her parents' narrow escape from Austria before being given to the Leo Baeck Institute in Berlin.

Blum often uses seriality in her work, with works sometimes composing many hundred smaller works. Her work can reduce a vast geography to a list. She has made lists of railway timetables, lists of temples in India, and lists of the phone numbers of Indian government departments. The subject of the series has long fascinated several authors, including Umberto Eco in *The Infinity of Lists* (2009). Conceptual artists who have made the list their own endeavour to understand these machines of order they have created, which, taken to their logical extreme, propose infinite variations and series so awe-inspiring they make us unable to perceive any sense of order. A feminist plurality in Blum's work, in the form of the series, reveals itself in the acts of artistically recording, counting, naming, documenting, footnoting, and transcribing. If *Paris 1968* is a form of mapping a history that felt important as it was unfolding around her, then *Futurama* maps anxiety towards time: a future anterior of unrest, in terror of the future. And, it is oh so funny. (ZC)

Judy Blum Reddy (b. 1943, USA) studied at the Cooper Union School of Art, and lived in Paris for 12 years before returning to live in Soho, in Fluxhouse. She has shown at MoMA PS1, Art in General, The Bronx Museum of the Arts, and ABC No Rio in New York; at Rutgers University, New Jersey; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles; Galerie Nicolas Deman, Paris; Nature Morte, New Delhi, and Clark House Initiative, Bombay. Her work is in the collections of The Bronx Museum of the Arts, New York; The Cleveland Museum of Art, Ohio; Fonds National d'Art Contemporain, Paris; MAGASIN, Centre National d'Art Contemporain, Grenoble, and Station Independent Projects, NYC.

**JUDY BLUM REDDY**

*Futurama*, 2014–2015

330 aluminium eenheden, elk 10,6 x 25,4 cm, variabele opstelling

*Futurama* bundelt alle kleine nachtmerries van Blum samen met behulp van kleurige metalen plaatjes die als een vrolijk dominospel in elkaar passen. Op het eerste plaatje staat: 'Futurama, aka, And then you die' (Futurama, ook bekend als: En dan ga je dood). En zo vermengt het werk haar persoonlijke gedachten over ouderdom en kanker met een algehele paniektoestand. Zoals ook al blijkt uit soortgelijke eerdere werken van Blum, klinkt er in al haar werk continu een politieke stem door. *Paris 1968* (2007) brengt de demonstraties van studenten en arbeiders in dat jaar in kaart, en *Paris Ville Lumière* (1974) maakte ze samen met de Turkse kunstenaar Nil Yalter. Misschien is *The Big Nightmare* uit 1978 het nauwst verwant aan dit werk. Het bestaat uit zwarte stroken op doek waarover met wit potlood woorden zijn getekend uit een Frans woordenboek en teksten zijn overgeschreven uit het tijdschrift *Charlie Hebdo*, waar de kunstenaar een groot fan van was. Terwijl *Futurama* op de toekomst is gericht, gaat *Memoria* uit 2011 over haar ouders en familie tijdens de Reichskristallnacht. Blum noemt het werk een 'vaarwel en een saluut' aan alle voorwerpen, paspoorten en insignes die hen als Joods aanmerkten en die de nipte ontspinning van haar ouders uit Oostenrijk overleefden – voordat ze aan het Leo Baeck Instituut in Berlijn werden geschonken.

Blum werkt vaak in reeksen, waarbij elk werk is opgebouwd uit soms vele honderden kleinere werken. Haar werk kan een enorme, weidse geografie terugbrengen tot een lijst. Ze heeft lijsten gemaakt van spoordiensten, lijsten van tempels in India en lijsten van telefoonnummers van Indiase ministeries. Het onderwerp van de reeks heeft meerdere schrijvers gefascineerd, denk aan Umberto Eco's *De betovering van lijsten*. De conceptuele kunstenaars die met lijsten



Htein Lin, *Untitled*, date unknown (between 1998–2004)

#### HTEIN LIN

*Untitled*, date unknown (between 1998–2004)  
Collection of the International Institute of Social History

**Htein Lin was active in the 1988 national uprising while a law student in Burma. After the military takeover he escaped to the Indian border, and spent almost four years in a refugee camp in India. It was here, on drawings on the forest floor, that he was taught art history by an artist from Mandalay, Sitt Nyein Aye. Here they had philosophical discussions about possible paths to freedom in Burma. While Sitt Nyein Aye thought that the artist's path was the only method Htein Lin believed violence had to be met with violence. He escaped to Panjau on the Chinese border to ABSDF, a student rebel camp. Then in the most shocking and sad episode of the anti-military activities, several students lost their minds, turning more vicious than the military in the forests. Htein Lin and other students were tortured for around nine months in 1991–1992. Htein Lin managed to escape, but 100 out of 300 members were killed by their own "comrades."**

**After escaping, he was deported to Yangon in May 1992. He remembered his friend in the forest camp, and chose the life of an artist. He finished a law degree in 1995. He contemporized the traditional, ancient comic routines, making them pioneering experiments in performance art in Yangon. He was arrested on spurious charges in 1998 and jailed from 1998 to 2004. He started smuggling paint into the jail, and used the wheel of a cigarette-lighter, old fishing nets, soap, and a blister pack to make the painting in the exhibition. He painted on prison-issue uniforms and the works described prison life. A prison guard destroyed some of his paintings because he mistook them for maps for an escape plan. Htein Lin redid the paintings, which he called *Map of Rat*.**

werkten, deden hun best de door hen geschapen ordeningsmachines te doorgronden die, als je ze naar hun logische uiterste voert, een oneindig aantal variaties en reeksen mogelijk maken, en ontzag inboezemen en onze aandacht afleiden van elke ervaring van orde. De reeksen vormen een feministische veelheid in Blums werk, een vorm van artistiek vastleggen, tellen, benoemen, documenteren, van voetnoten voorzien en overschrijven. Als Parijs 1968, het werk over de arrondissementen, een vorm was van het in kaart brengen van een geschiedenis die belangrijk leek en zich rond haar ontvouwde, brengt *Futurama* op haar beurt een angst voor tijd in kaart: een toekomstig-vroeger van onrust vanuit een doodsangst voor de toekomst. En dat terwijl het zo grappig is. (ZC)

Judy Blum-Reddy (1943, VS) studeerde aan de Cooper Union, woonde voor 12 jaar in Parijs, alvorens terug te keren om in het Fluxhouse in SoHo te wonen. Haar werk is onder andere getoond in MoMA PS1, Art in General, The Bronx Museum of the Arts en ABC No Rio in New York; Rutgers University, New Jersey; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles; Galeria Nicolas Deman, Parijs; Nature Morte, New Delhi; Clark House Initiative, Bombay. Haar werk is opgenomen in de collecties van The Bronx Museum of the Arts, New York; the Cleveland Museum of Art, Ohio; Fond National d'Art Contemporain, Parijs; Centre National d'Art de Grenoble; en Station Independent Projects, New York.

#### HTEIN LIN

*Zonder titel*, datum onbekend (tussen 1998 en 2004)  
Collectie van het Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis

Htein Lin had als rechtenstudent een actieve rol in de Birmese opstand van 1988. Na de militaire machtsovername vluchtte hij naar de grens met India, waar hij bijna vier jaar in een vluchtelingenkamp verbleef. Hier studeerde hij kunst bij Sitt Nyein Aye, een kunstenaar uit Mandalay, met tekeningen op de bosgrond. Ook filosofeerde hij met hem over de mogelijke weg naar vrijheid voor Birma. Hoewel Sitt Nyein Aye geloofde in de vreedzame kracht van de kunstenaar, volgde Htein Lin het pad van geweld. Hij vluchtte naar een ABSDF, een kamp voor studentenrebellanten, bij Panjau aan de grens met China. Tijdens de zwartste periode uit de geschiedenis van de verzetsbeweging sloegen bij veel studenten de stoppen door. Zij werden wreder dan de militairen en martelden elkaar. Negen maanden werd Htein Lin samen met andere studenten in 1991–1992 vastgehouden en gemarteld. Htein Lin wist te ontsnappen, in tegenstelling tot honderd van de driehonderd leden die werden vermoord door hun eigen 'kameraden.'

Na zijn vlucht werd hij in mei 1992 gedepoteerd naar Yangon. Met de herinnering aan zijn vrienden uit het kamp, koos hij voor een leven als kunstenaar. Zijn rechtenstudie rondde hij af in 1995. Hij blies traditionele, komische verhalen nieuw leven in door ze te gebruiken in zijn pionierende experimenten met performance-kunst. In 1998 werd hij opgepakt, valselijk beschuldigd van politieke activiteiten, en opgesloten in 2004. Hij smokkelde verf de gevangenis in om op katoenen gevangenskleding schilderijen te maken die het gevangenisleven illustreerden. Voor het werk dat te zien is in 'Kamarado,' gebruikte Htein Lin het tandwiel van een aansteeker, oude visnetten, zeep en medicijnstrips. Een gevangenisbewaker vernietigde een aantal van de werken, omdat hij ze aanzag voor kaarten waarmee de kunstenaar uit de gevangenis wilde ontsnappen. Htein Lin maakte de werken opnieuw en

After prison these works were exhibited inside a well in a friend's garden. The exhibition was taken out of the country to safety soon after. (ZC)

Htein Lin (b. 1966, MM) pioneered performance art in Burma in 1996. Since leaving Burma for the first time in 2006, Htein Lin regularly participates in exhibitions and art festivals globally. He is a founding member of the Burmese-language art website, [www.kaungkin.com](http://www.kaungkin.com), to which he contributes poetry, prose, and art criticism. In 2010 he curated the first Burmese Arts Festival in London. He returned to Burma in July 2013 after having lived in London from 2006–2013. Since then he has taken advantage of the new reform atmosphere to embark on a major documentary and participatory performance piece, "A Show of Hands," capturing in plaster the arms of hundreds of Burma's many thousands of former political prisoners. He lives and works in Yangon.

#### RUPALI PATIL

*Letter to Ami*, 2015

drawing and a performance presented  
13 September at the Stedelijk Museum  
(see events overview)

Rupali Patil makes works that act as spaces for political opposition. She exposes closed architecture to the elements with corrugated metal sheets. A leitmotif of temporary housing characterizes her work. She uses it rolled into pipes to reverberate sound, or as walls on which she etches short sentences or small drawings. In other works she metamorphoses the corrugated ripple of curves into metaphors within her drawings. The urban structures she references are usually inhabited by migrant communities, like construction workers, but they are equally used in slums, and road-side settlements. The corrugated sheets recall a deep sense of village life and its horizontally structured community.

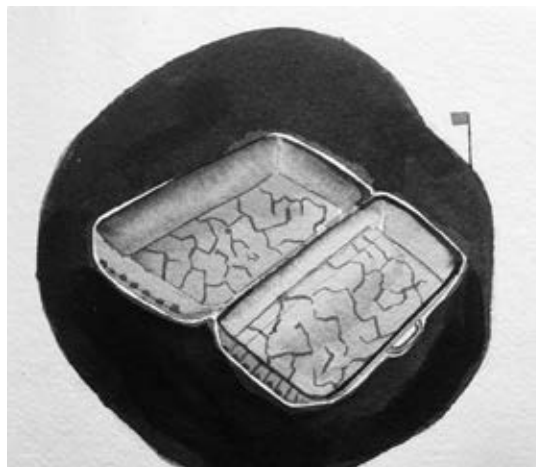
Her videos, photographs in light-boxes, and fragile, tiny drawings contain powerful glimpses of the marginalization of indigenous communities like the Kolis of Bombay, eviction of tribal peoples from their lands, exclusion from shared water and forest land, high-interest rural debt, and farmer suicides. In a series of recent works, a gridded paper-cutting mat has been imprinted with newsprint images of young policemen sleeping at Bombay's Churchgate station. On another gridded paper-cutting mat Rupali etches and draws the skyline of the city's old textile mills, which have been turned into gargantuan malls that alienate the same people who worked in the mills until the 1980s. In another paper-mat work showing a river, the grid functions to measure and divide the river into capitalist, privatized, free-market interests. This natural resource was commonly owned, and was a source of survival for the poorest people.

In all the layers she proposes, Rupali Patil uses sound – the buzzing of bees, for instance – as metaphor, and incorporates her written words in Marathi into her work as poetic laments. For the exhibition at SMBA, she presents a fictional response to a letter published on Kerala's Home Minister's blog, addressed to the children of two arrested members of the Communist Party (Maoist). Patil's fictional reply, the artist's genuine response, is written from the perspective of the children. (ZC)

Rupali Patil (b. 1984, IN) graduated from the Faculty of Fine Arts, Maharaja Sayajirao University of Baroda. Her debut solo exhibition, *Everybody Drinks, but Nobody Cries*, 2014, was reviewed in Art Forum. Her work has been shown at the 14th Istanbul Biennial, 2015; EROS in Para Site & University Museum and Art Gallery, Hong Kong, 2014; Caste Aside, Clark House Initiative, Bombay, 2014; INSERT2014, New Delhi, 2014; a collaborative, site-specific mural in memory of legendary anti-colonial freedom fighter Bhagat Singh, Communist Party of India Office, Bombay, 2012; ICU Jest, collateral event of the First Kochi-Muziris Biennale, 2012.

noemde ze *Map of Rat*. Eenmaal uit de gevangenis stelde hij deze werken tentoon in de tuin van een vriend. Voor de veiligheid van de werken zijn deze snel daarna mee het land uit genomen. (ZC)

Htein Lin (1966, MM) was in 1996 een pionier op het gebied van performance kunst in Birma. Na zijn vertrek uit Birma, voor het eerst in 2006, neemt Htein Lin regelmatig deel aan tentoonstellingen en festivals over de hele wereld. Hij is een van de oprichters van de website in het Birmees, [www.kaungkin.com](http://www.kaungkin.com), waar hij ook aan bijdraagt met poëzie, proza, en kunstkritiek. In 2010 was hij curator van het eerste Burmese Arts Festival in Londen. In juli 2013 ging hij, na in Londen te hebben gewoond van 2006 tot 2013, terug naar Birma. Sinds zijn terugkeer maakt hij gebruik van de nieuwe hervormingsmentaliteit in het land om te beginnen met een belangrijk documentaire en participatief performance werk, *A Show of Hands*, waarvoor hij gipsafdrukken maakt van de armen van honderden van de duizenden voormalige politieke gevangenen in Birma. Hij woont en werkt in Yangon.



Rupali Patil, *Letter to Ami*, drawing, 2015

#### RUPALI PATIL

*Letter to Ami*, 2015

tekening en performance op 13 september  
gepresenteerd in het Stedelijk Museum  
(zie events overzicht)

Rupali Patil maakt werken die ruimte bieden aan politiek verzet. Ze legt gesloten architectuur met metalen golfplaten open om de elementen vrij spel te geven. Dit leitmotif van tijdelijke behuizing duikt regelmatig op als materiaal in haar werk. Ze gebruikt het opgerold tot buizen om geluid te laten weerklinken, als muur waarin ze korte zinnen of tekeningen etst, of metamorfoseert de ondulerende rondingen ervan binnen haar tekeningen.

De stedelijke constructies waarnaar ze verwijst huisvesten doorgaans migranten en migrantengemeenschappen, zoals bouwvakkers, maar worden even zo vaak gebruikt in sloppenwijken of hutten langs de weg. De golfplaten behouden heel sterk de sfeer van het dorpsleven, van een horizontaal gestructureerde gemeenschap.

Patils video's, foto's in lichtbakken en fragiele tekeningetjes geven op een indrukwekkende manier een inkijkje in de inheemse gemeenschappen die worden gedwongen in de marge te leven zoals de Koli in Bombay, de verdrijving van stammen uit hun woongebied, de onteigening van water en bosland in gemeenschappelijk bezit, de torenhoge schulden op het platteland en de zelfmoord onder boeren. In een recente reeks werken bedrukte ze een gerasterde snijmat met krantenfoto's van jonge politieagenten die liggen te slapen in Churchgate station in Mumbai. Op een andere gerasterde snijmat etst en tekent Rupali de skyline van de textiel fabrieken in de stad, die nu monstreuze winkelcentra zijn geworden waar de textielarbeiders die er tot in de jaren tachtig werkten zich niet langer thuisvoelen. Op nog weer een andere snijmat staat de afbeelding van een rivier waarbij deze natuurlijke hulpbron, die in gemeenschappelijk bezit was en dus de allerarmsten een kans gaf om te overleven, door het raster wordt gemeten





Mieke Van de Voort, *Kial vi ne skribas min plu* (*Why Don't You Write Me Anymore?*), film still, 2008



Mieke Van de Voort, *Kial vi ne skribas min plu?* (*Why Don't You Write Me Anymore?*), film still, 2008

#### MIEKE VAN DE VOORT

*Kial vi ne skribas min plu?*

(*Why Don't You Write Me Anymore?*), 2008

film installation with drawing

film presented on 13 September at the Stedelijk Museum (see events overview)

One of the most intriguing artists to rise to prominence in the Netherlands, until her early death in 2011, was Mieke Van de Voort. Van de Voort continuously questioned the contexts of contemporary art and its place in society at large, with a chameleonic and multidisciplinary practice that demanded active participation of the viewer. The film installation *Kial vi ne skribas min plu?* (*Why Don't You Write Me Anymore?*) was made for the 2008 Shanghai Biennale. Van de Voort wanted her Dutch appearance in China to provocatively relate to local history, so she took the Dutch communist Henk Sneevliet (1883–1942) as a starting point for the film. He was a functionary of the Communist International and a crucial figure in the formation of the party franchise in China, where he was known under the pseudonym of “agent Maring” and became an instrumental figure in Mao Zedong’s career.

In the short film, views of the vibrant harbor city Shanghai alternate with shots from the trains Van de Voort took through China in the footsteps of Sneevliet’s 1921 journey. A female voice-over narrates a fictional correspondence between Anna, in Holland, and Ming, a Chinese woman. Quotations from Sneevliet’s writings and notes are interwoven throughout the women’s letters in this epistolary film. The exchange of letters is subtitled on two separate slide projections, in Chinese and English respectively. The viewer subconsciously connects the text to the images, even though the voice-over is in Esperanto, an artificial language invented to connect people worldwide, but which is not exactly a living language. And while it has been criticized for completely

en versneden ten bate van de kapitalistische, geprivatiseerde belangen van de vrije markt.

Patil gebruikt door alle lagen van haar werk heen geluiden als metafoor – het gezoem van bijen bijvoorbeeld – en ze verwerkt er woorden in die ze in het Marathi schrijft, als een poëtische klaagzang. Voor de tentoonstelling in het SMBA schrijft Patil een fictieve brief aan de minister van Binnenlandse Zaken van Kerala, die op zijn blog een brief had ge-upload aan de kinderen van twee gearresteerde leden van de communistische (maoïstische) partij. Rupali Patils eigen brief is een fictief antwoord – en de reactie van de kunstenaar – vanuit het perspectief van de kinderen. (ZC)

Rupali Patil (1984, IN) is afgestudeerd aan de Faculty of Fine Arts, Mahara Sayajirao University Baroda. Haar eerste solo-expositie, ‘Everybody drinks, but nobody Cries’, 2014, werd besproken in *Art Forum*. Haar werk was onder andere te zien op de 14e Istanbul Biënnale, 2015; in ‘EROS’, Parasite & University Museum and Art Gallery, Hongkong, 2014; ‘Cast Aside’, Clark house Initiative, Bombay, 2014; Insert, New Delhi, 2014; een coöperatieve, site-specific muurschildering ter herinnering aan de legendarische vrijheidsstrijder Bhagat Singh, Communist Party of India Office, Bombay, 2012; ‘ICU Jest’, zijprogrammering van de eerste Kochi-Muziris Biënnale in 2012.

#### MIEKE VAN DE VOORT

*Kial vi ne skribas min plu?*

(*Waarom schrijf je me niet meer?*), 2008

filminstallatie en tekening

film wordt 13 september gepresenteerd in het Stedelijk Museum (zie events overzicht)

Een van de meest intrigerende kunstenaars die naam maakte in Nederland tot haar vroegtijdige overlijden is Mieke Van de Voort. Met haar kameleontische en multidisciplinaire werken die van de toeschouwer een actieve bijdrage vragen, zet Van de Voort steeds weer vraagtekens bij het kader waarin hedendaagse kunst wordt gepresenteerd en bij de plek die deze inneemt binnen de maatschappij als geheel. De filminstallatie *Kial vi ne skribas min plu?* (*Waarom schrijf je me niet meer?*) kwam tot stand toen Van de Voort werd gevraagd deel te nemen aan de Shanghai Biënnale van 2008 en ze besloot haar Nederlandse verschijning in China te koppelen aan een historisch precedent. Als uitgangspunt koos ze daarom de Nederlandse communist Henk Sneevliet (1883–1942). Hij was een afgevaardigde van de Communistische Internationale en speelde een cruciale rol bij de oprichting van de Communistische Partij in China, waar hij bekend stond onder zijn schuilnaam ‘agent Maring’ en bepalend werd voor de carrière van Mao Zedong.

In de korte film worden beelden van de levendige havenstad Shanghai, waar het communisme steun zocht onder het volk, afgewisseld met opnamen vanuit de treinen waarmee Van de Voort door China reisde in navolging van de tocht die Sneevliet in 1921 ondernam. De film wordt van commentaar voorzien door een vrouw die de fictieve correspondentie voorleest tussen Anna uit Nederland en Ming, een Chinese vrouw. De correspondentie is verweven met citaten uit Sneevliets teksten en aantekeningen. De briefwisseling wordt ondertiteld op twee aparte diaprojecties, in respectievelijk Chinees en Engels. Onwillekeurig verbindt de toeschouwer de tekst met de beelden, terwijl men zich er tegelijkertijd van

neglecting non-European languages such as Chinese, Esperanto is based on the same kind of comradely idealism that underlay the communist revolutions. This is how Van de Voort presents the many contradictions of utopian endeavor.

The film will be shown in full in the event program at the Stedelijk Museum; the exhibition shows a reminder of the work. (JB)

Mieke Van de Voort (1972–2011, NL) studied photography at the Royal Academy of Art, The Hague, and was a resident at the Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam. Her work has been exhibited internationally at The Showroom, London, 2010; 7th Shanghai Biennale, 2008; Casco – Office for Art, Design and Theory, Utrecht, 2008, and in the group exhibition *Monumentalism: History and National Identity in Contemporary Art*, Stedelijk Museum Amsterdam, 2010/2011.

bewust is dat de commentaarstem Esperanto spreekt, een kunsttaal die speciaal werd ontwikkeld om het wederzijdse begrip tussen de volkeren te bevorderen, maar nergens echt wordt gebruikt. De taal negeert de taalfamilies die niet op het Latijn zijn gebaseerd, zoals het Chinees, terwijl ze toch voortkomt uit eenzelfde soort kameraadschappelijk idealisme dat ten grondslag ligt aan de communistische revoluties. Op deze manier toont Van de Voort de vele tegenstrijdigheden van een utopische onderneming.

De film wordt vertoond tijdens het event programma in het Stedelijk Museum. Op de tentoonstelling wordt een herinnering aan het werk getoond. (JB)

Mieke Van de Voort (1972–2011, NL) studeerde fotografie aan de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten, Den Haag, en was een resident aan de Rijksakademie van beeldende kunsten in Amsterdam. Haar werk is tentoongesteld bij onder andere The Showroom, Londen, 2010; 7e Sjanghai Biennale, 2008; Casco – Office for Art, Design and Theory, Utrecht, 2008; en in de groepstentoonstelling 'Monumentalisme – Geschiedenis en nationale identiteit in hedendaagse kunst', Stedelijk Museum Amsterdam, 2010/2011.

#### PAOLO CHIASERA

*Young Dictators' Village*, 2004  
video DVD, PAL, 4/3, 13'20"

Courtesy GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin and Francesca Minini, Milan  
film presented on 13 September at the Stedelijk Museum (see events overview)

#### PAOLO CHIASERA

*Young Dictators' Village*, 2004  
video DVD, PAL, 4/3, 13'20"

Met dank aan GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turijn, en Francesca Minini, Milaan  
film wordt 13 september gepresenteerd in het Stedelijk Museum (zie events overzicht)

The film was begun in 2003, from the artist's urgent need to portray a generation that was experiencing, for the first time in the West, the end of ideology and the so-called grand narrative. In the early days of the internet in Italy, ideological symbols and objects proliferated – completely removed from their contextual system of references. Young people experienced a horizontal fluctuation of powerful symbols as an aesthetic remnant of the past. Chiasera's dictators were emulators, and in the video, the colors and the repetition of symbols function as a melting pot, so that in the end, an obsessive fusion occurs, where opposite ideologies suddenly flatten out, and do not seem so different from each other.

The artist resides in what seems to be an abandoned village, in the province of Bologna. He paints huge surfaces on the houses and structures in a larger-than-life, propaganda-poster aesthetic.

When I was painting the house of Mao, an old woman asked me if the Chinese were coming here too – she was afraid. We had four cameramen and the shoot went on for 2 days. I bought weapons and dynamite for my friends and gave them some scripts to improvise on. The three groups (left, right, and miscellaneous) were fighting against each other, but of course at a certain point, political agreements between separate elements in the groups began to create subset alliances.

Chiasera's later works theorize the re-enactment and re-construction of previous art works. In this early,

In 2003 begon de kunstenaar aan deze film te werken omdat hij per se een generatie wilde portretteren die, voor het eerst in het Westen, het einde meemaakte van de ideologie en de zogenaamde grote verhalen. In de begintijd van internet in Italië schoten de ideologische symbolen en objecten als paddestoelen uit de grond – compleet losgezongen uit hun contextuele referentiesysteem. Jongeren maakten een horizontale fluctuatie van krachtige symbolen mee als waren het esthetische souvenirs. Chiasera's dictators waren rivalen, en in de video fungeren de kleuren en steeds herhaalde symbolen als een smeltkroes waarin uiteindelijk een obsessieve versmelting plaatsvindt en tegengestelde ideologieën plotseling afvlakken en niet meer zoveel van elkaar schijnen te verschillen.

De kunstenaar woont in wat een verlaten dorp lijkt te zijn in de provincie Bologna. Hij beschildert enorme vlakken op de huizen en bouwsels in de stijl van overdreven grote propaganda-posters.

Toen ik het huis van Mao aan het schilderen was, vroeg een oude vrouw me of de Chinezen hier ook naar toe zouden komen – ze was bang. We hadden vier cameramensen en maakten twee dagen lang opnames. Ik bracht voor mijn vrienden wapens en dynamiet mee en gaf ze een aantal scenario's om op te improviseren. De drie groepen (links, rechts en gemengd) bestreden elkaar, maar natuurlijk werden er op een gegeven moment politieke afspraken gemaakt tussen afzonderlijke elementen in de groepen en ontstonden er onderlinge samenwerkingsverbanden.

Chiasera's latere werken vormen een theoretisch onderzoek naar de heropvoering en reconstructie van eerdere

vibrant work – they blow up a house and a jeep – the artist explores the boundaries between personal identity and those of the dictators. The artist made costumes from his performing-artist friends' clothing, attaching old medals and other insignia, or painting decorations and symbols onto the clothes directly. The other artists were asked to choose a dictator according to their political ideology. In this dress-up, and emulation of power is a particular construction of the work as a carnival, like a mask, a fiction that allows extremes of personality. (ZC)

Paolo Chiasera (b. 1978, IT) is an artist, writer, and curator. In 2013 he founded *Secondo Stile*, a nomadic, canvas-based, artist-run exhibition-space, which focuses on the production, presentation, and discourse of contemporary art and culture. Chiasera is the author of the essays "Painting 1: Analysis and Convergences," 2011; "The Horizon after Commodity: Notes on Perversion," 2011, and "Secondo Stile," 2015. He has had solo exhibitions at, among others, GAM, Turin, 2002; MAMbo, Bologna, 2006; MACRO, Rome, 2008; Marta Herford, 2009; SMAK, Ghent, 2010; Galleria Massimo Minini, Brescia, 2003, 2008, and 2011; MAN, Nuoro, 2014, and De Vleeshal, Middelburg, 2014.

kunstwerken. In dit vroege, eneroverende werk – ze blazen een huis en een jeep op – verkent de kunstenaar de grenzen tussen hun persoonlijke identiteit en die van de dictators. De kunstenaar maakte kostuums van de kleding van zijn acterende vrienden, spelde er oude medailles en andere insignes op of schilderde decoraties en symbolen direct op de kleren. De andere kunstenaars werd gevraagd al naar gelang hun politieke ideologie een dictator te kiezen. In deze verkleedpartij vormt de verovering van de macht één specifieke constructie van het werk als carnaval, als een masker, een fictie die de extreme kanten van iemands persoonlijkheid alle ruimte geeft. (ZC)

Paolo Chiasera (1978, IT) is een kunstenaar, schrijver en curator. In 2013 richtte hij *Secondo Stile* op, een nomadische, op canvas gebaseerde, artist-run tentoonstellingsruimte, die zich richt op de productie, de presentatie en het discours van de hedendaagse kunst en cultuur. Chiasera is de auteur van de essays "Painting 1: Analysis and Convergences," 2011; "The Horizon after Commodity: Notes on Perversion," 2011, en "Secondo Stile," 2015. Hij heeft solotentoonstellingen gehad in o.a. GAM, Turijn, 2002; MAMbo, Bologna, 2006; MACRO, Rome, 2008; Marta Herford, 2009; SMAK, Gent, 2010; Galleria Massimo Minini, Brescia, 2003, 2008 en 2011; MAN, Nuoro, 2014 en De Vleeshal, Middelburg, 2014.



Paolo Chiasera, *Young Dictators' Village*, film still, 2004

## Events

## Saturday 12 September

**3.30 p.m.–5.00 p.m.**  
Introduction to the exhibition by Clark House and SMBA with artist talks about their works followed by a round-table discussion

**5.00 p.m.–7.00 p.m.**  
Opening with performance by Amol K Patil

**Sunday 13 September**  
Location: Teijin Auditorium, Stedelijk Museum Amsterdam

**3.15 p.m. - 3.30 p.m.**  
Welcome by Clark House and SMBA

**3.30 - 3.45**  
Screening: Adrian Melis, *The New Man and My Father*, 2015

**3.45 p.m.–4.15 p.m.**  
Lecture: Mieke Van de Voort, *Kial vi ne skribas min plu? (Why Don't You Write Me Anymore?)* by Ilse van Rijn

**4.20 p.m.–4.45 p.m.**  
Screening: Mieke Van de Voort, *Kial vi ne skribas min plu? (Why Don't You Write Me Anymore?)*, 2008

**4.50 p.m.–5.05 p.m.**  
Screening: Paolo Chiasera, *Young Dictators' Village*, 2004, 13'20"

**5.10 p.m.–5.30 p.m.**  
Performance: Rupali Patil, *Letter to Ami*

## Saturday 7 November

**During Museum Night 2015, SMBA will host an event on astronomy and art that revolves around Dutch astronomer and socialist Anton Pannekoek (1873–1960). We explore the cosmos this evening with a lecture on Pannekoek, talks about his star maps, and performances with bouncing sound off the stars.**

**7.00 p.m.–7.45 p.m.**  
Guided tour through Kamarado by co-curator Kerstin Winking.

**8.00 p.m.–8.10 p.m.**  
Introduction to *Aspects of the Milky Way* by artist Jeronimo Voss.

**8.15 p.m.–8.45 p.m.**  
Lecture by astronomer Chaokang Tai on the relation between the socialist and scientific virtues of Anton Pannekoek.

**9.00 p.m.–9.15 p.m.**  
Exploring the cosmos by means of radio waves, sound performance by artist Daniela de Paulis.

**9.30 p.m.–10.00 p.m.**  
Talk with astronomer Edward van den Heuvel and artist Jeronimo Voss about visualizing the Milky Way and the reciprocal relationship between the political and the scientific.

**10.00 p.m.–10.30 p.m.**  
Exploring the cosmos by means of radio waves, sound performance by artist Daniela de Paulis.

**10.30 p.m.–00.00**  
Cosmopolitans, free philosophing, and records by Sun Ra.

## Events

## Zaterdag 12 september

**15.30–17.00 uur**  
Introductie op de tentoonstelling door Clark House en SMBA met kunstenaarspresentaties over hun werk; aansluitend een *round-table* discussie

**17.00–19.00 uur**  
Opening met een performance door Amol K Patil

**Zondag 13 september**  
Locatie: Teijin Auditorium, Stedelijk Museum Amsterdam

**15.15 - 15.30 uur**  
Welkom door Clark House en SMBA

**15.30 - 15.45**  
Screening: Adrian Melis, *The New Man and My Father*, 2015

**15.45–16.15 uur**  
Lezing: Mieke Van de Voort, *Kial vi ne skribas min plu? (Why Don't You Write Me Anymore?)* door Ilse van Rijn

**16.20–16.45 uur**  
Screening: Mieke Van de Voort, *Kial vi ne skribas min plu? (Why Don't You Write Me Anymore?)*, 2008

**16.50–17.05 uur**  
Screening: Paolo Chiasera, *Young Dictators' Village*, 2004, 13'20"

**17.10–17.30 uur**  
Performance: Rupali Patil, *Letter to Ami*

## Zaterdag 7 november

SMBA presenteert tijdens Museumnacht 2015 een programma over astronomie en kunst, dat in het

teken staat van de Nederlandse astronoom en socialist Anton Pannekoek (1873–1960). We verkennen deze avond de kosmos met een lezing over Anton Pannekoek, een gesprek over zijn sterrenkaarten, en performances met geluid dat tegen de sterren terugkaatst.

**19.00–19.45 uur**  
Rondleiding door de tentoonstelling Kamarado door co-curator Kerstin Winking

**20.00–20.10 uur**  
Introductie *Aspects of the Milky Way* door kunstenaar Jeronimo Voss

**20.15–20.45 uur**  
Lezing door astronoom Chaokang Tai over de relatie tussen de socialistische en wetenschappelijke deugden van Anton Pannekoek.

**21.00–21.15 uur**  
De kosmos ontdekken met radiogolven, geluidspresentatie door kunstenaar Daniela de Paulis.

**21.30–22.00 uur**  
Gesprek tussen astronoom Edward van den Heuvel en kunstenaar Jeronimo Voss over het visualiseren van de Melkweg en de wederkerige relaties tussen het politieke en het wetenschappelijke.

**22.00–22.30 uur**  
De kosmos ontdekken met radiogolven, geluidspresentatie door kunstenaar Daniela de Paulis.

**22.30–00.00 uur**  
*Cosmopolitans*, vrij filosoferen, en platen van Sun Ra, de jazz componist, muzikant en creatieve denker.

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

Open: woensdag t/m zondag van 11.00 tot 17.00 uur. Andere dagen op afspraak / Wednesday – Sunday from 11 a.m. to 5 p.m. Other days by appointment.

Ontvang ook de SMBA email-nieuwsbrief via [www.smba.nl](http://www.smba.nl) / Sign up for the SMBA email newsletter at [www.smba.nl](http://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](http://www.stedelijk.nl)

Colofon / Colophon  
Coördinatie en redactie / Co-ordination and editing: Joram Kraaijeveld, Kerstin Winking  
Teksten / Texts: Jelle Bouwhuis, Zasha Colah, Sumesh Sharma, Kerstin Winking  
Vertaling / Translation EN-NL: Maaïke Post & Arjen Mulder, Joram Kraaijeveld, Nina Svenson  
Taalredactie / Language Editing: Alana Gillespie, Joram Kraaijeveld, Manon van den Blik  
Design: Mevis & Van Deursen  
Druk / Printing: die Keure, Brugge  
SMBA: Jelle Bouwhuis (curator), Marijke Botter (office manager/ receptionist), Joram Kraaijeveld (assistant curator), Kerstin Winking (Global Collaborations project curator), Manon van den Blik (intern)  
Exhibition architecture / tentoonstellingsarchitectuur: Bonno van Doorn

Global Collaborations / Kamarado wordt mede mogelijk gemaakt dankzij de royale steun van hoofdbegunstigers / is generously supported by principal benefactors Stichting Ammodo en/ and Mondriaan Fonds.

With thanks to the Canada Council for the Arts for additional support for Sawangwongse Yawnghe. / Met dank aan de Canada Council for the Arts voor support van Sawangwongse Yawnghe.

Special thanks to / Met bijzondere dank aan: Lucas Bonekamp (project manager), Britte Sloothaak (assistant curator public program), Christel Vesters (editor Global Collaborations – Online Journal); International Institute of Social History, Amsterdam; Netherlands Photo Museum, Rotterdam; Nicoline van Harskamp; Anton Pannekoek Institute for Astronomy, Amsterdam; Dutch Consulate, Bombay; Eef Vermeij; Jonh Buchanan; Bertil Lintner; David Mathieson; Kevin Woods; Jitish Kallat; Nalini Malani and Johan Pijnappel.

STEDELIJK MUSEUM  
**GLOBAL COLLABORATIONS SMBA**  
AMSTERDAM

