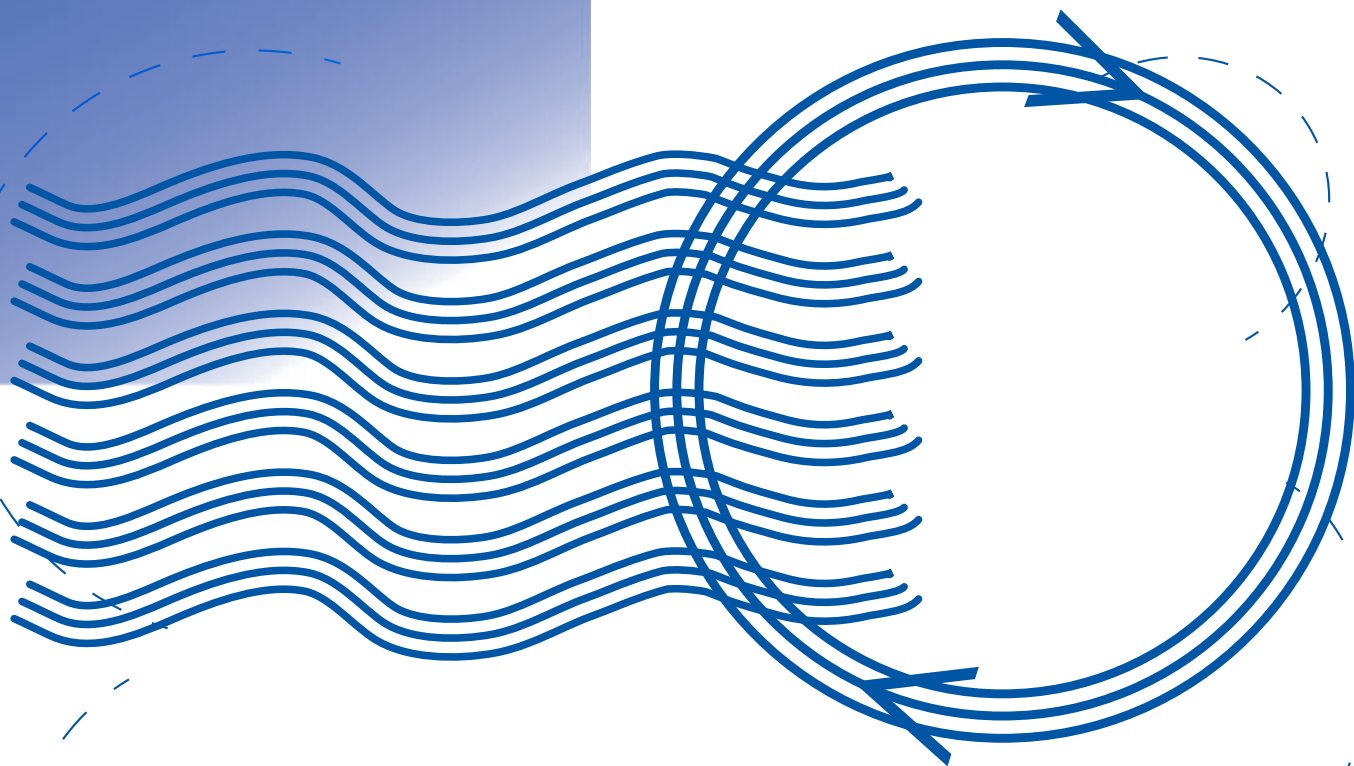


# Time, Trade & Travel

Stedelijk Museum Bureau Amsterdam  
Newsletter No 129



**SMIBA**  
Project 1975



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

25.08 - 21.10 Opening 25.08 17-19h

Bernard Akoi-Jackson > Dorothy Akpene Amenuke > Serge Clottey >  
Zachary Formwalt > Iris Kensmil > Aukje Koks > Navid Nuur > Jeremiah  
Quarshie > kaŋ'kaçhä seid'ou > Katarina Zdjelar



Bernard Akoi-Jackson, *Goldman*, 2012, photography

## TIME, TRADE & TRAVEL

25 August – 21 October 2012

Opening: Saturday 25 August, 5 – 7 p.m.

With: Bernard Akoi-Jackson, Dorothy Akpene Amenuke, Serge Clottey, Zachary Formwalt, Iris Kensmil, Aukje Koks, Navid Nuur, Jeremiah Quarshie, *kaŋri'kačhä seid'ou*, Katarina Zdjelar.

In collaboration with the Nubuke Foundation, Accra, Ghana

'Time, Trade & Travel' is an exhibition resulting from the collaboration between Stedelijk Museum Bureau Amsterdam and the Nubuke Foundation in Accra. The collaboration included research trips to Ghana and The Netherlands by the respective curatorial teams and artists who were invited to participate in the exhibition. The exchange gave all participants the opportunity to get an impression of each other's practices, the circumstances in which we work and our art infrastructures, as well as the cultural, economic, social and historical contexts. It also gave us the opportunity to learn from the very process of such an exchange and the discussions that come with it, as well as from the obstacles that needed to be overcome. The exhibition is a way of presenting this process to our audiences both in The Netherlands and Ghana, as it will travel to the Nubuke Foundation in Accra right after the exhibition in Amsterdam closes.

Grouping the works under the sweeping exhibition title 'Time, Trade & Travel' is a curatorial decision that points to the collaboration's extended focus on the complexities of global exchange fostered by capitalism and its effects on life and art. 'Time, Trade and Travel' launched the participating artists on a quest into the historical encounters between Europeans and Africans, a quest in which trading and the concomitant cultural exchange receive particular

## TIME, TRADE & TRAVEL

25 augustus – 21 oktober 2012

Opening: zaterdag 25 augustus, 17 – 19uur

Met: Bernard Akoi-Jackson, Dorothy Akpene Amenuke, Serge Clottey, Zachary Formwalt, Iris Kensmil, Aukje Koks, Navid Nuur, Jeremiah Quarshie, *kaŋri'kačhä seid'ou* en Katarina Zdjelar.

In samenwerking met de Nubuke Foundation, Accra, Ghana

De tentoonstelling 'Time, Trade & Travel' is het resultaat van de samenwerking tussen Stedelijk Museum Bureau Amsterdam en de Nubuke Foundation in Accra. De curatoren van beide instellingen en de betrokken kunstenaars bezochten elkaar tijdens onderzoeksreizen. Deze uitwisseling gaf alle deelnemers de kans om een indruk te krijgen van de werkzaamheden van de respectievelijke instituten en kunstenaars, en om bewust te worden van hun culturele, economische, sociale en historische contexten. Bovendien bood dit project de mogelijkheid om te leren van het uitwisselingsproces en de daaruit voortvloeiende discussies, en de vele hobbels die genomen moesten worden. De tentoonstelling is een manier om dit proces te presenteren aan ons publiek in zowel Nederland als Ghana, want na Amsterdam reist deze onmiddellijk door naar de Nubuke Foundation in Accra.

Met de veelomvattende titel 'Time, Trade & Travel' benadrukken we dat deze tentoonstelling zich richt op de complexe aspecten van het door kapitalisme gestimuleerde wereldwijde (handels)verkeer, en de invloed daarvan op het leven en de kunst. 'Time, Trade & Travel' stuurt de deelnemende kunstenaars op onderzoek uit naar historische ontmoetingen tussen Europeanen en Afrikanen, waarbij het accent ligt op de handel en de daaruit voortkomende culturele uitwisseling. Vanuit gedeeld en persoonlijk perspectief

attention. From their various individual perspectives the artists examined the ways in which the economic and cultural relations of the past are continuing to have an effect in the present. The exhibition functions as a platform for the presentation of their artistic inquiries into pre-colonial trade and colonial legacies and their traces in continuing imperialistic relations. As a starting point we rely in part on the age-old trading relations between what is present-day Ghana and The Netherlands, a relationship that was officially affirmed by the cities of Amsterdam and Accra in a mutual 'agreement on cooperation' in 2004.

More concretely, Ghana's long-standing relation with Europe is manifested through the forts located along the country's coastline. Many of these edifices can be visited today, but they are also mentioned in writings of centuries ago, for instance in a book by Pieter de Marees about his year-long journey to West Africa and the Gout Koninckrijck van Gunea (Gold Kingdom of Guinea) that was published in 1602 in Amsterdam. Apart from a range of sociological and anthropological studies of the people living along the Gold Coast, the publication includes a study of the economy. That was of special interest to De Marees, as he in fact accompanied a mercantile expedition. Many of the forts mentioned by De Marees still exist, and appear as site features in some of the works made for 'Time, Trade & Travel'. The forts symbolize the commercial spirit that brought Europeans to West Africa, and De Marees's book gives a good impression of the European activities in that area. However, 'Time, Trade & Travel' does not cover a specific period or theme, but deals with a multitude of subjects resulting from the long-term contact between the peoples from these different geographical areas. It does not shy away from looking at the harrowing aspects of these relations, but does not focus solely on them. In the works by Iris Kensmil and Bernard Akoi-Jackson for instance, the practice of slavery is consciously touched upon from an accentuated temporal distance.

onderzoeken zij de hedendaagse gevolgen van de economische en culturele relaties uit het verleden. De tentoonstelling, fungeert als een platform voor hun artistieke onderzoek naar de prekoloniale handel, de koloniale erfenis en de nog immer aanwezige sporen van het imperialisme. Om te beginnen kunnen we bogen op de eeuwenoude relaties tussen Nederland en het huidige Ghana, een verbintenis die in 2004 officieel bekrachtigd werd met een 'overeenkomst tot samenwerking' door de gemeentebesturen van Amsterdam en Accra.

Concreet komt Ghana's langdurige relatie met Europa tot uitdrukking in de forten op verschillende plaatsen langs de kustlijn van het land. Deze gebouwen waren eeuwen geleden al onderwerp van tekeningen en geschriften. Bijvoorbeeld in het boek van Pieter de Marees over zijn reis van een jaar naar West-Afrika en de 'Gout Koninckrijck van Gunea' dat in 1602 in Amsterdam werd uitgegeven. Naast een aantal sociologische en antropologische studies naar de bewoners van de Goudkust, bevat de publicatie een economisch onderzoek. Dit onderwerp was voor De Marees erg belangrijk, omdat hij zelf deel nam aan een van de handelsexpedities. Veel van de forten die door De Marees worden genoemd bestaan nog steeds en figureren ook in sommige van de werken in 'Time, Trade & Travel'. De forten symboliseren de handelsgeest die de Europeanen naar West-Afrika bracht, en het voorbeeld van De Marees geeft een goede indruk van de Europese gang van zaken in deze omgeving. 'Time, Trade & Travel' behandelt geen specifieke periode of een enkel thema, maar richt zich op diverse onderwerpen die het resultaat zijn van het langdurige contact tussen mensen van twee verschillende geografische gebieden. De organisatoren gaan de pijnlijke aspecten van deze relaties niet uit de weg maar staren zich daar ook niet op blind. In de werken van Iris Kensmil en Bernard Akoi-Jackson bijvoorbeeld komt de praktijk van de slavenhandel bewust aan de orde vanuit een grote tijdsdistantie.



Nubuke Foundation, Accra



Again, it is not the exhibition's intention to scrutinize in detail the long relations between Ghana and The Netherlands as professional historians would do, and already have done.<sup>1</sup> The exhibition rather provides us with the possibility of engaging with the contemporary economic relations that connect Europeans and Africans and the cultural consequences following from them. Just like Kensmil and Akoi-Jackson, who indirectly deal with the legacy of slavery in divergent ways, Serge Clotey and Jeremiah Quarshie, the youngest participants in this exhibition, touch upon the issue of slavery as a present-day phenomenon. They presuppose that forms of slavery continue to take place in form of dubious employment contracts from which the one party profits more than the other, and under which people are evaluated differently on the basis of their descent. In this sense, the colonial system that divided people into civilized and uncivilized continues to exist, albeit in altered, contemporary forms.

The legacy of British colonial rule is also still concretely present in Ghana. Zachary Formwalt directs attention to a railroad that in many ways sums up an exploitative colonial past and the more recent history of the decline of this mode of transportation in Ghana, and in a way glances toward a more prospective future based on recent oil discoveries off the country's shores. Both Formwalt and Katarina Zdjelar had the opportunity to produce their work on the spot while travelling through Ghana as part of the exchange program. Zdjelar became specifically aware of the role of national cultural institutions in Ghana: as early and proud manifestations of post-independence Ghana, they never seemed to have functioned like their counterparts in Europe, where the institutionalization of culture has functioned as an important instrument for the formation of a national consciousness.

The only participant who calls the nature of an exchange project like 'Time, Trade and Travel' into question is Dorothy

Akpen Amenuke. Exchanges have always been present, everywhere. They are part of life. What then would we gain from this specific exchange if it would not be another attempt to dominate something? As such, each exchange has a soft side and a hard edge, inside and outside.

Besides the more detailed descriptions of each artist's work, this Newsletter includes an article about *kaŋi'kaçhä seid'ou*, an art tutor and (former) artist living and working in Kumasi, Ghana's second largest city and the Ashanti kingdom's capital. From his work and attitude it becomes clear that one needs to stand up against the art academy, which in Ghana means an apparently late-colonial restriction to painting and sculpture only, and create a notion of an expanded art field. Since he fulfills the function of a tutor at the College of Art he is able to deeply criticize his working environment, up to a level that this tutorship is practiced on the university campus rather than at the college itself. *kaŋi'kaçhä seid'ou* is himself perhaps the most radical embodiment of his teachings. One of his students is Bernard Akoi-Jackson, whose contribution for 'Time, Trade and Travel' is distributed over various institutional locations, taking *seid'ou's* notion of the expanded field to heart. Another element of his presentation is a video recorded at Ussher Fort in Accra, but Jackson also tried to set up an informal, temporary chocolate trading station on both Amsterdam's Dam and Museum Square.

As a matter of fact, the Nubuke Foundation itself is shaped by ideas akin to those of *kaŋi'kaçhä seid'ou*. It is this privately-run institute's aim to foster and exhibit practices that offer alternatives to stiff traditions in Ghana – not only academic traditions, but also versatile craft traditions that face the danger of becoming either extinct or tourist clichés under the logic of globalization, in the form of cheap industrial imports from abroad. The works of Aukje Koks and especially Navid Nuur in this exhibition are examples of creative emulations of indigenous material culture in Ghana.

Het is niet de bedoeling om met de tentoonstelling de relatie tussen Ghana en Nederland nauwkeurig te bestuderen zoals professionele historici dat doen, en ook al gedaan hebben.<sup>1</sup> 'Time, Trade & Travel' biedt eerder de mogelijkheid om de huidige economische verhoudingen tussen Europeanen en Afrikanen, en de culturele gevolgen ervan, te leren kennen. Waar Kensmil en Akoi-Johnson op verschillende manieren indirect refereren aan de erfenis van de slavernij, behandelen de jongste deelnemers aan de tentoonstelling Serge Clotey en Jeremiah Quarshie het onderwerp als een hedendaags fenomeen. Zij veronderstellen dat vormen van slavernij nog altijd bestaan in de gedaante van discutabele werkovereenkomsten waarbij de ene partij meer profiteert dan de andere en waar mensen worden beoordeeld op grond van hun afkomst. In zekere zin zet het koloniale systeem dat geciviliseerden onderscheidde van onderontwikkelden zich gewijzigd voort in hedendaagse verschijningsvormen.

Ook de erfenis van de Britse koloniale overheersing is nog altijd fysiek aanwezig in Ghana. Zachary Formwalt richt de aandacht op een spoorlijn die het residu is van het koloniale uitbuitingsverleden in relatie tot het recentere verval van deze vorm van transport in Ghana. Tegelijkertijd verwijst de spoorlijn naar een hoopvollere toekomst dankzij olievondsten langs de kust. Zowel Formwalt als Katarina Zdjelar kreeg tijdens hun uitwisselingsbezoek aan Ghana de mogelijkheid om werk op locatie te maken. Zdjelar werd zich in het bijzonder bewust van nationale culturele instanties in Ghana. Deze culturele instanties, vroege en trotse uitingen van het in 1957 onafhankelijk geworden land, functioneren pertinent anders dan hun Europese tegenhangers, waar de institutionalisering van cultuur een belangrijk instrument was voor de vorming van nationaal bewustzijn.

De enige deelnemer die de aard van uitwisselingsprojecten als 'Time, Trade & Travel' aan de kaak stelt is Dorothy Akpen Amenuke. Uitwisseling is, zoals gezegd, van alle tijden. Wat zouden wij dan met deze specifieke uitwisseling

kunnen bewerkstelligen, als het geen poging is tot dominantie? Op zichzelf heeft elke uitwisseling een zachte en harde kant, een binnen- en buitenkant, insluiting en uitsluiting in zich.

Naast een gedetailleerde beschrijving van de werken van de kunstenaars bevat deze Nieuwsbrief een artikel over *kaŋi'kaçhä seid'ou*, kunstdocent en (voormalig) kunstenaar woonachtig en werkzaam in Kumasi, de tweede stad van Ghana en hoofdstad van het Ashanti-koninkrijk. Uit zijn werk en houding blijkt dat je je moet afzetten tegen de kunstacademie wanneer je iets anders wilt in de kunst dan schilderen of beelden maken en een notie wilt creëren van het uitdijende kunstbegrip vandaag de dag. Het academisme laat zich in Ghana kenmerken door een laat-koloniaal kunstbegrip. Sinds hij zelf als docent werkt aan het College of Art, kan hij tegelijkertijd zijn werkomgeving bekritisieren, tot op het punt waarop zijn docentschap meer gestalte krijgt op de universiteitscampus dan op het College of Art zelf. Zo is hij zelf de meest radicale belichaming van zijn leer. Een van zijn studenten is Bernard Akoi-Jackson, wiens bijdrage aan 'Time, Trade & Travel' op verschillende locaties in de stad is te zien en zo dienstbaar is aan *seid'ou's* begrip van expanded art. Een ander element van Akoi-Jacksons presentatie is een video opgenomen in het Ussher Fort in Accra. Eerder al intervenueerde hij op de Dam en het Museumplein met een kortstondige, informele chocoladehandel.

In zekere zin komt ook de Nubuke Foundation voort uit een overtuiging die vergelijkbaar is met die van *kaŋi'kaçhä seid'ou*. Doel van deze private kunstinstituut is om kunst te stimuleren die een alternatief biedt voor de soms verlamde tradities in Ghana. Niet alleen voor het eerder genoemde academisme, maar ook voor de veelzijdige, traditionele kunstnijverheid, die het gevaar loopt uit te sterven onder druk van globalisering in de vorm van goedkope importproducten, of tot louter een toeristencliché te verworden. Het werk van Aukje Koks en het werk van Navid Nuur op deze

This brings us to the stake that SMBA has in this exchange project. As an institute dedicated to prospective artists living in The Netherlands, and specifically Amsterdam, and offering them a context that can measure up to international standards, it is always a challenge to define precisely what internationalism means, and how it might be redefined under the changing conditions of globalization. The art world and its morals are inextricably linked to economic systems and thus reflect the uneven distribution of capital around the globe. But there is no reason whatsoever why aesthetic judgment would have to follow that itinerary; on the contrary. It should be said here that none of the participating artists from The Netherlands, who in fact have different national backgrounds, had ever set foot on African soil (whereas all of the Ghanaians in fact had been in Europe at least once before). That simple observation already signifies a break with what we could now call the not-so-standard paradigm anymore.

Jelle Bouwhuis and Kerstin Winking (Stedelijk Museum Bureau Amsterdam) Kofi Setordji and Odile Tevie (Nubuke Foundation)

'Time, Trade and Travel' is to be seen at the Nubuke Foundation, Accra, from 25 November 2012 to 3 February 2013.  
[www.nubukefoundation.org](http://www.nubukefoundation.org)

For overviews and more background information of the exhibition, see <http://project1975.smba.nl>

#### Notes

- 1 See for example Ineke van Kessel (ed.): *Merchants, missionaries & migrants: 300 years of Dutch-Ghanaian relations*. Amsterdam: KIT Publishers, 2002 (freely available online via Leiden University); James Kwesi Anquandah (ed.), *The Transatlantic Slave Trade: Landmarks, Legacies, Expectations*. Legon (Accra): Sub-Saharan Publishers, 2007 (Conference of 2004).

tentoonstelling zijn voorbeelden van creatieve verwerkingen van zulke inheemse cultuur.

Dit brengt ons bij de rol die SMBA speelt in dit uitwisselingsproject. Als instituut gewijd aan veelbelovende kunstenaars woonachtig in Nederland, en Amsterdam in het bijzonder, biedt het hen een internationaal perspectief. Maar internationalisme is een lastig te definiëren iets in een tijd van veranderende verhoudingen in de wereld. De kunstwereld en haar moraal zijn onafscheidelijk verbonden aan economische systemen, waardoor zij tevens de ongelijke verspreiding van kapitaal over de wereld weerspiegelen. Maar er is geen enkele reden waarom een esthetisch oordeel ditzelfde systeem zou moeten weerspiegelen, in tegendeel zelfs. In dit opzicht is het opvallend dat geen van de Nederlandse deelnemers, met overigens verschillende nationaliteiten, eerder een voet had gezet op Afrikaanse bodem, terwijl de Ghanezen zonder uitzondering al eens in Europa waren geweest. Alleen al die simpele observatie zet vraagtekens bij wat internationalisme eigenlijk is. En alleen al hierdoor doorbreekt deze uitwisseling de standaard paradigma's.

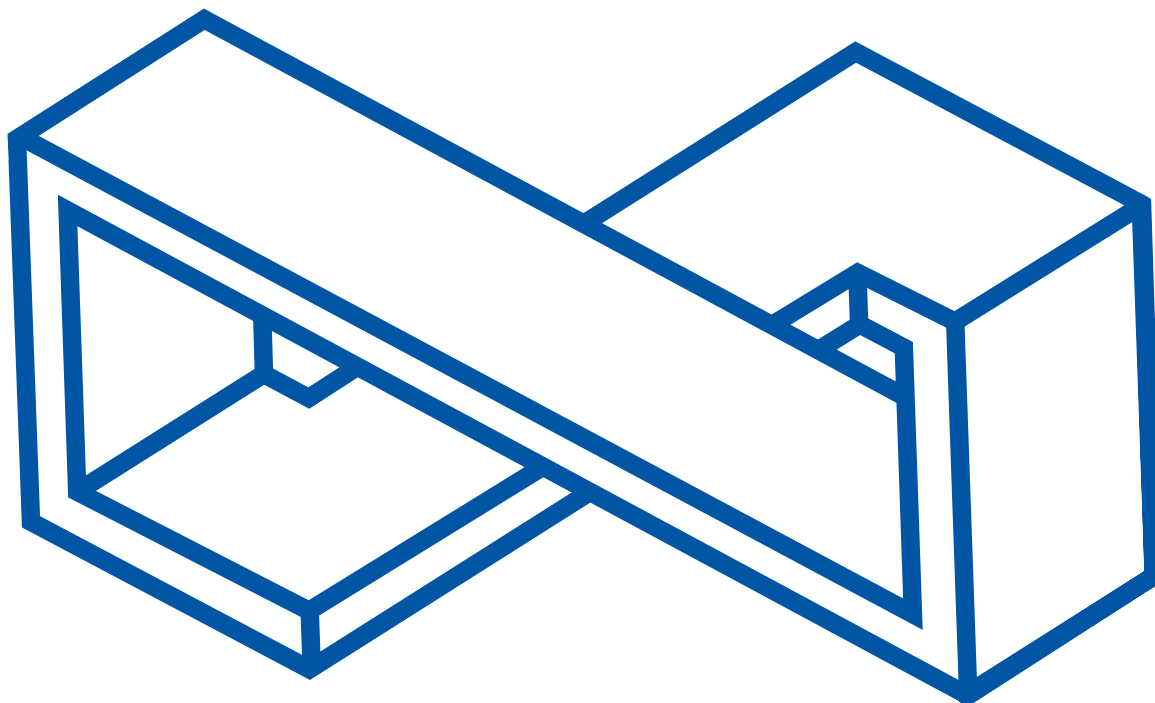
Jelle Bouwhuis en Kerstin Winking (Stedelijk Museum Bureau Amsterdam) Kofi Setordji en Odile Tevie (Nubuke Foundation)

'Time, Trade & Travel' is vanaf 25 november tot en met 3 februari 2013 te zien in de Nubuke Foundation in Accra.  
[www.nubukefoundation.org](http://www.nubukefoundation.org)

Voor een overzicht van en meer achtergrondinformatie bij de tentoonstelling, zie <http://project1975.smba.nl>

#### Noten

- 1 Zie bijvoorbeeld Ineke van Kessel (red.): *Merchants, missionaries & migrants: 300 years of Dutch-Ghanaian relations*. Amsterdam: KIT Publishers, 2002 (gratis online beschikbaar via Universiteit Leiden); James Kwesi Anquandah (red.), *The Transatlantic Slave Trade: Landmarks, Legacies, Expectations*. Legon (Accra): Sub-Saharan Publishers, 2007 (conferentie van 2004).



Rhoda Woets

The exhibition 'Time, Trade & Travel' shows work of four artists from Ghana against five artists who live and work in the Netherlands. The imbalance is somewhat compensated for by the textual introduction in this newsletter by a fifth Ghanaian artist: kƐrĪ’kƐchƆ seid’ou [sic], formerly known as Edward Kevin Amankwah. The curators did not randomly select seid’ou as a fifth “residue” artist in the project: his deliberately eccentric stance towards art and art education to a greater or lesser extent inspires a growing number of art students and artists in Ghana, including those participating in the exhibition.

kƐrĪ’kƐchƆ seid’ou (b. 1968) studied in the 1990s at the College of Art, which is part of the Kwame Nkrumah University of Science and Technology in Kumasi, Ghana’s second biggest city. As part of a group of five like-minded peers,<sup>1</sup> seid’ou challenged the foundation of the conservative art-curriculum. From the institution’s inception, seid’ou argued, the curriculum leaned heavily upon the idea of art as a *picture* of something. What the viewer sees in the picture (and in the title) is exactly what the picture is about: sign and referent are knit together in a seamless joint. seid’ou challenged the idea that painting narrative “pictures” is the natural route to making art. He experienced the modernist preoccupation with formal aspects and technical proficiency in the College of Art as a straight-jacket, limiting the artist’s opportunities to challenge the public and instigate (playful) dialogue. seid’ou turned ruling art conventions at the University up-side-down by using forms of media that challenged the compartmentalization of the academic curriculum into rigid categories of painting, sculpture,

Rhoda Woets

De tentoonstelling 'Time, Trade & Travel' toont het werk van vier kunstenaars uit Ghana tegen vijf kunstenaars die in Nederland wonen en werken. Deze onevenwichtigheid wordt gecompenseerd door de tekstuele introductie van een vijfde Ghanese kunstenaar in deze nieuwsbrief: kƐrĪ’kƐchƆ seid’ou (sic), voorheen bekend als Edward Kevin Amankwah. Het is geen willekeurige keuze geweest van de curatoren om seid’ou als vijfde ‘residu’ kunstenaar bij het project te betrekken: zijn opzettelijke excentrieke houding ten opzichte van kunst en kunsteducatie inspireert – in meer of mindere mate – een groeiend aantal kunststudenten en kunstenaars in Ghana met inbegrip van de kunstenaars die aan de tentoonstelling deelnemen.

kƐrĪ’kƐchƆ seid’ou (1968) studeerde in de jaren negentig aan de College of Art dat onderdeel uitmaakt van de Kwame Nkrumah University of Science and Technology in Kumasi, de op een na grootste stad van Ghana. Als deel van een groep van vijf gelijkgestemde collega’s daagde seid’ou de basis van het conservatieve kunstcurriculum uit.<sup>1</sup> Vanaf het ontstaan van het instituut, zo betoogde seid’ou, was dit curriculum gebaseerd op het idee van kunst als een *afbeelding* van iets. Wat de kijker in de afbeelding (en in de titel) ziet, is precies waar het werk over gaat: teken en referent sluiten naadloos op elkaar aan. seid’ou verzette zich tegen het idee dat het schilderen van narratieve ‘plaatjes’ de juiste manier van het maken van kunst is. Hij ervoer de modernistische fixatie op formele aspecten en technische vaardigheid van de College of Art als een keurslijf dat de kunstenaar limiteert in het uitdagen van het publiek en het aangaan van een (speelse) dialoog. seid’ou zette de heersende kunstconven-

ties van de universiteit op zijn kop door media te gebruiken die de indeling van het academische curriculum in starre categorieën als schilderen, beeldhouwen, textiel en keramiek uitdaagde. Hij nam een duidelijk standpunt in tegen de wijze van kunstbeoefening aan de universiteit die, volgens hem, was doordrenkt van theoretische aannames die teruggingen naar de jaren vijftig en zestig. In die tijd waren de meeste docenten aan de College of Art afkomstig uit Groot-Brittannië en de onderwerpen op het lesrooster kwamen min of meer rechtstreeks van de Slade School of Art en de Royal College of Art vandaan, beide in Londen. Maar de meeste van seid’ou’s docenten deelden de zorgen over het kunstonderwijs niet. Integendeel, ze bestempelden performancekunst en installaties als *Escapist Art*, waarmee ze stelden dat kunstenaars als seid’ou deze kunstvormen beoefenen om een onvermogen *tot* figuratief schilderen te verdoezelen. Zijn docenten waren teleurgesteld in hun getalenteerde student die een andere weg in sloeg: die van de karikatuur. seid’ou gaat echter voorbij aan simpelweg een banale interpretatie van de karikatuur en beschrijft het als een medium dat meer is dan amusant of belachelijk makend. Karikatuurschilderen is een interpretatie, schrijft hij in een parafrase van Ernst Gombrich, die “karakteristieke constanten van dingen of mensen aangrijpt die we tot nog toe nooit gebruikt hebben voor herkenning en ze ‘echt’ voor ons maakt.”<sup>2</sup> Voor seid’ou betekent de karikatuur ook een spel van woorden en metaforen, waarbij hij toeschouwers soms op het verkeerde been zet. Zo maakte hij bijvoorbeeld een portret van een man, gemaakt van stukken leer en jeans, met in zijn oor een smeulende sigaret. Het werk met de titel *Who says a chimney is a non-living thing?* ontketende controverse op een tentoonstelling in een chique hotel in Accra in 1994 en de maker werd verzocht het van de muur te verwijderen.



Edward Kevin Amankwah, *Who says a chimney is a non-living thing?*, 1994



textile, ceramics, etc. He took a very clear stance against the art praxis at the University that, according to him, was steeped in theoretical assumptions that harked back to the 1950s and '60s. This was the time when most art teachers at the College of Art were British and the subjects in the curriculum resonated with those taught at the Slade School of Art and the Royal College of Art, both in London. Most of seid'ou's lecturers did not share the concerns of the enfant terrible of their art classes. Instead, they framed performances and installations as *Escapist Art*, meaning that artists like seid'ou practice these art forms to cover up their inability to paint in representational art styles. His lecturers were disappointed in their talented student who had decided to take an alternative route: that of caricature. In moving beyond a banal interpretation of caricature, seid'ou describes it as more than a medium to amuse or ridicule. Caricature Painting is an interpretation, he writes paraphrasing Gombrich, that "seize[s] on characteristic invariants of things or people which we have yet never used for recognition and make them 'real' to us."<sup>2</sup> Caricature for seid'ou also means playing with words and metaphors, sometimes giving spectators the wrong end of the stick. He, for example, sewed cut-leather and jeans onto canvas in portraying a man with a smouldering cigarette in his ear. The work entitled *Who says a chimney is a non-living thing?* sparked off controversy when it was displayed in a posh hotel in Accra in 1994, and the maker was asked to remove it from the wall.

In his PhD thesis seid'ou looks back on the way his art lecturers received and misinterpreted the work made by him and his peer group:

*...the apparently 'radical,' 'irrational,' or 'revolutionary' outlook of some of them contributed to the rather misplaced assumption that the students were on their way*

*to subvert everything conventional or standard in painting, sculpture and the academic institution. Perhaps, too, the a-pictorial issues raised by their projects which addressed ambiguity, hybridity, being the complexity of human interaction in social and physical space, Western rationality, parody, text and image were then too out of range for the typical College of Art teacher who wished to preserve the status quo. At their respective viva, the most apparently radical of these students were "grilled" with classical red herrings and "aesthetics of beauty" questions which seemed irrelevant to the issues raised by these projects.<sup>3</sup>*

In 2003 seid'ou was appointed as lecturer in the Department of Painting and Sculpture at the Faculty of Art (the new name of the College of Art) at his alma mater in Kumasi. As a lecturer, he challenged the academic establishment by becoming part of it. One of seid'ou's assignments in the final year's Drawing Class is to create work(s) in dialogue with a selected site, in the widest sense of the term. Apart from physical locations, students also opt for virtual, conceptual and discursive sites for their projects. They need to register the working process in a diary or notebook by means of sketches and jotting down concepts and thoughts: the questions posed in the journey of making an art work might be more important than the actual end-product. Inspired by French philosopher Jacques Rancière, seid'ou turned himself against the conventional role of the teacher as an explicator, as an omniscient authority who passes on his or her knowledge to passive pupils. Rancière argues that humans have the unique capability to teach themselves; hence the title of his book *The Ignorant Schoolmaster*.<sup>4</sup> What seid'ou demands from his students is an active, independent attitude. In his class, students gain knowledge by engaging in a process of trial and error and by posing relevant questions, not by submissively doing what the lecturer tells them to do.

In zijn proefschrift blikt seid'ou terug op de manier waarop zijn kunstdocenten zijn werk en dat van studiegenoten ontvingen en verkeerd interpreteerden:

*...de ogenschijnlijk 'radicale', 'irrationele', of 'revolutionaire' visie van een aantal van hen heeft bijgedragen aan de nogal misplaatste veronderstelling dat de studenten bezig waren alles wat conventioneel of standaard was in de schilderkunst, beeldhouwkunst of het academische instituut te ondermijnen. Misschien waren ook de a-picturale kwesties die in hun projecten behandeld werden en die ambiguïteit, hybriditeit, zijnde de complexiteit van menselijke interactie in sociale en fysieke ruimte, Westerse rationaliteit, parodie, tekst en beeld aanpakten, buiten het bereik van de gemiddelde College of Art-docent die de status quo wilde handhaven. Bij hun mondelinge examens werden de meest zichtbare radicalen onder deze studenten ondervraagd door middel van klassieke dwaalsporen en esthetische vragen over schoonheid die irrelevant leken voor de kwesties die deze projecten aan de kaak stelden.<sup>3</sup>*

In 2003 werd seid'ou benoemd tot docent aan de afdeling Schilderen en Beeldhouwen van de Faculty of Art (de nieuwe naam van de College of Art), zijn alma mater in Kumasi. Als docent daagde hij het academische establishment uit door er deel van uit te maken. Een van seid'ou's opdrachten in de tekenles van het examenjaar is een werk te maken in dialoog met een bepaalde plek, in de ruimste zin van het woord. Naast fysieke locaties, kiezen studenten ook voor virtuele, conceptuele en discursieve locaties voor hun projecten. Hun werkproces moeten ze registreren in een notitie- of dagboek door middel van schetsen en het noteren van ideeën en gedachten: de vragen die gesteld worden tijdens het maken van een kunstwerk zouden wel eens belangrijker kunnen zijn dan het daadwerkelijke eindproduct. Geïnspireerd door de Franse filosoof Jacques Rancière keerde seid'ou zich tegen

de traditionele rol van de leraar als alwetende autoriteit die zijn of haar kennis doorgeeft aan passieve leerlingen. Rancière stelt dat de mens de unieke capaciteit heeft zichzelf te onderwijzen; vandaar de titel van zijn boek *The Ignorant Schoolmaster*.<sup>4</sup> Wat seid'ou van zijn studenten eist is een actieve, onafhankelijke houding. In zijn les doen de studenten kennis op door een proces van vallen en opstaan en door het stellen van relevante vragen: niet door onderdanig te doen wat de docent hen vertelt te doen.

Dit toont aan hoezeer het curriculum van de afdeling Schilderen en Beeldhouwen aan het veranderen is, ook al verzetten sommige docenten en studenten zich tegen *kaŋri'kačā* seid'ou's ideeën over kunst en educatie. Het meningsverschil is zeker niet alleen een botsing tussen generaties. Terwijl sommige studenten de opdrachten van seid'ou met veel enthousiasme omarmen, opponeren anderen dat ze er niets aan hebben, of bedenken een manier om de opdracht te omzeilen door 'ethnografische' schilderijen (in de woorden van seid'ou) te maken van het dagelijks leven in een nabij gelegen dorp. De mentaliteit van de meeste studenten is op zodanige manier in hun kindertijd gevormd dat zij kunst associëren met een "specifiek medium op een specifieke ondergrond in een specifieke taal"<sup>5</sup>, of kortgezegd, met moderne schilderkunst op doek of met sculptuur. seid'ou is er dan ook van overtuigd dat het voorzien van de slecht gevulde bibliotheek van de universiteit van belangrijke kunstboeken en catalogi, niet per definitie betekent dat de studenten ze ook zullen lezen: "Als het je tegemoet komt wanneer je er niet klaar voor bent, zul je het belang er niet van herkennen." Evenmin betekent toegang tot het internet dat studenten automatisch op de hoogte worden gebracht van bijvoorbeeld de gevierde wereldwijde prestaties van de in Ghana geboren kunstenaar El Anatsui. "Als je op het internet op zoek gaat naar negentiende-eeuwse ideeën, zul je ook negentiende-eeuwse ideeën vinden," aldus seid'ou. Het gebrek aan goed



Edward Kevin Amankwah painting on the royal palms on KNUST campus, 1996 (Photo: Atta Kwami © Atta Kwami Archives)

**This shows how the curriculum at the Department of Painting and Sculpture is changing, even though *kaŋi'kačā* seid'ou's ideas on art and education meets resistance from some old-school lecturers and students. The disagreement is certainly not just a clash between generations. While some students embrace seid'ou's assignment with great enthusiasm, others object that it is no use to them,**

**or they work their way around by making “ethnographic paintings” (in seid'ou's words) of daily life in a neighbouring village. The mindset of most students has been shaped from childhood in such manner that they associate art with a “specific medium on a specific support in a specific language”<sup>5</sup> or in brief, with modern canvas painting or sculpture. seid'ou is, therefore, convinced that providing the ill-stocked library of the University with important art books and catalogues would not necessarily mean that students would read them: “When it comes to you and you are not prepared, you will not recognize its importance.” Neither does access to Internet mean that students automatically become aware of, for instance, the much celebrated global achievements of Ghana born El Anatsui. “When you look for 19th century ideas on the net, you will find 19th century ideas,” said *kaŋi'kačā* seid'ou. The lack of knowledgeable art critics, curators, art museums, good galleries, and reading material in Ghana does not help in this regard. Many Ghanaian artists do not attribute the marginal position of Ghana in a global art world to discriminatory art policies from Euro-America, but all the more to the weak local cultural infrastructure.<sup>6</sup> With the aim of buttressing the local art world, seid'ou is in the process of establishing an M.F.A in Curating at the University in Kumasi.**

**In Ghana, many artists paint beautiful urban and rural landscapes or portraits while waiting for buyers to acquire their work. As M.F.A. student, *kaŋi'kačā* seid'ou questioned the commercial aspect of art by means of (ephemeral) installations and by involving his body. For him, art is about intended and unintended outcomes, of both internal and external dialogue with the material, physical environment as well as oneself and others. This point of view was brought out well in the numerous designs that he painted on sixty eight royal palm trees (*Roystonea regia*) on the campus in 1996. In his M.F.A thesis, seid'ou discusses the**

geïnformeerde kunstcritici, curatoren, kunstmusea, galerieën en leesmateriaal in Ghana helpt ook niet mee. Veel Ghanese kunstenaars schrijven de marginale positie van Ghana in de mondiale kunstwereld niet toe aan een discriminerende kunstbeleid van Euro-Amerika maar des te meer aan de zwakke lokale culturele infrastructuur.<sup>6</sup> Met als doel het versterken van de lokale kunstwereld, is seid'ou bezig een Master in curatorschap op te richten aan de Universiteit van Kumasi.

In Ghana schilderen veel kunstenaars mooie (stedelijke) landschappen of portretten terwijl ze wachten op kopers voor hun werk. Als MFA-student zette *kaŋi'kačā* seid'ou vraagtekens bij het commerciële aspect van kunst door middel van vergankelijke installaties en het betrekken van zijn lichaam in zijn werk. Voor hem gaat kunst over bedoelde en onbedoelde uitkomsten, van zowel een interne als een externe dialoog met het materiaal, de fysieke omgeving, zichzelf en anderen. Dit standpunt kwam goed tot uiting in de vele ontwerpen die hij schilderde op achtenzestig palmbomen (*Roystonea regia*) op de campus in 1996. In zijn MFA-thesis bespreekt seid'ou de verschillende reacties en sterke emoties die de vergankelijke schilderijen op de gladde stammen van de majestueuze palmbomen oproepen. De hoge symmetrische bomen op het open, groene universiteitsterrein staan opgesteld langs een geasfalteerde weg die naar het centrale administratiegebouw leidt. seid'ou vroeg verschillende officiële instanties van de universiteit, zoals de landschapadviseur en vice-kanselier, toestemming om de palmbomen te mogen schilderen. In deze en andere projecten houdt seid'ou zich ironisch genoeg bezig met institutionele processen om zo “de wet binnen de wet te breken”, aldus de kunstenaar. Een ander doel was om het scheppingsproces te demystificeren door kunst naar de campusgemeenschap te brengen: een duidelijk statement tegen het klassieke beeld van de kunstenaargenie die in isolatie meesterwerken creëert achter de stille muren van zijn of haar studio. Geleid door geplande

actie en spontane improvisatie, kwamen sommige ontwerpen voort uit zijn persoonlijke gedachten en overtuigingen, terwijl andere de natuurlijke vormen van de bomen volgden of geïnspireerd werden door gesprekken met toeschouwers en waarnemingen. Reeds van verre vingen studenten en medewerkers een glimp op van een figuur op een trap die druk in de weer was met kwasten en verf. Sommigen, zoals de brutale studente die eiste dat hij een portret van haar schilderde, gingen nieuwsgierig een dialoog aan met de kunstenaar. seid'ou ging in op haar verzoek door een copulerend paar te schilderen: de afbeelding die de grootste controversie veroorzaakte bij de bezorgde bewaarders van de moraal op de campus. Anderen riepen om verschillende redenen op een eind te maken aan het project, bang als ze waren dat de verf blijvende schade zou berokkenen aan de oude bomen die deel uitmaken van het koloniale erfgoed. Over het algemeen veroorzaakte het project gemengde gevoelens. Sommigen verwierpen het idee van het schilderen op palmbomen niet openlijk maar klaagden dat de ontwerpen onsamenhangend waren en niet illustratief genoeg. Er waren er ook die interventie bewonderden en ondersteunden. De intensiteit van de controversie hield duidelijk verband met de correlatie tot de bureaucratie van de plek; in Ghana is het gebruikelijk om palmbomen voor formele gebeurtenissen tot een bepaalde hoogte wit te schilderen. Toen de (semi-)abstracte ontwerpen op de bomen verschenen, werd dit ervaren als heiligschennis. Toen ik zo'n twaalf jaar later, in 2008, met seid'ou over de laan met de indrukwekkende palmbomen liep, hadden de tijd en de elementen (de brandende zon en tropische regens) de verf nog niet geheel doen verdwijnen. Of zoals zijn student Bernard Akoi-Jackson in zijn scriptie schreef over de stille sporen en de voortdurende erosie: “het wordt een soort herhaald ‘memento mori’— een index, of een vluchtige herinnering aan het gezegde ‘aan alles komt een eind.’”<sup>7</sup> De bomen zijn sinds kort weer wit geschilderd, dit nadat de ontwerpen van seid'ou voldoende waren vervaagd.





Edward Kevin Amankwah, detail of painting on the royal palms on KNUST campus, 1996

various reactions and strong emotions that the ephemeral paintings on the smooth trunks of the majestic palm trees evoked. The lofty symmetrical trees on the spacious, green university grounds are lined up along a tarred road leading to the central administration block. *seid'ou* sought permissions at the University such as the landscape consultant and Vice Chancellor. In this and other projects *seid'ou* ironically engaged with institutional processes in order to “break the law within the law,” as he put it. One of his other aims was to demystify the process of creation by bringing art to the campus community: a clear statement against the classical representation of the artist-genius who creates masterpieces while insulated behind the silent walls of the studio. Guided by planned action and spontaneous improvisation, some of the designs evolved from his

personal thoughts and beliefs, while other followed the natural build-up of the trees or were informed by conversations with spectators and observations. Already from far, students and staff caught a glimpse of a figure standing on the rung of a stepladder, up and about with brushes and paint. Some would curiously engage in a dialogue with the artist, such as one brazen student who demanded that he painted her portrait. *seid'ou* replied to her request by painting a copulating couple: the picture that caused most controversy among concerned custodians of morality at the campus. Others called for a stop to the project for different reasons, afraid as they were that the paint would cause permanent damage to the old trees that are part of the colonial heritage. Overall, the project generated mixed emotions. Some did not overtly reject the idea of painting on palm trees but complained that the designs lacked cohesion and should be more pictorial. And there were those who admired and supported the intervention. The intensity of the controversy was clearly related to the site's correlation with officialdom; it is common institutional practice in Ghana to paint palm trees white up to a certain height for formal events. When (semi) abstract designs started to appear on them, this was experienced as sacrilege. When *seid'ou* walked me to the lane with the impressive palm trees some 12 years later, in 2008, time and the elements (the scorching sun and tropical rains) had not yet washed down all the paint. Or as his graduate student Bernard Akoi-Jackson wrote in his M.F.A thesis about the silent traces and ongoing erosion: “it becomes a sort of iterated ‘memento mori’— an index, or indeed an ephemeral memorial to the dictum ‘all shall pass.’”<sup>7</sup> It is only recently that the trees were painted white again after *seid'ou*'s designs had sufficiently faded.

Motivated by Marxist thought, *kaŋi'kačā* *seid'ou* challenges materiality as an imperative for making art.

Geïnspireerd door het Marxisme gaat *kaŋi'kačā* *seid'ou* de uitdaging aan met materialiteit als dwingende noodzaak voor het maken van kunst. Hij tast de grenzen van de commercialisering van kunst af door onvervreemdbaar, viraal verspreidbaar en immaterieel werk te maken. In het begin van 1996 neemt hij zijn nieuwe naam zonder hoofdletters aan: voor die tijd signeerde hij zijn humoristische tekeningen en politieke cartoons, die bezaaid waren over prikborden en in zalen van de faculteit. met ‘caricature’. Het is daarom ook geen toeval dat zijn voornaam, *kaŋi'kačā*, onomatopoeie is van diezelfde term. De kunstenaar maakte zijn naamswijziging via de rechtbank officieel en, zoals gebruikelijk is in Ghana, plaatste daarvan een advertentie in de *National Gazette*. Wat dreef de kunstenaar er toe om zijn naam te veranderen van Edward Kevin Amankwah in een poëtische zin? Terwijl de kunstenaar tegen representatie is (“ik werk tegen de hermeneutiek”), bestaat zijn naam uit meerdere lagen en becommentarieert deze op speelse wijze identiteitspolitiek, authenticiteit en bureaucratie. In Ghana is het heel gewoon om verschillende namen te hebben. Op de basisschool werd *seid'ou* gedwongen zijn vaders achternaam Amankwah aan te nemen. Bij zijn geboorte noemden zijn ouders hem Edward Kofi Osei, waarbij de laatste naam verwijst naar de eerste *Asantehehe* (Asante-koning) Osei Tutu. Osei Tutu was in de zeventiende eeuw de eerste leider van het gecentraliseerde Asante koninkrijk, toen – zoals de legende vertelt – een gouden stoel zwevend vanuit de hemel op de schoot van de koning belandde door tussenkomst van zijn priester. Bij het lezen van een boek van de academicus Andrew Crakye Denteh<sup>8</sup> met samenvattingen van wat de auteur in het voorwoord “betrouwbare mondelinge tradities” noemt, realiseerde *seid'ou* dat de naam Osei wel eens een afkorting van de Islamitische naam Seidu zou kunnen zijn.<sup>9</sup> Dit is zeer plausibel gezien de eeuwenlange invloed van de islam op religie en culturele uitingen in West Afrika dankzij de trans-Sahara handel. Zelfs die symbolen, objecten en namen die

een soort essentiële Asante-identiteit vertegenwoordigen, zijn gevormd door zulke invloeden. *seid'ou* noemt de eerste Asante koning zijn ‘Asante-referent’ voor het dragen van dezelfde naam (Kofi Osei) maar niet uit nostalgie of etnisch toebehoren:

*Verondersteld wordt dat als je Asante bent, en vernoemd bent naar de grondlegger van Asante, dit resulteert in een betrouwbaar, authentiek Asante subject... In feodale termen: een echte volbloed... Maar ik las mijn ‘authentieke’ Asante-naam als reeds gespleten in geaardheid, in identiteit, al zijn tegenpool bevattend, de ontkenning, hier, de islamitische naam Seidu...*

De kunstenaar nam de originele naam van Osei aan, Seidu, en gaf deze een Franse draai. In de geest van Marcel Duchamp is *seid'ou* ook een spel van woorden refererend aan het Franse *sei d'ou* (Osei waar vandaan?), *c'est d'ou* (waar komt het vandaan?) of *c'est ou?* (waar is het?). Diegenen die zijn naam roepen zullen onbedoeld “de herkomst of grondslag van het authentieke subject” in twijfel trekken, schrijft *seid'ou*.<sup>10</sup> “Ik hoop dat je verder kunt concluderen hoe deze anagrammen, woordspelingen en ironische wendingen identiteitspolitiek in het algemeen compliceren.” De moeilijk af te drukken diakritische tekens vormen een steekspel met de bureaucratie in Ghana. Om “de arrogantie van de Ghanees wet en bureaucratie” te testen, aldus *seid'ou*. Hij was nieuwsgierig om te zien hoe de jurisdictie zou reageren op de ratificatie van zijn nieuwe naam. De vice-kanselier van de universiteit was (op zijn zachtst gezegd) niet blij met dit buitenbeentje, met het argument dat de naam niet in het administratiesysteem van de universiteit zou passen. *seid'ou* vindt het niet erg, hij verheugt zich over “het idee dat mensen over kunst kunnen debatteren zonder te weten dat het kunst is,” als deel van zijn “stille parodieën.”<sup>11</sup>



kari'kachä seid'ou, statement of change of name, 2004  
Ghana Gazette, 2005



He engages the limits of the commodification of art by making inalienable, virally self-distributing and intangible work. He adopted his new name with no capital letters in early 1996: before that time he already signed his humorous drawings and political cartoons, littered around faculty notice boards and halls, with "caricature." It is no coincidence that his first name kari'kachä is onomatopoeia of that same term. The artist made his name change official in court and, as is common in Ghana, placed an announcement in the *National Gazette*. What drove the artist to change his name from Edward Kevin Amankwah into a poetic phrase? While the artist resists representation ("I work against hermeneutics"), his new name is multilayered as it comments in a playful manner on identity politics, authenticity and bureaucracy. In Ghana it is very common to be known under different names. It was in primary school that seid'ou was forced to adopt his father's last name Amankwah. At birth, seid'ou's parents named him Edward Kofi Osei, with the latter name referencing the first *Asantehene* (Asante king) Osei Tutu. Osei Tutu became the leader of the centralized Asante kingdom in the 17th century, when, as legend has it, a golden stool floated down from heaven in the king's lap through the intervention of his priest. Reading a booklet by the scholar Andrew Crakye Denteh<sup>8</sup> with summaries of what the author called "reliable oral traditions" in the front matter, seid'ou realized that the name Osei might be an abbreviation of the Muslim name Seidou.<sup>9</sup> This would not be all that surprising in light of the centuries-old influence of Islam on religion and cultural expressions in West Africa through trans-Saharan trade. Even those symbols, objects and names that are taken to represent some kind of essential Asante identity have been shaped in the encounter with outside influences. seid'ou called the first Asante king his "Asante referent" for bearing the same name (Kofi Osei) though not out of nostalgia or ethnic belonging:

Over het geheel genomen werd het project ingegeven door zijn besef dat fysieke objecten beperkingen hebben. Bij het lezen van het werk van de Franse denkers Alain de Lille en Blaise Pascal vond hij troost in hun idee van een oneindig veld dat overal centra heeft en nergens een omtrek. Waar Alain de Lille refereert aan God als een onbegrensd veld, vroeg seid'ou zich af waarom kunst moet worden begrensd door tastbaarheid of plaats. Zijn kunst en kunstenaar niet een entiteit? Bovendien is zijn naamproject ook een anti-object, een tegenreactie op het tijdperk van het visuele beeld en spektakel waarin we leven, ook al gebruikt seid'ou de diakritische tekens om tekst ook als beeld te laten functioneren, zoals in kaligrammen.

Terwijl academici en studenten op de campus interesse toonden in het naamproject van seid'ou, negeerden zijn directe collega's van de afdeling Schilder- en Beeldhouwkunst het voornamelijk. In juni 2008 lieten zij mij weten dat kari'kachä seid'ou gestopt was met werken; ze beschouwden een naamsverandering niet als "Kunst". Is seid'ou niet langer een kunstenaar, of begrepen zijn collega's zijn bedoeling niet? seid'ou is evenzeer een kunstenaar als dat hij zich zou willen ontdoen van de elitaire claims en beperkingen van kunst. Op twee gedachten hinkend, speelt hij met het idee van wel/niet kunstenaar zijn:

*Ik ben ambivalent over claims met betrekking tot mijn kunstenaarschap... Om een beetje provocerend te klinken, ik denk niet dat de hagiografische categorie "kunstenaar" relevant zal zijn in de 21st eeuw... Ik pleeg meestal symbolisch zelfmoord of symbolische castratie wanneer ik besef dat mijn praktijk als zodanig gerecupereerd wordt... Dit kan worden geïnterpreteerd alsof ik gestopt ben met een en ander... en soms is het mijn schuld omdat ik er ironisch en soms paradoxaal over ben... Zo zei ik bijvoorbeeld "ik ben gestopt met schilderen om kunstenaar te worden"... en een*



*To be Asante and be named after the founder of Asante is supposed to invoke a reliably authentic Asante subject...In feudal terms, a true blooded one...But I read my "authentic" Asante name as already split in subject hood, split in identity, already containing its antipode, the disavowed, here, the Muslim name Seidu..*

The artist adopted Osei's original name Seidu and gave a French twist. In the spirit of Marcel Duchamp, *seid'ou* is also a play of words referring to the French *sei d'ou?* (Osei from where?), *c'est d'ou?* (it is from where?) or *c'est ou?* (it is where?). Those who call out his name will, unintentionally, call into question "the origin or rootedness of the authentic subject" wrote *seid'ou*.<sup>10</sup> He continued: "I hope you can map further how these anagrams, puns and ironic twists complicate identity politics in general.." The diacritical marks are a pun on bureaucracy in Ghana. Testing, as *seid'ou* wrote, "the arrogance of Ghana's law and bureaucracy," he was curious to see how the lawyers who worked on the ratification of his new name would react. The vice chancellor at the University was not pleased (to put it mildly) with this maverick employee, arguing that the name did not fit the administration format of the University. *seid'ou* does not mind, he welcomes "the idea that people could debate art without knowing it was one," as part of his "silent parodies"<sup>11</sup>

Overall, the project was prompted by his realization that physical objects have limitations. Reading the work of French thinkers such as Alain de Lille and Blaise Pascal, he found solace in their notion of an infinite sphere that has centres everywhere and circumference nowhere. Where Alain de Lille referred to God as an unbounded sphere, *seid'ou* wondered why art should be bounded by tangibility or place. Are art and artist not one entity? Besides, his name project is also anti-object, a counter reaction to the age of the visual image and spectacle which we live in, even though *seid'ou* also uses the diacritical marks to let text simultaneously function as image, as in calligrammes.

While scholars and students at the campus showed interest in *seid'ou*'s name project, his direct colleagues at the Faculty of Painting and Sculpture largely ignored it. In June, 2008, they confided to me that *kaŋi'kaçhä* *seid'ou* had stopped working altogether; they could not consider a name change "Art" writ large. Is *seid'ou* no longer an artist, or did his colleagues not understand his agenda? *seid'ou* is as much an artist as he would like to get rid of its elitist claims and limitations. Torn two ways, he plays with the idea of being/not being an artist:

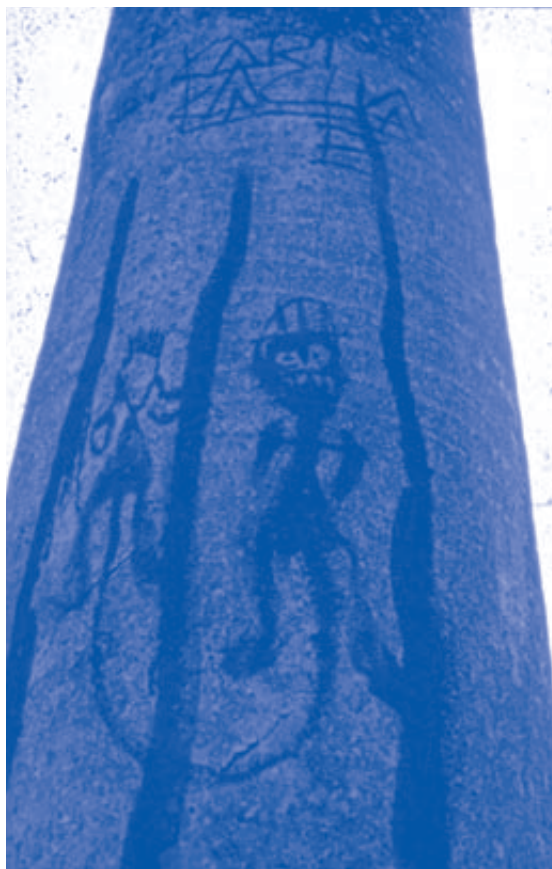
*I've been ambivalent about claims of my being an artist or not...To sound a bit provocative, I don't think the hagiographic category "artist" will be relevant in the 21st century at all...I usually commit symbolic suicide or symbolic castration when I realise my practice is being recuperated as such...This could be interpreted to mean I've stopped this or that...and sometimes I am to blame for being ironic and sometimes paradoxical about it...For instance, I said "I stopped painting in order to become an artist"...The next time, I said, "you're looking for an artist? I don't think I am one" and so on and so forth.<sup>12</sup>*

Apart from Serge Clottey, all Ghanaian artists participating in the *Time, Trade & Travel* exhibition studied at the Department of Painting and Sculpture and they all, to some extent, relate to the work and thoughts of *kaŋi'kaçhä* *seid'ou*. Take Dorothy Amenuke, who stretches a conventional definition of sculpture as permanent and made of valuable "art" materials. She transgresses established boundaries between art and craft by her use of cloth and fibres which she combines with other materials. Amenuke avoids the secluded space of the gallery. Her "soft sculptures",<sup>13</sup> as she calls them, often function as interventions in the landscape that merge with their site or that, on the contrary, stand out like a beacon.

*andere keer zei ik "zoek je een kunstenaar? Ik denk niet dat ik er een ben" en ga zo maar door.<sup>12</sup>*

Op Attukwei Clottey na, studeerden alle Ghanese kunstenaars die deelnemen aan de tentoonstelling *Time, Trade & Travel* aan de afdeling Schilderen en Beeldhouwen en, tot op zekere hoogte, zijn ze allen geïnspireerd door het werk en de ideeën van *kaŋi'kaçhä* *seid'ou*. Neem Dorothy Amenuke, die een conventionele definitie van beeldhouwen als permanent, en gemaakt van kostbare 'kunst'-materialen, oprekt. Ze overschrijdt gevestigde grenzen tussen kunst en ambacht door haar gebruik van stoffen en vezels die ze combineert met andere materialen. Amenuke vermijdt de afgezonderde ruimte van de galerie. Haar "zachte sculpturen"<sup>13</sup>, zoals zij ze noemt, fungeren vaak als ingrepen in het landschap die samensmelten met hun locatie of, juist integendeel, zich als baken onderscheiden.

De conceptuele kunstbeweging in Ghana, geleid door een voorhoede van kunstenaars als *seid'ou*, zullen ongebaande paden blijven bewandelen in de kunstwereld van Ghana. Hun bewering dat alles deel kan uitmaken van een artistiek proces is een radicale dissociatie van kunst en esthetiek en onderschrijft de uitgebreide conclusie van *seid'ou*'s MFA-thesis: "In kunst kan alle *Shit* een *hit* zijn mits er geen 'S' is om dit te verstoren."<sup>14</sup>



Edward Kevin Amankwah, detail of painting on the royal palms on KNUST campus, 1996



**The conceptual art movement in Ghana, led by a vanguard of artists such as seid'ou, will continue to blaze new trails on the artscape in Ghana. Their claim that anything can be part of an artistic process is a radical dissociation of art from aesthetics and sides with seid'ou's comprehensive conclusion of his M.F.A thesis: "In art, any Shit can be a hit provided there is no 'S' to disturb it."**<sup>14</sup>

This article is based on interviews and informal (email) conversations with *kaŋi'kačā* by Rhoda Woets (Kumasi, June 2008/ May 2010/ June 2012) and Kerstin Winking /Jelle Bouwhuis (Kumasi, November 2010).

Rhoda Woets is an anthropologist who works as a postdoctoral research fellow at the VU University in Amsterdam.

#### Notes

- 1 seid'ou's peers in art school were Caterina Niklaus, Paapa Essel, Kwamivi Zewuze Adzraku, Betty Acquah and Frederick Oko Matey
- 2 Amankwah, Kevin Edward a.k.a kari-kacha (1996), *Caricature Painting on Royal Palm Trees* Unpublished M.F.A-thesis. Kumasi: University of Science and Technology, page 9
- 3 seid'ou, *kaŋi'kačā* (2006), *Theoretical Foundations of the KNUST Painting Programme: A Philosophical Inquiry and its Contextual Relevance in Ghanaian Culture*. Unpublished PhD thesis. Kumasi: Kwame Nkrumah University of Science and Technology, page 160
- 4 Rancièrè, Jacques (1991), *The Ignorant Schoolmaster. Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Stanford: Stanford University Press
- 5 Amankwah, 11
- 6 Woets, Rhoda (2011), "What is this?" *Framing Ghanaian art from the colonial encounter to the present*. Unpublished PhD thesis Amsterdam: VU University
- 7 Akoi-Jackson, Bernard (2006), *Okadii (Markings): Metaphoric Dialogues across Borders*. Unpublished M.F.A-thesis Kumasi: Kwame Nkrumah University of Science and Technology, page 25
- 8 Denteh Crakye, Andrew (1985), *Asantehehe Ɔsee Tutu*. Accra: Asempa Publishers
- 9 The text that *kaŋi'kačā* seid'ou pointed out here, reads as follows in the Asante Twi language:

Wo din ye de, ƆSƐƐ KOFI,  
Wo korɔ yi a'a nso ne TUTU-  
...  
...  
Edin SƐe nye abusuadin,  
Ɛye nne kramodin SƐedu,  
Ɛ'e den ma Pinaman Panin  
Dee ɔwoo wo maame Maanu.

Na SƐedu tutu nye no de,  
Nti ɔhwɛ maa yetwaa no tia  
Yeɛ no deɛ adehyeɛ no pe  
Na ene din tutu beka.

Translated in English by seid'ou as:

Your name sounds good, OSEI KOFI [the name in the anglicised form].  
You are the same TUTU [Tutu is the name of the deity who cured Osei Tutu's mother Maanu of her barrenness. It was customary to name the child after him].

...

"Sei" is not found in your kin.  
Rather, it is today's Muslim name Seidu.  
It was difficult for your grandmother Pinaman Panin [to pronounce Seidu Tutu].  
That is, Pinaman, the mother of your mother Maanu.

Seidu Tutu did not sound sweet.  
So she made sure it was shortened.  
Made it what royals would approve of.  
Something which would harmonize with Tutu.

- 10 Email conversation June 2012
- 11 Ibid.
- 12 Ibid.
- 13 Amenuke, Dorothy (2007), "Variations on Devotion in Soft Sculpture" In: *Art Focus. Journal of the ArTHAUS* Accra: ArtHAUS/NUBUKE Foundation
- 14 Amankwah, 28

NB: Dit artikel is gebaseerd op interviews en informele (e-mail) conversaties tussen *kaŋi'kačā* en Rhoda Woets (Kumasi, juni 2008/ mei 2010/ juni 2012) en Kerstin Winking/Jelle Bouwhuis (Kumasi, november 2010).

Rhoda Woets is een antropoloog en werkt als postdoctoraal onderzoeker aan de Vrije Universiteit in Amsterdam.

#### Noten

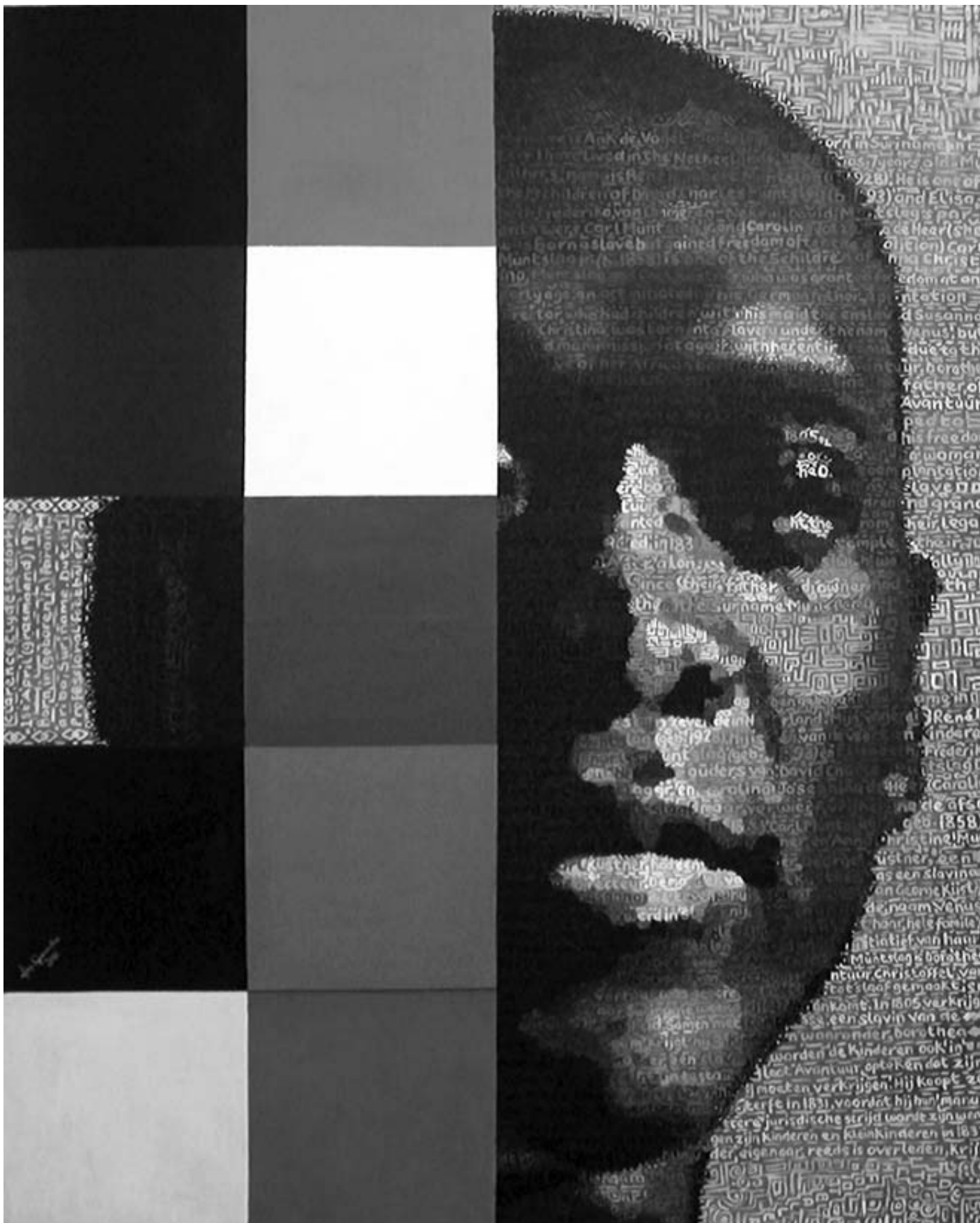
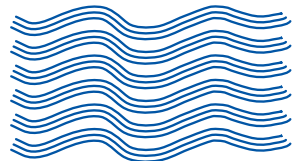
- 1 seid'ou's gelijkgestemden aan de kunstacademie waren Caterina Niklaus, Paapa Essel, Kwamivi Zewuze Adzraku, Betty Acquah en Frederick Oko Matey
- 2 Amankwah, Kevin Edward, alias kari-kacha (1996), *Caricature Painting on Royal Palm Trees* Ongepubliceerde MFA-scriptie. Kumasi: University of Science and Technology, pagina 9
- 3 seid'ou, *kaŋi'kačā* (2006), *Theoretical Foundations of the KNUST Painting Programme: A Philosophical Inquiry and its Contextual Relevance in Ghanaian Culture*. Ongepubliceerde PhD-thesis. Kumasi: Kwame Nkrumah University of Science and Technology, pagina 160
- 4 Rancièrè, Jacques (1991), *The Ignorant Schoolmaster. Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Stanford: Stanford University Press
- 5 Amankwah, pagina 11
- 6 Woets, Rhoda (2011), "What is this?" *Framing Ghanaian art from the colonial encounter tot the present*. Ongepubliceerde PhD-thesis Amsterdam: Vrije Universiteit
- 7 Akoi-Jackson, Bernard (2006), *Okadii (Markings): Metaphoric Dialogues across Borders*. Ongepubliceerde MFA-scriptie. Kumasi: Kwame Nkrumah University of Science and Technology, pagina 25
- 8 Denteh Crakye, Andrew (1985), *Asantehehe Ɔsee Tutu*. Accra: Asempa Publishers
- 9 De tekst waar *kaŋi'kačā* seid'ou hier naar verwijst, is hiernaast afgedrukt bij noot 9. Ook de Engelse vertaling van seid'ou is daar afgedrukt. De Nederlandse vertaling is ongeveer als volgt:

Uw naam klinkt goed, OSEI KOFI [de naam in Engelse vorm].  
Uw bent dezelfde als TUTU [Tutu is de naam van de godheid die Osei Tutu's moeder Maanu genas van haar onvruchtbaarheid. Het kind werd naar hem vernoemd].  
...  
...  
"Sei" komt niet voor in uw familie.  
Het is eerder de huidige Moslim-naam Seidu.

Het viel uw grootmoeder Pinaman Panin niet mee [om de naam Seidu Tutu uit te spreken].  
Pinaman, de moeder van uw moeder Maanu.

Seidu Tutu klonk niet lief.  
Dus kortte ze het af.  
Maakte er iets van dat koningen waardig was.  
Iets dat goed klonk bij Tutu.

- 10 E-mailwisseling juni 2012
- 11 Ibid.
- 12 Ibid.
- 13 Amenuke, Dorothy (2007), "Variations on Devotion in Soft Sculpture" In: *Art Focus. Journal of the ArTHAUS* Accra: ArtHAUS/NUBUKE Foundation
- 14 Amankwah, 28



Jeremiah Quarshie, *This is who I am?*, 2012, acryl on canvas



## BERNARD AKOI-JACKSON

Bernard Akoi-Jackson uses a wide range of media and working methods. He produces paintings, poetry, murals, photography and video works, installations, and dances. His profound treatment of subjects, varying from the effects of globalisation in Ghana to post-colonial African identities, is usually infused with his sense of humour and understanding of our complex reality.

His work for 'Time, Trade & Travel' alludes to the lost wax process used in textile and indigenous brass casting industries and deals with the legacies of the post-colonialist enterprise. Playing with this loss, Akoi-Jackson argues that something may be lost in one culture but may be gained in another. In the same vein, he proposes that identities may not be entirely lost when dominated by another. He presents banners with, in his own words, "Fantasy" figures, fashioned out of a range of symbolic, fictive, historical objects, which he names *Blueman*, *Goldman*, *Dutchman* and *Greyman*. Each 'constructed' figure seems to refer to different historical characters in colonial and post-colonial discourse with tongue-in-cheek allusions to history. Although it is difficult to associate *Blueman* with any European colonizer in the 17<sup>th</sup> or 18<sup>th</sup> century, there is the inkling of the referral of Dutch colonizers to the Indonesians as *Bluemen*. Indonesians were dyeing fabric and literally looked blue upon contact with the Dutch traders of bygone centuries. All of these characters wear, hold, drape or use the wax print referred to on the Ghanaian market as *Akyikyidie ekyi*. This implies a shared ownership of an object wherefore none of the characters can actually claim to be the exclusive owner of the 'Dutch wax'. In a way his work stimulates us to see identity as an ambivalent construct; an infinite process; one cannot position oneself comfortably because neither society nor history are static. The banners are a reminder that identities have been developed via the intermingling of cultures through travel, trade and time.



Bernard Akoi-Jackson, *Dutchman*, 2012, photography

This particular perspective on identity is reinforced by the way his photos are presented: the banners are inspired by the fashion advertisements of the Dutch wax print company *Vlisco*, and they represent a similar constructed dream world or the colourful and paradisiacal hyper-reality that can be seen in the *Vlisco* ads. Their transparency also presents a sort of unnerving take on the haziness of our shared histories. Moreover Akoi-Jackson uses *Ussher Fort*, a manifestation of European involvement with West Africa, as a site for production. The fort was built by the Dutch in 1649, functioned as a bastion, police station and is currently being restored by UNESCO and the European Union to become a museum since it is a World Heritage site. By choosing this location Akoi-Jackson engages with this history that continues to haunt and taunt this collective project of SMBA and the Nubuke Foundation to a large extent.

To emphasize the ways in which his artwork is part of the process of exchange, not only between the Stedelijk Museum Bureau Amsterdam and the Nubuke Foundation, between Amsterdam and Accra, but also in a greater, globalized cultural context, Akoi-Jackson additionally presents his banners in other cultural institutions in Amsterdam. During the exhibition period in Amsterdam they can be found in CBK Zuidoost, the Rijksakademie van beeldende kunsten, and the Thami Mnyele Foundation. In Accra, they would also be spread to locations throughout the city.

Bernard Akoi-Jackson (1979, Accra, Ghana) graduated from Kwame Nkrumah University of Science and Technology with an MFA in 2006. Bernard's several solo exhibitions included 'Work and Happiness' (2006) at the Goethe Institut in Accra, 'Agoo: Topologies of Ghana' (2007) at the Arte Hotel-Restaurant in Weinheim, Germany. Other group shows are 'On Dilettantism' (2011) at the Galerie ACC in Weimar, Germany, and 'The Beautiful Ones are not yet born' (2012) at the Goethe Institut in Accra.

## BERNARD AKOI-JACKSON

Bernard Akoi-Jackson past een grote variëteit aan media en werkmethodes toe. De resultaten kunnen schilderijen, gedichten, muurschilderingen, foto- en videowerk, installaties en dansen zijn. Zijn opmerkelijke benadering van onderwerpen, uiteenlopend van de effecten van mondialisering in Ghana tot postkoloniale Afrikaanse identiteiten, is meestal doortrokken met humor en zijn begrip van onze complexe realiteit.

Zijn werk voor 'Time, Trade & Travel' verwijst naar processen waarbij was wordt gebruikt in de textielindustrie en in traditionele brongieteerijen, en dat in relatie tot de koloniale erfenis. Akoi-Jackson gebruikt deze technieken, waarbij was versmolten wordt, als een metafoor van iets dat verloren gaat in de ene cultuur en tegelijkertijd gewonnen kan worden in een andere. Op vergelijkbare wijze stelt hij dat identiteit niet verloren gaat wanneer een andere identiteit domineert. Hij presenteert banieren met daarop een afbeelding van, in zijn eigen woorden, fantasiefiguren die zijn samengesteld uit een keur aan symbolische, fictieve en historische objecten. Deze karakters heten *Blueman*, *Goldman*, *Dutchman* en *Greyman*. Elk geconstrueerde figuur lijkt op een ludieke manier naar verschillende historische karakters uit het koloniale en postkoloniale discours te verwijzen. Al is het misschien lastig om de *Blueman* te relateren aan Europese koloniatoren uit de 17de of 18de eeuw, de figuur refereert aan de naam die Nederlandse kolonisten aan Indonesiërs gaven. Indonesiërs zagen letterlijk blauw van de kleurstof van het textielverven wanneer ze de stof aan Nederlandse kooplieden verhandelden. Al deze fictieve figuren dragen of houden een gedecoreerde stof vast die op de Ghanese markt *Akyikyidie ekyi* heet. Ze impliceren een gemeenschappelijk eigendom waardoor geen van allen als enige de 'Dutch wax' als eigendom kan opeisen. Op deze manier stimuleert Akoi-Jackson's werk om identiteit te zien als een





Bernard Akoi-Jackson, *Greyman*, 2012, photography

ambivalente constructie en oneindig proces; niemand kan zich comfortabel positioneren omdat maatschappij noch geschiedenis statisch zijn. De banieren herinneren ons er aan dat identiteit ontwikkeld is door vermenging van culturen dankzij reizen, handel en tijd.

De banieren bekrachtigen deze visie op identiteit. Ze zijn geïnspireerd op de modiefotografie van de advertenties van de Nederlandse wasdruk-textielfabrikant Vlisco. Ze representeren op een soortgelijke manier de droomwereld of de kleurrijke en paradijselijke hyperrealiteit die te zien is in de Vlisco-advertenties. De transparantie van de stof representeert de ongemakkelijke obscuriteit van onze gedeelde geschiedenis. Daarnaast heeft Akoi-Jackson Fort Ussher als locatie voor de foto's gebruikt: een overblijfsel van de Europese inmenging in West-Afrika. Het fort werd in 1649 door Nederlanders gebouwd en heeft dienst gedaan als bastion en politiebureau. Momenteel wordt het fort gerestaureerd door UNESCO en de Europese Unie zodat dit Werelderfgoed een museum kan worden. Door deze locatie te kiezen raakt Akoi-Jackson aan de geschiedenis die dit gezamenlijke project van Stedelijk Museum Bureau Amsterdam en de Nubuke Foundations blijft achtervolgen.

Om de uitwisseling tussen SMBA en de Nubuke Foundation, Amsterdam en Accra, en de mondialiserende culturele context te benadrukken, presenteert Akoi-Jackson zijn banieren ook in andere culturele instituten in Amsterdam zoals CBK Zuidoost, de Rijksakademie en de Thami Mnyele stichting. Ook in Accra zullen ze terzijntijd verspreid worden over de stad.

Bernard Akoi-Jackson (1979, Accra, Ghana) is met een MFA afgestudeerd aan Kwame Nkrumah University of Science and Technology in 2006. Akoi-Jackson had onder meer solotentoonstellingen 'Work and Happiness' (2006) in het Goethe Instituut in Accra en 'Agoo: Topologies of Ghana' (2007) in de Arte Hotel-Restaurant in Weinheim in Duitsland. Ook nam Akoi-Jackson deel aan diverse groepstentoonstelling waaronder 'On Dilettantism' (2011) in de Galerie ACC in Weimar, Duitsland, en 'The Beautiful Ones are not yet born' (2012) in het Goethe Instituut in Accra.

## DOROTHY AKPENE AMENUKE

*How Far How Near* by Dorothy Akpene Amenuke is comprised of pieces of fabric such as Dutch Wax and jute sacks, among other things, which Amenuke conceptually loads with historical and symbolic meaning. "It has been noted that in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> century textiles represented the most important category of imports to Africa, about 50.6 %," the artist explains. "Textiles have since been an important point of exchange and interaction between West Africa, and for that matter Ghana, and the Netherlands. With time, other countries have joined in this textile import, in exchange for the gold, timber, cocoa and other commodities from Ghana." Jute still is a very important item of trade in current global economic relations, and one of Ghana's top exports. Although the stamps on the sacks label them as Ghanaian products, the raw jute is in fact exported to China, where it is processed into the final product. For *How Far How Near* Amenuke combines raw yarns and *kente* strips with other textiles and wax, and in so doing she reclaims the country's cultural and natural resources for her own ends.

Apart from textiles, *How Far How Near* consists of parts and symbols of the items that Ghana exchanges with other countries, such as mirrors and sugar, guns and ivory. In Amenuke's view various identities have been created, as such items have been attributed to certain people, whether they made them or not (think of the jute sacks, or Dutch Wax, that is often seen as typically African). With *How Far How Near*, Amenuke seeks to employ the 'Time, Trade & Travel' exhibition as a podium for her explorations of these cultural, social and economic exchanges. She also emulates artistic identities such as an expressive, mask-like face, colour compositions which resemble Matisse's late work, and an abstract-geometric composition in orange, the symbolic colour of The Netherlands. In an artistic as



Dorothy Akpene Amenuke, *How Far How Near*, 2012, jute, cloth, kente and other fabrics

well as economic sense, *How Far How Near* is like any kind of identity: a patchwork and the ephemeral result of exchanges.

Amenuke re-conquers spaces that are conventionally reserved for people of certain identities, traditionally determined by economics, religion, or social status. She questions and challenges the possibility of such flatly fixed identities and undermines their conceptual validity through her art. As is the case in 'Time, Trade & Travel', her work is site-specifically conceptualized, in so far as it reacts to the context in which it is shown. The use of fabric is a recurring feature of the artist's works. They encourage interactions with the audience that go beyond the curiosity of a bystander, and urge viewers to engage with them in various ways: they are invited to walk around and sometimes also to sit and lay down on them. Touch might be as important as sight and smell - in fact these are all essential to the experience and understanding of her works.

Dorothy Akpene Amenuke (1968, Kumasi) lives and works in Kumasi, Ghana. She is a graduate of Kwame Nkrumah University of Science and Technology and has MFA in sculpture. She was in residency at the Apexart program in New York in 2007, the Art Omi International in 2009, and participated in workshops by the Kuona Trust in Kenya, Dwayers workshop in Egypt and Minnesota, USA, and has just finished a mixed media workshop at Haystack School, Maine, USA, as a recipient of the Howard Kestenbaum/Vijay Paramsothy International Fellowship. Currently she is a lecturer in the sculpture department of the Kwame Nkrumah University of Science and Technology, Kumasi, Ghana.

DOROTHY AKPENE AMENUKE

*How Far How Near* van Dorothy Akpene Amenuke bestaat uit stukken stof zoals onder meer Dutch Wax en juten zakken, die Amenuke historische en symbolische betekenis geeft. "Het staat vast dat textiel in de 15<sup>e</sup> en 16<sup>e</sup> eeuw was maar liefst 50.6 % het belangrijkste importproduct van Afrika", legt de kunstenaar uit. "Textiel speelde een beduidende rol in de uitwisseling en interactie tussen West-Afrika en Ghana, en Nederland. Later volgden ook andere landen in de import van textiel, in ruil voor goud, hout, cacao en andere stoffen uit Ghana. Jute is binnen de huidige internationale economische situatie nog steeds een aanzienlijk exportproduct voor Ghana. Hoewel de logo's op de zakken ze als Ghanese producten bestempelen, wordt het onbewerkte jute in werkelijkheid naar China vervoerd waar het eindproduct wordt gefabriceerd. Amenuke combineerde in *How Far How Near* onbewerkt garen en stroken *kente* met andere stoffen en was om daarmee de culturele en natuurlijke bronnen van het land terug te winnen.

Nast de textielsoorten bestaat *How Far How Near* uit delen en symbolen van producten die Ghana met andere landen verhandelde, zoals spiegels, suiker, geweren en ivoor. Volgens Amenuke zijn er verschillende stereotype identiteiten ontstaan doordat producten soms werden toegeschreven aan de verkeerde mensen (denk bijvoorbeeld aan de jute zakken of Dutch Wax, dat vaak wordt gezien als typisch Afrikaans). Met *How Far How Near* probeert Amenuke 'Time, Trade & Travel' in te zetten als een podium voor haar onderzoek naar culturele, sociale en economische uitwisseling. Daarnaast stelt zij artistieke identiteiten aan de kaak, bijvoorbeeld door het maskerachtige gezicht, kleurcomposities die zich laten vergelijken met het late werk van Matisse en een abstract-geometrische compositie in oranje, de symbolische kleur van Nederland. *How Far How Near* laat zich zowel op economisch als op kunstzinnig vlak vergelijken met

## SERGE CLOTTEY

Inside Serge Clottey's studio are a plethora of found objects, giving an insight to what motivates this passionate young artist whose concern about heedless inaction in society always drives him into action – or rather, reaction. By using waste materials he protests the lack of concern for the environment, and the materials as well. Recently objects like plastic jerry cans imported from Turkey, which are found in many Ghanaian cities and villages being used for water storage, have found their way into his works.

These brightly coloured yellow containers are eye-piercing reminders of the things which spur on Clottey's creativity, such as the imbalances of economic empowerment in this 'free' world, and lack of access to portable water. He uses his artwork to illustrate just how, even in their main cities, Ghanaians are still struggling for the basic amenities of life. The jerry cans represent more than that to him though. He uses them in his sketch for the Nubuke Foundation's '631957632012' exhibition, which took a critical look at Ghana's independence celebrations. On this occasion, Clottey engaged audiences in the streets and in 'formal' working environments by carrying his own jerry can. By this action he made a statement about how very essential his jerry can was for accessing water, even for the well-to-do persons.

In his work for 'Time, Trade & Travel' Clottey looks at the ways in which Ghanaians try to distance themselves from those social practices that have traditionally been associated with foreign slave traders, and points the finger back to the way veiled 'slavery' practices still exist today. Embedded in his work are hidden stories of slavery, prostitution and inhumane working conditions, with sculpture bearing the marks and scars of branding employing Ghanaian symbolism, whilst at the same time baring the inner workings of people's minds. The green rectangular bottles

elke vorm van identiteit: een lappendeken van de efemere resultaten van uitwisseling.

Amenuke herovertuigt ruimtes die zijn bedoeld voor mensen met specifieke achtergronden, traditioneel gezien bepaald door economische, religieuze of sociale status. Ze bevraagt en bekritiseert zulke eendimensionale en starre identiteiten en ondermijnt hun conceptuele geldigheid met haar kunst. Ook voor 'Time, Trade & Travel' is haar werk locatie-specifiek, in die zin dat het reageert op de context waarin het wordt getoond. Het materiaalgebruik, een terugkerend kenmerk in de werken van Amenuke, daagt de toeschouwer uit tot interactie die verder reikt dan nieuwsgierigheid. Het publiek wordt uitgenodigd om er omheen te lopen en soms zelfs om er op te zitten of te liggen. Tast is net zo belangrijk als zicht en reuk; al deze zintuigen zijn essentieel om haar werken te beleven en te begrijpen.

Dorothy Akpene Amenuke (1968, Kumasi) woont en werkt in Kumasi, Ghana.

Ze studeerde aan de Kwame Nkrumah University of Science and Technology en specialiseerde zich in beeldhouwkunst. In 2007 nam ze als resident deel aan het Apexart programma in New York, en in 2009 aan de Art Omi International, en nam deel aan verschillende workshops onder andere bij Kuona Trust in Kenya, Dwayers workshop in Egypte en in Minnesota, Verenigde Staten. Onlangs rondde ze een mixed media workshop af aan de Haystack School, Maine, Verenigde Staten, gefinancierd met een Howard Kestenbaum/Vijay Paramsothy International Fellowship. Momenteel is zij docent aan de beeldhouwfdeling van de Kwame Nkrumah University of Science and Technology, Kumasi, Ghana.



of Henkes' *schnapps* are one of those objects with manifold cultural symbolic meanings, as it is the 'drink of Kings' that to this day is used for many ceremonies from birth to death. However this liquor, first brought to Ghana by Dutch merchants in the beginning of the 18th century as part of the trade in gold, ivory, wax prints (and eventually used cars), accompanied the trade in human beings as well. Clottey's work *Seen in a different light* brings this equivocal status of *schnapps* and its history to mind.

Serge Attukwei Clottey (1985, Accra, Ghana) lives and works in Accra. He is a graduate of Escola Guignard University of Arts in Belo Horizonte, Brazil and Ghanatta College of Arts and Design in Accra. Clottey has participated in group exhibitions including 'Untying the Human Spirit' (2008), 'Cultures in Confluence' (2011), and 'The Beautiful Ones are not yet born' (2012) in the Goethe Institut in Accra, as well as the 'Alternative Independence Day Celebration' (2012) at the Nubuke Foundation in Accra.

## SERGE CLOTTEY

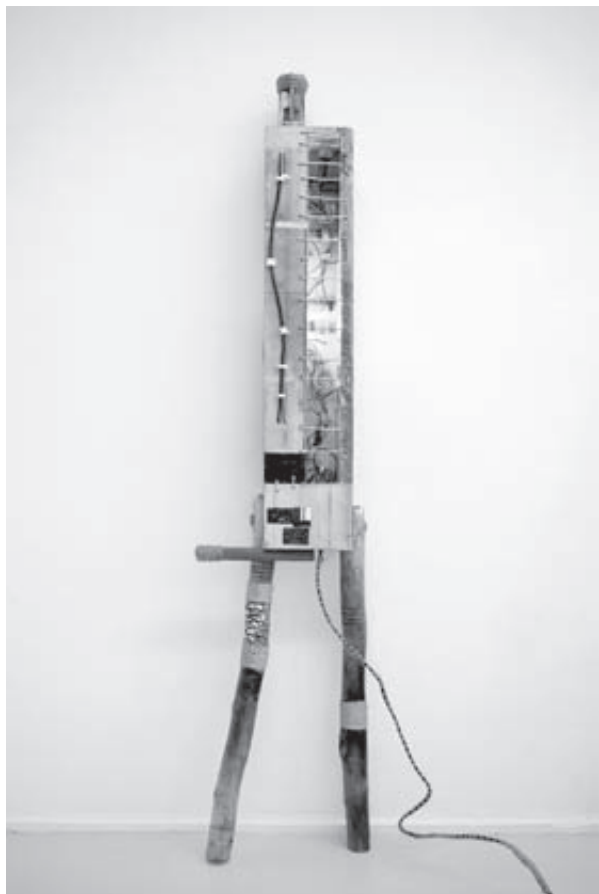
Het atelier van Serge Clottey is gevuld met een overvloed aan gevonden objecten. Dit geeft meteen inzicht in de drijfveren van deze gepassioneerde kunstenaar, aangezien de achteloze desinteresses in de maatschappij hem zorgen baart en tot actie of beter reactie doet overgaan. In zijn recente werk komt de uit Turkije geïmporteerde kunststof jerrycan voor, die in veel Ghaneese steden en dorpen worden gebruikt voor de opslag van water.

Deze felgeel gekleurde jerrycans zijn de pijnlijke herinneringen aan de disbalans in economische investeringen in deze 'vrije' wereld en het ontbreken van drinkwater. Clottey illustreert met zijn kunstwerken hoe veel Ghanezen zelfs in de grootste Ghaneese steden nog moeten strijden voor eerste levensbehoeften. Maar de jerrycans betekenen nog meer voor hem. Hij heeft ze ook gebruikt in een optreden tijdens de '631957632012' tentoonstelling in de Nubuke Foundation, die een kritische blik op de Ghaneese viering van onafhankelijkheid gaf. Ter gelegenheid van deze tentoonstelling betrok Clottey het publiek op straat en in 'formele' werkomgevingen om deze jerrycans te dragen. Met deze opvoering maakte hij het statement dat toegang tot drinkwater essentieel is, zelfs voor welgestelde inwoners van Accra.

In zijn werk voor 'Time, Trade & Travel' brengt Clottey de manier waarop Ghanezen zich distantiëren van de sociale praktijken die traditioneel met slavenhandel geassocieerd worden aan de orde, en legt de zere vinger op de bedekte slavernijpraktijken die vandaag de dag nog steeds bestaan. Zijn werk is verweven met verhalen van slavernij, prostitutie en onmenselijke arbeidsomstandigheden. Doordat zijn sculpturen zijn gemarkeerd met littekens van brandmerken maakt hij gebruik van Ghanees symbolisme terwijl hij tegelijkertijd innerlijke frustraties onthult. De groene vierkant flessen van Henkes jenever, in Ghana bekend als *schnapps*, zijn ook objecten met een veelheid aan cultureel symbolische

betekenissen, aangezien *schnapps* het 'drankje voor koningen' is dat tot op de dag van vandaag bij veel rites van geboorte tot de dood, als plengoffer, wordt gebruikt. Deze drank is echter door Nederlandse handelsreizigers in Ghana geïntroduceerd in het begin van de 18<sup>de</sup> eeuw, samen met de handel in goud, ivoor, gebatikte stoffen en mensen. Clottey's werk *Seen in a different light* brengt deze tweeslachtige status van *schnapps* naar voren.

Serge Attukwei Clottey (1985, Accra, Ghana) woont en werkt in Accra. Clottey is een alumnus van de Escola Guignard University of Arts in Belo Horizonte, Brazil en de Ghanatta College of Arts and Design in Accra. Clottey nam deel aan verschillende groepstentoonstellingen waaronder 'Untying the Human Spirit' (2008), 'Cultures in Confluence' (2011) en 'The Beautiful Ones are not yet born' (2012) allen in het Goethe Instituut in Accra, en ook aan 'Alternative Independence Day Celebration' (2012) in de Nubuke Foundation in Accra.



Serge Attukwei Clottey, *Seen in a different light*, 2012, installation (detail, photo: Gert-Jan van Rooij)



## ZACHARY FORMWALT

Zachary Formwalt employs photography and film to investigate economic and social history. While his works cast light on historical events, at the same time they are an inquiry into the quality and origins of still and moving images. One can become aware of the possibilities and limitations of media, which then raises questions about the medium and the history that is represented by film or photography. A recurrent concern in Formwalt's work is that material outcomes of economic and social processes, such as architectural constructions, can be captured and visualized, while the very economic processes underlying this outcome remain elusive. The movement of capital is perhaps the most evident process that is difficult for photography and film to record. Although the material organization that is needed for the circulation of funds can be documented, the actual movement of capital itself is intangible. In some ways similar to such economic transactions, Formwalt demonstrates that history appears to be insubstantial, almost transparent, despite the fact that various consequences can be observed through the lens.

Formwalt's video *In Place of Capital* (2009) brings this twofold inquiry about representation of history to the fore. On the one hand the film deals with the limitations of the technology of photography, taking four pictures of the Royal Exchange in London made by William Henry Fox Talbot in 1845 as its starting point. Photography was unable, at this stage in its history, to show the flow of people at the Royal Exchange, although the building itself is a symbol of Britain's dominance, as well as the result of flows of capital accumulated and traded in it.

For this exhibition in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam Formwalt investigated the history of a railway that connects the Ghanaian coast with the inland gold mines.

His film is an exploration of two railroad tracks in Ghana, a territory that was previously known as the Gold Coast, which are remnants of British colonial history. In the late 19<sup>th</sup> century Britain built this railway from Sekondi to a gold mine in Tarkwa, to transport gold to the coast and thus create a connection with the worldwide market. As a technological invention the railway creates a specific phenomenological experience that was not known before its arrival. As the train glides over the surface of the earth, one moves through the landscape at a speed which had no precedent in the 19<sup>th</sup> century. This experience altered the way one thought about the relation to the surrounding landscape, being unable at such a speed to focus on that which is close at hand. In addition to this, the mobility of the train influences thinking about territory. This specific way of looking at landscape and territory can be found in the various documents that describe the construction of the railway and its later relocation to the harbor of Takoradi. The film can be seen as a visual analysis of this particular, perhaps industrial, way of thinking, experiencing and ordering space.

Zachary Formwalt (1979, Georgia, USA) studied at the School of the Art Institute of Chicago and at Northwestern University, Evanston, Illinois. In 2008 and 2009 he was a resident at the Rijksakademie van beeldende kunsten in Amsterdam. He has had solo exhibitions at the Kunsthalle in Basel (2009) and ar/ge kunst Galerie Museum in Bolzano (2011). He has participated in group exhibitions such as 'Monumentalism' at Stedelijk Museum Amsterdam (2010), 'End of Money' in Witte de With, Rotterdam (2011), and 'Homo Economicus' at Cabinet Gallery, London (2012).



Zachary Formwalt, *A Projective Geometry*, 2012, video still

## ZACHARY FORMWALT

Zachary Formwalt gebruikt fotografie en film om economische en sociale geschiedenis te onderzoeken. Terwijl zijn werken historische gebeurtenissen blootleggen, vormen ze tegelijkertijd een onderzoek naar de kwaliteit en oorsprong van fotografisch en bewegend beeld. Doordat de mogelijkheden en grenzen van een medium zichtbaar worden, ontspringen er vragen over het medium en daarmee ook de geschiedenis die door fotografie en film gerepresenteerd is. Een terugkerende kwestie in zijn werk is het feit dat de materiële resultaten van economische en sociale processen, zoals gebouwen, gevisualiseerd kunnen worden, terwijl veel van de onderliggende economische processen volledig abstract zijn. Het meest evidente proces dat nauwelijks is vast te leggen in fotografie of film is de beweging van kapitaal. Waar de materiële infrastructuur voor de circulatie van grote sommen geld tastbaar is, is de eigenlijke beweging van kapitaal ongreepbaar. Formwalts werk demonstreert dat geschiedenis op een soortgelijke wijze immaterieel, bijna doorzichtig is, ondanks het feit dat allerlei consequenties ervan wél door de camera geobserveerd kunnen worden. Formwalts video *In Place of Capital* (2009) brengt dit tweeledige onderzoek naar de representatie van geschiedenis naar voren. Enerzijds gaat de film over de grenzen van fotografische technologie, aan de hand van vier foto's uit 1845 van de Royal Exchange in Londen van fotopionier William Henry Fox Talbot. Fotografie was op dat moment niet in staat om de beweging van mensen naar de Royal Exchange weer te geven. Maar het gebouw zelf is een demonstratie van de Britse wereldheerschappij in de 19<sup>de</sup> eeuw, en tegelijkertijd een resultaat van het kapitaal dat er werd geconcentreerd en verhandeld.

Voor 'Time, Trade & Travel' heeft Formwalt de geschiedenis onderzocht van een spoorlijn die van de Ghanese kust

## IRIS KENSMIL

Iris Kensmil's contribution to 'Time, Trade & Travel' consists of a series of works produced by means of different techniques. Apart from the diptych composed of *Saramacca Door* and *Akan Chief*, two panels processed with wax, oil sticks, pigments and other materials, Kensmil made silk-screen prints of photographs showing W.E.B. Dubois, and the video *Three Ghanaians*.

During her visit to Ghana, Kensmil was struck by the many resemblances between Ghana and Surinam: the people, the light, the handicrafts and the chief tradition, which directly inspired *Saramacca Door* and *Akan Chief*. While in Ghana chieftaincy is part of the relations between (former) tribes and land as property, in Surinam the old form of chieftaincy took on a new meaning for the maroons, who consider it constituting a self-conscious attitude towards the central (colonial) state. The subject of chieftaincy has inspired earlier works by Kensmil, who explores the history and actuality of black people's emancipation. This interest also brought her to the W.E.B. Du Bois Memorial Centre For Pan African Culture in Accra, where she interviewed people about their visions of Ghana's future. The focus is not so much on individual interests, but rather on collective, multi-cultural societal aspects.

The resulting *Three Ghanaians* video contains fragments of an interview with Esi Sutherland-Addy, who is a research fellow and head of the language, literature and drama section of the Institute of African Studies at the University of Ghana. Sutherland-Addy also is the daughter of the Ghanaian theatre pioneer Efua Theodora Sutherland and William Sutherland, a central figure in the pan-African movement. Other parts of the video involve Kensmil's talks with Adebayo Adebayemi, the research officer and activities coordinator at the Du Bois Memorial Centre, and with the musician Richie Mensah. The ideas of the African-American



Iris Kensmil, *Saramacca Door*, 2012, paint, mixed media (photo: Gert-Jan van Rooij)

naar goudmijnen landinwaarts loopt. Zijn film is een verkenning van deze twee spoorwegen die overblijfselen zijn van Britse koloniale geschiedenis in een gebied dat voorheen Goudkust werd genoemd. De rails zijn aan het eind van de 19<sup>de</sup> eeuw gelegd van kuststad Sekondi naar Tarkwa om goud te transporteren en tegelijkertijd een verbinding met de wereldwijde markt te creëren. De uitvinding van de trein bracht ook specifieke fenomenologische ervaringen die voorheen ongekend waren. Als de trein over het aardoppervlak glijdt, beweeg je met een snelheid door het landschap die eerder in de 19<sup>de</sup> eeuw ongekend was. Deze ervaring veranderde de manier waarop gedacht werd over de relatie tot een omgeving, bijvoorbeeld omdat met zulke snelheden onmogelijk geconcentreerd gekeken kan worden naar alles wat dichtbij is. Daarnaast beïnvloedt de mobiliteit van de trein het denken over territoria. Deze specifieke manier van kijken naar landschap en territorium kan teruggevonden worden in de documenten waarin de constructie van de spoorweg en haar latere verplaatsing naar de nabijgelegen haven van Takoradi vermeld worden. De film is een visuele analyse van deze specifieke, misschien industriële, manier van denken, ervaren en ordenen van ruimte.

Zachary Formwalt (1979, Georgia, VS) studeerde aan de School of the Art Institute of Chicago en Northwestern University in Evanston Illinois. In 2008 en 2009 was hij resident aan de Rijksakademie van beeldende kunsten in Amsterdam. Hij had onder meer solotentoonstellingen in de Kunsthalle in Basel (2009) en in ar/ge kunst Galerie Museum, Bolzano (2011). Hij participeerde in groepstentoonstellingen als 'Monumentalisme' in het Stedelijk Museum Amsterdam (2010), 'The End of Money' in Witte de With in Rotterdam (2011) en 'Homo Economicus' in Cabinet Gallery in Londen (2012).

## IRIS KENSMIL

Iris Kensmil's bijdrage aan 'Time, Trade & Travel' bestaat uit een serie werken geproduceerd met behulp van verschillende technieken. Naast het tweeluik *Saramacca Door* en *Akan Chief*, bestaand uit twee panelen die behandeld zijn met onder andere was, oil stick en pigmenten, maakte Kensmil zeefdrukken van foto's van W.E.B. Du Bois en de video *Three Ghanaians*.

Tijdens haar bezoek aan Ghana verbaasde Kensmil zich over de gelijkenissen tussen Ghana en Suriname: de mensen, het licht, het handwerk, de stamhoofden – wat haar inspireerde tot *Saramacca Door* en *Akan Chief*. Waar het stamhoofd in Ghana onderdeel is van de relatie tussen (voormalige) stammen en landeigenaren, heeft deze in Suriname een nieuwe betekenis gekregen. De marrons daar zien het stamhoofdsysteem als een zelfbewuste houding tegenover de centrale (koloniale) staat. Ook in haar eerdere werk onderzocht Kensmil al de geschiedenis en huidige realiteit van de emancipatie van zwarte mensen. Vanuit deze interesse leerde ze het W.E.B. Du Bois Memorial Centre For Pan African Culture in Accra kennen, waar ze mensen interviewde over hun toekomstvisie van Ghana. De nadruk lag daarbij niet op hun individuele belangen, maar op de gedeelde belangen van de multiculturele gemeenschap.

De video *Three Ghanaians* bevat als resultaat van dit proces fragmenten van een interview met Esi Sutherland-Addy, onderzoeker en hoofd taal, literatuur en drama aan het Institute of African Studies van de Universiteit van Ghana. Sutherland-Addy is ook de dochter van de Ghanese theaterpionier Efua Theodora Sutherland en William Sutherland, een belangrijk persoon binnen de pan-Afrika beweging. Daarnaast toont de video gesprekken van Kensmil met Adebayo Adebayemi, onderzoeksleider en coördinator aan het Du Bois Memorial Centre, en musicus Richie Mensah. Het gedachtegoed van de Afrikaans-Amerikaanse socioloog en activist



sociologist and activist Du Bois still play a significant role for many intellectuals and politicians in Ghana and elsewhere. His vision on pan-Africanism is based on his research into the American “reconstruction” and related to his struggle for black integration and equal civil rights. For Kwame Nkrumah, the first Ghanaian president, Du Bois was an important source of inspiration, and so the philosopher was invited to celebrate his 95<sup>th</sup> birthday with a visit to Nkrumah in Ghana.

Kensmil builds her body of work on the conviction that only if we consistently ask ourselves how the present might become future, will we be able to contribute to the future’s past. But if we do not consider the past as a moment of the present, then it quickly becomes nostalgia or an ironic alternative for the present, a safe haven for nihilism or missed social positions. Through her work, she explores her own self-image as well as the self-perception of other “black Europeans”. Being conscious of the fact that as a “coloured” person she or he has only recently been able to claim an equal position in European culture, Kensmil aims at the enrichment of the canon of European history with new figures to identify with.

Iris Kensmil (Amsterdam, 1970) lives and works in Amsterdam. Kensmil graduated from the Minerva Academy in Groningen in 1997. She received the Wim Izaks Prize in 2004. In 2009/2010 she was a resident at the ISCP in New York. Among her solo exhibitions was an appearance at the Jan Cunen Museum, Oss (2008), and she has participated in group exhibitions such as ‘Respect! Forms of community, Contemporary art from the Netherlands’, Musée Dar Si Saïd & Palais el-Badi, Marrakech (2005) and ‘Monumentalism’ in Stedelijk Museum Amsterdam (2010).

Du Bois speelt nog altijd een rol van betekenis voor intellectuelen en politici in Ghana en daarbuiten. Zijn visie over pan-Afrika is gebaseerd op zijn onderzoek naar de Amerikaanse wederopbouw, gerelateerd aan zijn strijd voor de integratie van de Afrikanen en gelijke burgerrechten. Voor Kwame Nkrumah, de eerste Ghanese president, was Du Bois een bron van inspiratie. De filosoof werd zelfs uitgenodigd om zijn 95<sup>ste</sup> verjaardag bij Nkrumah in Ghana te vieren.

Kensmil bouwt haar oeuvre op vanuit de overtuiging dat we enkel door ons bewust te zijn van hoe het heden toekomst kan worden, we een bijdrage kunnen leveren aan het verleden van de toekomst. Wanneer we het verleden niet zien als onderdeel van het heden, dan wordt het al snel een nostalgisch of ironisch alternatief voor het heden, een vrijplaats voor nihilisme en gemiste sociale kansen. Met haar werk onderzoekt Kensmil haar zelfbeeld maar ook het beeld van andere ‘zwarte Europeanen’. Bewust van het feit dat je als gekleurde mens pas sinds kort een gelijke positie kan krijgen in de Europese cultuur, probeert Kensmil de canon van de Europese geschiedenis te verrijken door nieuwe personages en figuren te introduceren met wie men zich kan identificeren.

Iris Kensmil (Amsterdam, 1970) woont en werkt in Amsterdam. Kensmil studeerde in 1997 af aan de Minerva Academie in Groningen. Ze won de Wim Izaks Prijs in 2004 en in 2009/2010 verbleef ze als resident aan het ISCP in New York. Ze had verschillende solotentoonstellingen, onder andere in Jan Cunen Museum in Oss (2008), en nam deel aan groepstentoonstellingen als Respect! Forms of community, Contemporary art from the Netherlands, Musée Dar Si Saïd & Palais el-Badi, Marrakech (2005) en ‘Monumentalism’ in Stedelijk Museum Amsterdam (2010).



Aukje Koks, *Ancient things remain in the ears*, 2012, mixed media on cloth (detail)

AUKJE KOKS

In het kader van ‘Time, Trade & Travel’ presenteert Aukje Koks een installatie met onder meer een koperen pan, een touw, een vergiet en een mes, die zij kocht op rommelmarkten in Nederland en België. De selectie is gebaseerd op historische geschriften zoals het boek van Pieter de Marees uit 1602 dat zulke objecten noemt die Nederlandse reizigers meenamen naar West-Afrika. Koks raakte gefascineerd door deze bronnen en vroeg zich af hoe de Afrikanen reageerden op de Nederlandse voorwerpen. Klein metaalwerk zoals sleutels en sloten werden bijvoorbeeld nagemaakt en soms voor andere doeleinden gebruikt. Het fascineerde haar dat Europese objecten een andere, meer symbolische betekenis kregen in Ghana en, belangrijker, hoe de Nederlanders anticipeerden door hun waren aan te passen aan het Ghanese symbolische ‘jargon’.

Koks probeert in haar bijdrage symbolische betekenis te creëren door dezelfde objecten te gebruiken die ooit naar de Goudkust werden getransporteerd. Dit doet zij met behulp van Ashanti spreekwoorden in het in 1916 uitgegeven boek *Ashanti Proverbs* van Robert Sutherland Rattray. Het spreekwoord functioneert, vergelijkbaar met religieuze verhalen in de Noord-Renaissancistische schilderkunst, als referentiekader of anekdotisch bewijs bij het lezen en interpreteren van het kunstwerk.

Koks neemt Rattrays boek als uitgangspunt omdat de spreekwoorden hierin zowel het dagelijks leven en de cultuur van de Ashanti behandelt als verhaalt over de ontmoetingen met de westerlingen. “Als er geen armoede zou zijn geweest in Europa, dan zou de witte man niet naar Afrika zijn vertrokken om er zijn kled uit te spreiden”, luidt een Ashanti-gezegde. Koks volgt de gewoonte die in dit spreekwoord wordt uitgelicht door haar werk op een kled op de grond te presenteren waardoor het doet denken aan objecten op een rommelmarkt. Een ander spreekwoord stelt: “Wanneer je eet



## AUKJE KOKS

In the framework of 'Time, Trade & Travel', Aukje Koks presents an installation of objects including a copper pan, a rope, a strainer and a knife, which she bought at flea markets in The Netherlands or Belgium. Her selection is based on historical accounts such as Pieter de Marees's 1602 book, which mentions objects brought to West Africa by Dutch travelers. When reading such accounts, Koks was intrigued by how African people treated the Dutch objects. Small metalwork such as keys and padlocks were partly copied and sometimes used for purposes other than in Europe. What fascinates her is that the historic accounts state that many European things received a different, perhaps even a symbolic meaning in Ghana and, more important, how the Dutch took advantage of this by attempting to adapt their merchandise to Ghanaian symbolic 'jargon'.

Koks' contribution to the exhibition testifies to the artist's attempts to create symbolic meaning by using objects similar to those that were once exported to the Gold Coast. She does so with the help of Ashanti proverbs. The proverbs function – not unlike religious stories in Northern Renaissance painting – as points of reference or anecdotal evidence for the reading and interpretation of the artwork. Her main literary resource is Robert Sutherland Rattray's *Ashanti Proverbs*, published in England in 1916.

Koks chose to work with Rattray's book because the proverbs tell about the everyday life and culture of the Ashanti, as well as about the encounter with Westerners. "If there had been no poverty in Europe," one of the Ashanti proverbs goes, "then the white man would not have come and spread his cloths in Africa." From this proverb Koks extracts the gesture of presenting things on a piece of cloth spread on the ground, ostensibly like stuff found at street markets. Another proverb says, "When you eat the white man's pay, you fight at the cannon's mouth." This one

inspired the copper pan "cannon" arranged on the same cloth. Of course, not all Ashanti proverbs speak of relations between Europeans and Africans. "The ears of a chief are like a strainer, there are more than a thousand ways to them" is connected to the traditional chieftaincy system that is still effective in contemporary Ghana; it obviously inspired Koks's strainer object.

Through her work Koks examines whether it is possible to understand a culture by using a symbolic system that was shaped by another culture. Although the artist employs a kind of idiosyncratic language, her arrangements nevertheless trigger the search of meaning, in which misunderstandings are preprogrammed. The objects she arranges become points of reference or anecdotal evidence on the basis of which (his)stories are constructed.

Aukje Koks (Gilze-Rijen, 1977) studied at the AKV|St. Joost Academy of Art and Design in Breda in the Netherlands. In 2005 she was awarded the Dutch Royal Award for Painting. She completed a residency at the Rijksakademie voor beeldende kunsten in Amsterdam in 2008 and a residency at Wiels in Brussels in 2011, which was followed by a solo exhibition there. Other recent solo exhibitions were to be seen at the Stedelijk Museum, Schiedam (2012) and Galerie Diana Stigter, Amsterdam (2011).

van het geld van de witte man, dan vecht je aan de mond van het kanon." Dit inspireerde haar om de koperen pan, het kanon, op hetzelfde kleed te plaatsen. Natuurlijk gaan niet alle Ashanti spreekwoorden over de relatie tussen Europeanen en Afrikanen. "De oren van een stamhoofd zijn als een vergiet, er zijn meer dan duizend manieren om ze te bereiken", is verbonden aan de traditie van het stamhoofdensysteem dat nog altijd bestaat in het huidige Ghana. Dit inspireerde Koks uiteraard tot de selectie van het vergiet.

Met haar werk onderzoekt Koks of het mogelijk is om de ene cultuur te begrijpen door gebruik te maken van een symbolisch systeem van de andere. Hoewel de kunstenaar gebruik maakt van een vorm van idiosyncratisch taalgebruik stimuleert haar ensembles een zoektocht naar betekenis, waarbij misinterpretaties zijn ingecalculereerd. De voorwerpen die zij gebruikt worden referentiepunten of anekdotisch bewijs op grond waarvan geschiedenissen worden geconstrueerd.

Aukje Koks (Gilze-Rijen, 1977) studeerde aan de AKV|St. Joost Academie voor Beeldende Kunst en Vormgeving in Breda. In 2005 werd haar werk bekroond met de Koninklijke Prijs voor de Schilderkunst. Ze voltooide een verblijf als resident aan de Rijksakademie voor beeldende kunsten in Amsterdam in 2008 en had een residentie bij Wiels in Brussel in 2011, die daar werd afgesloten met een solotentoonstelling. Andere recente solotentoonstellingen vonden plaats bij Stedelijk Museum Schiedam (2012) en Galerie Diana Stigter, Amsterdam (2011).

## NAVID NUUR

Navid Nuur gebruikt de term 'Interimodules' om zijn werken te omschrijven. Deze term wijst zowel op de continue ontwikkeling als ook op de voorbijgaande plek dat elk werk heeft in het grotere logische en intuïtieve systeem dat hij zelf creëert. Met elk kunstwerk ontwikkelt Nuur zijn artistieke expeditie naar intellectuele en zintuiglijke ontdekkingen. In deze persoonlijke zoektocht nemen alle objecten een tijdelijke plek in. Nuur stelt over deze methode: 'Mijn vaak vergankelijke, procesgestuurde werken representeren en ontwikkelen zich vanuit een serie van subjectieve voorwaarden en regels, die ik op een intuïtieve manier bepaal door zorgvuldige overwegingen van een specifieke ruimte, substantie of immaterieel fenomeen.'

*Threshold* is een voorbeeld voor deze voortdurende ontwikkeling. Nuur heeft hiervan in de periode 2007 tot 2010 verschillende versies gemaakt op verschillende locaties, door tijdelijke wanden of architecturale interventies te bouwen met stapelingen van donkergroene blokken steekschuim. In elke editie, of interimodule, varieert de grootte, hoogte en dikte van de muren. Sommige muren verhullen een pilaar, anderen delen een zaal in tweeën, weer andere staan op zichzelf. Naast de ruimtelijke fijngevoeligheid die hieruit spreekt maakt Nuur ook gebruik van de materiële kwaliteiten van dit schuim door het met de hand te vervormen. Zijn gevoel voor zowel de ruimte als het materiaal is het resultaat van een idiosyncratische zoektocht die wordt gestuurd door intuïtie en intellect.

Voor 'Time, Trade & Travel' heeft Nuur de traditionele weeftechniek gebruikt, die door de Akan en Ewe in de West-Afrikaanse landen Ghana, Ivoorkust en Togo gemaakt worden: kente of *nwentoma*. Elke kleur in deze geweven doeken heeft een specifieke symbolische betekenis, bijvoorbeeld sereniteit, geluk, harmonie of liefde. De patronen waarin de stof gewoven is, die door de tijd heen zijn ontstaan, houden

NAVID NUUR

Navid Nuur describes his works with the term 'Interimodules', which points to its process-based character as well as the provisional place that each work has within the larger logical and intuitive system that he creates. With every work Nuur develops his artistic journey of intellectual and sensory discoveries, occupying a temporal position within that larger framework of a personal quest: 'My often transitory process-based works both represent and evolve out of a series of subjective conditions and rules, which I intuitively establish through careful consideration of a particular space, substance or immaterial phenomenon.'

*Thresholder* is an example of this ongoing evolution. From 2007 through 2010 Nuur created several versions of this work in several places, installing temporary walls or building architectural interventions by piling up florists' dark green foam blocks. For every edition, or interimodule, the green foam brick walls varied in size, height, and thickness. Some concealed a pillar, while others divided a room, and a number of them were conceived as autonomous sculptures. In addition to a spatial sensitivity, Nuur made use of the material qualities of the foam, shaping it by hand. His sense for both the specificity of the exhibition space and the material is the result of his idiosyncratic quest, guided by intuition and intellect.

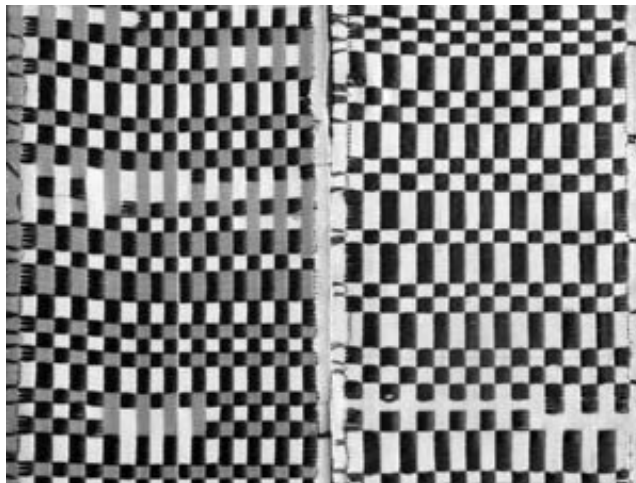
For 'Time, Trade & Travel' Nuur employed the traditional technique that is used to weave cloth by the Akan and Ewe people in the West African countries of Ghana, Ivory Coast and Togo, kente or *nwentoma*. Every colour of this woven cloth has a particular symbolic meaning, such as serenity, joy, harmony or love. The patterns in which cloth is woven, which have been invented over the years, are linked to other concepts, for instance democratic rule, creativity and knowledge. Therefore every cloth can be read or deciphered. The technique forms a symbolic language that

might present aspects of people's knowledge, fundamental beliefs, elements of their history, or their principles regarding the organization of society. Nuur has employed the kente technique, but distorted the symbolic language by choosing an unknown pattern and without dyeing the cotton. No meaning has yet been ascribed to the beige colour of the thread and the pattern of little white cubes that Nuur designed has not been woven before. Nuur might have created new symbolic meanings with his own combination of patterns and colour. Or one could say that the cloth, which has been produced by a local weaver in Ghana, has no symbolic meaning at all, since it comes closer to gibberish than to a decipherable language. Perhaps the weaver was assigned to write a binary code with this traditional technique?

Navid Nuur (1976, Tehran, Iran) studied at the Utrecht School of Arts, Piet Zwart Institute in Rotterdam, and at Plymouth University. He has participated in numerous exhibitions, such as the 54<sup>th</sup> Venice Biennale and the exhibition 'Invisible Shadows' at the MARTa Herford Museum in 2010. In 2009 and 2010 his travelling solo exhibition 'The Value of Void' was to be seen at S.M.A.K. in Ghent, the Kunsthalle Fredericandum in Kassel, and De Hallen Museum in Haarlem.

verband met andere concepten zoals democratisch regime, creativiteit en kennis. Daarom kan elk kente-doek ontcijferd worden. De gebruikte techniek geeft de kennis, fundamentele overtuigingen, persoonlijke historische elementen of de principes ten opzichte van de maatschappij van iemand aan. Nuur heeft deze weeftechniek gebruikt, maar de symbolische taal van kleur en patroon is vervangen door onbekende patronen en door ongekleurd katoen. Aan de door Nuur gekozen beige katoenkleur is nog geen betekenis toegeschreven. En het patroon van kleine witte blokjes is nog nooit eerder geweven. Nuur heeft een nieuwe symboliek gecreëerd met zijn eigen combinatie van patroon en kleur. Of is het weefdoek, dat door een lokale wever in Ghana is geproduceerd, zonder symbolische betekenis omdat het dichter bij koeterwaals ligt dan bij een te ontcijferen symbolische taal? Kreeg de wever de opdracht om een binaire taal te schrijven in zijn traditionele techniek?

Navid Nuur (1976, Teheran, Iran) studeerde aan de Hogeschool voor de Kunsten in Utrecht, het Piet Zwart Instituut in Rotterdam en aan de Plymouth University. Hij participeerde in diverse tentoonstelling zoals de 54<sup>e</sup> Biënnale van Venetië en de tentoonstelling 'Invisible Shadows' in het MARTa Herford Museum in 2010. In 2009 en 2010 had hij een reizende solotentoonstelling 'The Value of Void' in S.M.A.K. in Gent, de Kunsthalle Fredericandum in Kassel en De Hallen in Haarlem.



Navid Nuur, prestudy for *Personal Proposal for a Study*, 2011-2012, kente cloth of bleached, unbleached and colored yarn

JEREMIAH QUARSHIE

As part of his work, Jeremiah Quarshie takes a closer look at his environment and then portrays everyday life in Ghana, oftentimes in a photorealistic style. Next to that he has paid attention to historically important figures from the Black Atlantic history like Nelson Mandela and Martin Luther King, whose ideas play a great role in much of the intellectual activity going on in Ghana. For 'Time, Trade &

JEREMIAH QUARSHIE

Jeremiah Quarshie neemt zijn omgeving onder de loep en portretteert het alledaagse leven in Ghana voor zijn werk, dat vaak in fotorealistische stijl is uitgevoerd. Daarnaast richt hij zijn aandacht op historisch belangrijke figuren uit de Black Atlantic geschiedenis zoals Nelson Mandela en Martin Luther King. Deze figuren spelen een belangrijke rol in het intellectuele leven in Ghana. Voor 'Time, Trade & Travel'

Travel', Quarshie produced three paintings with a slightly different subject, since his works points to the artist's interest in the historical and contemporary affairs that connect people in Ghana, the Netherlands and Suriname.

The starting points for his work *This is who I am?* is to be found in the shared historical connections between Ghana and the Netherlands. Although Ghana and the Netherlands celebrated their 300 years of diplomatic relationship in 2002, one is rather overpowered by the dark side of the common heritage, the forced migration of thousands of Ghanaians. Quarshie reminds us about the history of slavery and human trafficking, not to blame and shame but to look at the outcomes. He hints at the 87 soccer games in which Clarence Seedorf represented the Netherlands as one of the results. His work functions as a commentary, literally and metaphorically, on the ancestry of this world-famous soccer player. The ancestry of the Dutch star from Surinamese descent can be traced along the slave route back to West Africa. In this way Quarshie shows us that the current geopolitical figuration of the world in nation-states overwrites identities and cannot accommodate the genealogy of people. Where once the territories of Ghana, Suriname and the Netherlands were in some way linked, now the shared connections are politically separated. The portrayal of Seedorf clearly refers to the post-colonial situation of all of these countries.

Jeremiah Quarshie (1985, Accra, Ghana) lives and work in Accra. He studied painting and graduated at Kwame Nkrumah University of Science and Technology. Quarshie has exhibited his works in the 'Ghana at 50 - Students Portrait Exhibition' (2007) in the National Museum, Ghana and the 'Pan African Festival Exhibition of Art and Crafts' in Cape Coast, Ghana (2007)

heeft Quarshie drie schilderijen gemaakt met een ander maar enigszins gelieerd onderwerp. In zijn werken richt hij zich op historische en hedendaagse zaken die mensen uit Ghana, Nederland en Suriname met elkaar verbinden.

Het beginpunt voor zijn werk *This is who I am?* kan gevonden worden in de historische verbanden tussen Ghana en Nederland. Al vierden Ghana en Nederland 300 jaar diplomatieke relaties in 2002, de meesten zijn toch overweldigd door de zwarte zijde van het gedeelde nalatenschap: de gedwongen migratie van duizenden Ghanezen. Quarshie herinnert ons aan de slavernijgeschiedenis en mensenhandel, niet om te beschuldigen maar om de gevolgen ervan te zien. Hij zinspeelt op de 87 interlands waarin Clarence Seedorf Nederland representeerde, als een van de gevolgen van dat verleden. Zijn werk functioneert als een commentaar, letterlijk en figuurlijk, op de afkomst van deze wereldberoemde voetballer. De herkomst van de Nederlandse ster uit Suriname kan via de slavenroutes terug tot aan West-Afrika worden getraceerd. Op deze manier toont Quarshie ons dat de huidige geopolitieke indeling van de wereld in nationale staten identiteit overschrijft en genealogie van mensen niet kan onderbrengen. De territoria van Ghana, Nederland en Suriname waren eens met elkaar verbonden, nu zijn de verbanden politiek gezien gescheiden. Het portret van Seedorf refereert aan de postkoloniale situatie van al deze landen.

Jeremiah Quarshie (1985, Accra, Ghana) woont en werkt in Accra. Hij studeerde schilderkunst en is een alumnus van de Kwame Nkrumah University of Science and Technology. Quarshie heeft zijn werk onder andere tentoongesteld in 'Ghana at 50 - Students Portrait Exhibition' (2007) in het National Museum, Ghana en 'Pan African Festival Exhibition of Art and Crafts' in Cape Coast, Ghana (2007).

## KATARINA ZDJELAR

During her stay in Accra, Katarina Zdjelar attended and recorded rehearsals of Ghana's National Symphony Orchestra in the National Theatre. The players are performing *Malaika*, a cheerful and empowering composition that was famously performed by musicians like Miriam Makeba, Harry Belafonte, Boney M. and many others.

Zdjelar's *My lifetime (Malaika)* video directs attention to the discrepancy between the fact that, on the one hand, the Western musical tradition has never fully become part of Ghanaian culture and, on the other, the fact that the Ghanaian state continues sponsoring a national symphony orchestra. The orchestra originates from the late 1950s when Ghana, under the leadership of Kwame Nkrumah, had become independent from the United Kingdom. Back then, Nkrumah's government introduced new cultural structures in order to establish and enforce national consciousness and make the shift from colonial rule to an independent country which related to the ideas of the middle course, in accordance with the states in the Developing World. However, to establish new institutions of culture also means to introduce a new attitude. Traditional culture and music is functional and participatory, hence a gap between the audience and performers was created, dividing an on-stage body of doers and an off-stage body of spectators. This reorganization of spatial and behavioral conditioning suggested the formation of a new citizen who appreciates rather than only participates in music, and therefore changes traditional applications and functions of music and its presence in the public domain.

Being part of the political and cultural legacy of its founder Nkrumah, the national orchestra today has become an institution which cannot be abolished without provoking political turmoil, but which at the same time is too insignificant in contemporary Ghanaian society to be supported



Katarina Zdjelar, *My lifetime (Malaika)*, 2012, video still

## KATARINA ZDJELAR

Tijdens haar verblijf in Accra heeft Katarina Zdjelar de repetities van Ghana's nationale symphonieorkest in het National Theatre gefilmd. De muzikanten spelen *Malaika*, een vrolijke en inspirerende compositie, eerder ook uitgevoerd door musici als Miriam Makeba, Harry Belafonte, Boney M. en vele anderen.

De video *My lifetime (Malaika)* richt zich op de discrepantie waarin enerzijds Westerse klassieke muziek nooit onderdeel is geworden van de Ghanese cultuur terwijl de Ghanese staat wel een nationaal symphonie orkest sponsort. Het orkest gaat terug tot de late jaren '50 van de vorige eeuw, toen Ghana onder leiderschap van Kwame Nkrumah onafhankelijk werd van het Verenigd Koninkrijk. Op dat moment introduceerde Nkrumahs regering nieuwe culturele structuren die een nationaal bewustzijn kweekten en die de



financially; thus, the orchestra's existence simply remains ambiguous. The indeterminata that seems to resonate through the instruments, which are ideologically connected to the stereotypical image of the ever-so-civilized European colonialist, reflects the lack of being embedded in traditional and local values. It is telling that the players have to negotiate their time, and shift between different social roles, as they need to have additional jobs to be able to support themselves and, because of that, are unable to attend, late for or tired during the rehearsals.

*My lifetime (Malaika)* is neither a portrait of the musicians, nor is it a documentary about the National Symphony Orchestra of Ghana. With great sensitivity Zdjelar rather deploys the orchestra in order to draw a sketch of a complicated state of affairs in which grand ideas and the mechanism of a nation state project takes root in and affects individuals. In so doing, she touches upon a discussion that is very relevant to many young Ghanaian artists and intellectuals, which concerns the degree to which they should adopt or draw on cultural traditions brought into the country by the historical colonial powers and their successors. The difficulties these artists face are grounded in the fact that colonial and local structures have become intermingled in such complicated ways that at times it is impossible to distinguish them from each other.

Katarina Zdjelar (Belgrade, 1979) is based in Rotterdam, where she studied at the Piet Zwart Institute from 2004 to 2006. In 2010 and 2011 she was a resident at the Rijksakademie in Amsterdam. Her work has been exhibited internationally in solo exhibitions, in venues such as TENT, Rotterdam (2009), the Centre d'Art Contemporain, Fribourg (2010) and the Serbian Pavilion at the 53rd Venice Biennial (2009), and in group exhibitions in, among others, the Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Tokyo (2010); Art Sheffield (2010); the 52<sup>nd</sup> October Salon, Belgrade (2011); Muzeum Sztuki, Łódź (2012) and The Power Plant Contemporary Art Gallery, Toronto (2012).



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

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

Ontvang ook de SMBA email-  
nieuwsbrief via [www.smba.nl/](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: Jelle Bouw-  
huis, Kerstin Winking  
Teksten / Texts: Jelle Bouwhuis,  
Joram Kraaijeveld, Odile Tevie, Kerstin  
Winking, Rhoda Woets,  
Kofi Setordji  
Vertalingen / Translations EN-NL:  
Irene de Craen, Joram Kraaijeveld,  
Tessa Verheul. Taalredactie /  
Language editing: Don Mader  
Design: Mevis & Van Deursen /  
Nina Støttrup Larsen  
Druk / Printing: die Keure, Brugge  
SMBA: Jelle Bouwhuis (curator),  
Marijke Botter (office manager/recep-  
tion), Kerstin Winking (assistant  
curator), Gabriel Minelli (production  
assistant/reception), Joram Kraaij-  
veld (curator assistant), Edward  
Liddiard (intern)

overgang van koloniale overheersing naar onafhankelijkheid  
kracht bijzetten volgens ideeën van het politieke midden die  
ook in andere zich ontwikkelende landen werden gedeeld.  
Het introduceren van zulke structuren betekent ook het  
genereren van een nieuw denken over cultuur. Traditionele  
cultuur en muziek is functioneel en gericht op participatie.  
Een podium in een concertzaal creëert een scheiding tussen  
actieve musici en passieve toehoorders. Deze ruimtelijke  
reorganisatie is een vorm van gedragbeïnvloeding die de  
vorming faciliteert van de nieuwe burger, die liever appreci-  
eert dan participeert. Daarmee veranderen de traditionele  
toepassingen en functies van muziek en haar aanwezigheid  
in het publieke domein.

Omdat het nationaal orkest deel is van de politieke en  
culturele erfenis van zijn oprichter Nkrumah, kan het instituut  
niet zonder politieke beroering afgeschaft worden. Tegelijkert-  
ijd is het te onbelangrijk in de huidige Ghanese samenleving  
om financieel ondersteund te worden. Het bestaan van het  
orkest is dus volstrekt ambigu. De instrumenten, ideologisch  
verbonden met het stereotype beeld van de geciviliseerde  
Europese kolonialist, lijken de onbestembaarheid van het  
orkest te resoneren. Deze onbepaaldheid is een reflectie van  
de ongeworteldheid ervan in traditionele en lokale waarden  
en heeft tot gevolg dat de muzikanten hun tijd moeten ver-  
delen en zich tussen verschillende sociale rollen moeten be-  
wegen. Vanwege de extra baan om zichzelf te onderhouden,  
arriveren musici te laat voor de repetities, komen helemaal  
niet of zijn te moe om een noot te spelen.

*My lifetime (Malaika)* is geen portret van de muzikanten  
noch een documentaire over het nationale orkest van Ghana.  
Met subtiliteit zet Zdjelar het orkest in om een schets te  
maken van een gecompliceerde stand van zaken waarin grote  
ideeën en mechanismen van een nationale staat ontstaan  
door individuen en gevolgen hebben voor individuen. Hiermee  
raakt ze aan een discussie relevant is voor veel jonge  
Ghanese kunstenaars en intellectuelen:

in hoeverre kunnen de culturele tradities die het land zijn bin-  
nen gebracht door koloniale heersers en hun opvolgers door  
hen overgenomen en voortgezet worden? Deze nieuwe gene-  
ratie kunstenaars ziet zich geconfronteerd met dit dilemma,  
dat zo gecompliceerd is omdat koloniale en lokale structuren  
volledig verward zijn geraakt.

Katarina Zdjelar (Belgrade, 1979) woont en werkt in Rotterdam, waar ze  
studeerde aan het Piet Zwart Instituut van 2004 tot 2006. In 2010 en  
2011 was ze resident aan de Rijksakademie in Amsterdam. Ze heeft ver-  
schillende solotentoonstellingen gehad in onder andere TENT, Rotterdam  
(2009), Centre d'Art Contemporain, Fribourg (2010) en in het Servische  
Paviljoen van 53e Biënniale van Venetië (2009). Zij participeerde in  
groepstentoonstellingen in o.a. Tokyo Metropolitan Museum of Photograp-  
hy, Tokyo (2010); Art Sheffield (2010); de 52e October Salon, Belgrado  
(2011); Muzeum Sztuki, Łódź (2012) en The Power Plant Contemporary  
Art Gallery, Toronto (2012).

Volgende tentoonstelling /  
Next exhibition:

Hollandaise  
3 November 2012 – 5 January 2013

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

Reist door naar / Travels to:  
RAW Material Company, Dakar  
(Senegal)

'Time, Trade & Travel' is onderdeel  
van Project '1975' en mede mogelijk  
gemaakt door: Mondriaan Fonds,  
Amsterdams Fonds voor de Kunst,  
HIVOS, SNS Reaal Fonds /  
'Time, Trade & Travel' is part of  
Project '1975' and has been made  
possible by Mondriaan Fund, Amster-  
dam Fund for the Arts, HIVOS, SNS  
Reaal Fonds

