



**The Memories
Are Present**

SMBA

Project 1975



Christoph Westermeier, part of the *Barbarian & Classics* installation, 2012, photograph

The Memories Are Present

Artun Alaska Arasli, Pauline M'barek,
Christoph Westermeier

June 16 - August 12

Opening: June 16, 5-7 p.m.

With the exhibition 'The Memories Are Present' and the 'Really Exotic?' video programme, Stedelijk Museum Bureau Amsterdam continues Project '1975', a two-year programming of exhibitions and events. While 'The Memories Are Present' concentrates on the role of the museum as conveyor of knowledge, the video programme focuses on the conception of the exotic experience and presents works that might convey or tell about such an experience. 'The Memories Are Present' and 'Really Exotic?' supplement and contradict each other at the same time. Both events relate to terms or concepts such as difference, universality, the exotic or primitivism, which come up again and again during the on-going research and discussions that are part of Project '1975'. However, the two events contradict each other in so far as the exhibition directs attention to the museum, that is traditionally seen as a place where knowledge is collected and explained, while the video programme demands viewers to temporarily and consciously distance themselves from anything they know in order to become exotes.

The texts in this SMBA Newsletter outline the conceptual and practical points of departure that inspired the exhibition, the works on display and the video programme.

The Memories Are Present

Artun Alaska Arasli, Pauline M'barek,
Christoph Westermeier

16 juni t/m 12 augustus

Opening: 16 juni 17.00 - 19.00

Met de tentoonstelling 'The Memories Are Present' en het 'Really Exotic?' videoprogramma zet Stedelijk Museum Bureau Amsterdam het tweejarige Project '1975' voort. Terwijl 'The Memories Are Present' zich concentreert op de rol van het museum als overbrenger van kennis, richt het video programma de aandacht op een concept van een exotische ervaring en presenteert het werken die zo'n ervaring oproepen of er over handelen. 'The Memories Are Present' en 'Really Exotic?' vullen elkaar aan en spreken elkaar tegelijkertijd tegen. In beide evenementen staan termen en concepten als verschil, universaliteit, het exotische of primitivisme centraal, termen die steeds weer opdoken tijdens het onderzoek en de discussies rond Project '1975'. Toch spreken beide evenementen elkaar ook tegen, omdat de tentoonstelling de aandacht richt op het museum als de traditionele plek waar kennis wordt samengebald en uitgelegd, terwijl het videoprogramma er juist in voorziet dat toeschouwers zich tijdelijk, en bewust, distantiëren van hun kennis en als het ware 'exoten' worden.

De bijdragen in deze SMBA Nieuwsbrief geven een indruk van de conceptuele en praktische uitgangspunten van de tentoonstelling, de geëxposeerde werken en het videoprogramma.

Where would art be today if the modernists had not seen cultural objects brought over to Europe from the former colonies? Any answer to this question would have to exclude some of the most-heralded and widely appreciated works from the canon of modern art. And yet, today the metaphorical distance between institutions of art and ethnography is still a fact, that is most obviously manifested in the physical separation of their collections in buildings that are dedicated either to ethnography or art. In view of this, the question posed in preparation of 'The Memories Are Present' was: Imagine the Stedelijk Museum Bureau Amsterdam as a temporary exhibition gallery for European culture in an ethnographic museum. What would you want to see there? What would you show? Below you will find the participating artists' responses to this challenge, as well as some suggestions for ways of interpreting them.

As a starting point, I wish to add that all artists' works in this exhibition, in different ways but at the same time, connect to and criticize the modern concepts of art and the museum. So, despite its fragmentary and incomplete character, this display of the artists' love-and-hate relationship with what Annie Coombes terms 'the neutral in-difference of modernist universality'¹ might render this exhibition attractive to an ethnographic museum longing for a section on contemporary European culture. In such a setting 'The Memories Are Present' could indeed be compared to other peoples' cultural achievements. In a modern art museum cultural differences are neutralized, because it projects the idea of art on everything – definitely so, since the institutionalization of Duchamp's notion of the Readymade. In an ethnographic museum, however, a urinal (with or without an artist's tag) may again simply be a European-style loo.

Waar zou kunst vandaag de dag zijn als de modernisten geen kennis hadden genomen van culturele objecten uit de voormalige koloniën? Elk antwoord op deze vraag zou enkele van de meest geprezen en alomtgewaardeerde werken uit de canon van de moderne kunst uitsluiten. En toch is anno 2012 de afstand tussen kunstinstituten en etnografische instellingen nog steeds een feit, wat pregnant tot uiting komt in de scheiding van collecties in gebouwen die ofwel aan etnografie gewijd zijn of aan kunst. Met oog hierop, was de vraag bij de voorbereiding aan 'The Memories Are Present': Stel je het Stedelijk Museum Bureau Amsterdam voor als een tijdelijke tentoonstellingsruimte voor Europese cultuur binnen een etnografisch museum. Wat zou je dan daarin willen zien? Wat zou je tentoonstellen? Hieronder volgen beschrijvingen van de reacties van de deelnemende kunstenaars op deze uitdaging, maar ook een aantal suggesties voor manieren om hun werk te interpreteren.

Hieraan wil ik toevoegen dat alle kunstwerken in deze tentoonstelling, op verschillende manieren, zowel verbinding maken met, en kritiek leveren op, de moderne concepten over kunst en het museum. Dus deze weergave van de haat-liefde verhouding van de kunstenaars tot wat Annie Coombes de 'neutrale onverschilligheid van de modernistische universaliteit'¹ noemt, kan deze expositie, ondanks haar fragmentarische en incomplete karakter, aantrekkelijk maken voor een etnografisch museum dat naar een afdeling Europese cultuur verlangt. In een dergelijke setting zou 'The Memories Are Present' vergeleken kunnen worden met de culturele verworvenheden van andere volken. Het museum voor moderne kunst neutraliseert culturele verschillen omdat op alles het idee 'kunst' geprojecteerd wordt, zeker zo sinds de institutionalisering van Duchamps notie van de

Consumer Society and Museums

In a room separated from the main exhibition space, Artun Alaska Arasli has assembled what he sees as a kind of consumer society living environment including a cabinet displaying mundane objects brought home from, for instance, the Waterlooplein market in Amsterdam or from holidays in other countries. The cabinet entitled *All the Little Ivy Growing Where It Can* (2012) amongst other things contains a television showing a documentary about the Himba tribe of Africa, out of which Arasli cut everything said by the Himba people, thereby limiting the documentary to the narrative constructed by the journalist. Furthermore, the room includes a diptych: *Sun Reflecting on the Seven Oceans* (1997-2012) and *Seven Bounties* (all 2012). The former consists of seven photographs showing the sun reflecting on water, while the latter features seven empty candy bar wrappers arranged in an exact construction. Another photograph, *The Artist as the Quasi-Anthropological Playa* (2012), taken against the background of the Tropenmuseum's Africa section, features the artist himself with a museum guard sitting on his lap.

Arasli uses the setting of 'The Memories Are Present' as a third space in which he combines his knowledge about people with exhibition strategies he appropriated from ethnographic exhibitions, the diorama in particular. His work departs from the idea that his knowledge about others is formed through personal contact and experience as well as through information channels such as the Internet and other mass media. In his view, the ethnographic museum's task of representing people and their culture adds a second layer to what he already knows about them before entering the museum. That the space of the art institution affects the displayed objects' status is not ignored but accentuated in *Torso for the Bureau* (2012), another work that Arasli custom-made for the Stedelijk Museum Bureau's entrance hall. The distorted classical torso's proportions adapt perfectly to the institution's spatial conditions.

Readymade. Echter, in een etnografisch museum kan een urinoir (met of zonder het signatuur van een kunstenaar) weer gewoon een Europees toilet zijn.

De consumptiemaatschappij en musea

In een ruimte die gescheiden is van de grote tentoonstellingszaal, construeert Artun Alaska Arasli wat hij ziet als een leefomgeving in een consumptiemaatschappij inclusief een kast gevuld met voorwerpen die gevonden zijn op bijvoorbeeld het Waterlooplein in Amsterdam of meegebracht werden van vakanties in andere landen. Het kabinet getiteld *All the Little Ivy Growing Where It Can* (2012) bevat tevens een televisie die een documentaire over de Afrikaanse Himba stam toont. Arasli heeft alles wat de leden van de stam zeggen uit de documentaire geknipt waardoor het verhaal dat door de journalist is geconstrueerd extra benadrukt wordt. Verder is de ruimte voorzien van een tweeluik: *Sun Reflecting on the Seven Oceans* (1997-2012) en *Seven Bounties* (all 2012). De eerste bestaat uit zeven foto's waarop de reflectie van de zon op water te zien is. De andere is een constructie van zeven exact gearrangeerde lege snoeppapiertjes. Een derde foto *The Artist as the Quasi-Anthropological Playa* (2012), genomen tegen de achtergrond van de Afrikaanse afdeling van het Tropenmuseum, toont de kunstenaar met een suppoost op zijn schoot.

Arasli gebruikt 'The Memories Are Present' als een locatie waarin hij zijn kennis van mensen combineert met tentoonstellingsstrategieën die hij leent van etnografische presentaties, de diorama in het bijzonder. Zijn werk komt voort uit het idee dat zijn kennis over anderen wordt gevormd door persoonlijk contact en ervaring, en door middel van informatiekkanalen zoals het internet en andere massamedia. Hij is van mening dat de taak van het etnografisch museum om mensen en hun cultuur te tonen een extra laag toevoegt aan wat hij al over ze weet voor hij het museum betreedt. Dat de ruimte van de kunstinstelling invloed uitoefent op de

In an ironic and self-critical way the artist's contribution to the exhibition visualizes his ability to consume and digest all that is available to him, including other peoples' cultural achievements – from photographs posted on the Internet, through display strategies devised by curators, and on to sculptural works made by African people – in order to make it all part of his work. With nonchalant gestures, he provides commentary on burdened topics by appropriating and manipulating whatever he thinks is suitable to this end, and then, after critical visual interrogation, reassembling it in the exhibition space. Arasli uses the specific setting of this exhibition in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam to display those objects that are part of the artist's as well as of other people's lives in consumer society, such as television, photographs and souvenirs. In so doing, he exposes his entanglement with a society that is used to undifferentiated narratives, excessive consumption and driven by the desire to accumulate objects, a desire that clearly inspires the idea of the museum.

Display and Value

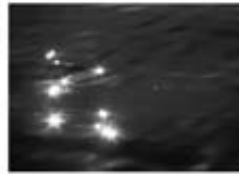
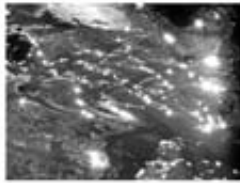
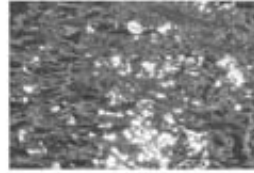
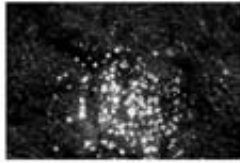
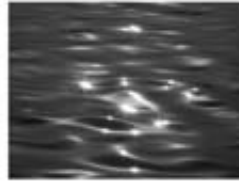
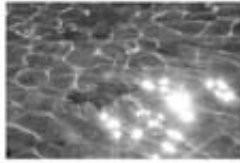
Pauline M'barek's work entitled *Trophy Stands* (2011) consists of five models of stands usually employed as supports for the display of masks and statues in ethnographic museums. The metal constructions, which are fixed in a row on the Stedelijk Museum Bureau's exhibition wall, normally disappear into the background as they are only meant to serve the optimal presentation of more valuable objects like masks, statues or other sculptures. In 'The Memories Are Present', M'barek presents the empty stands alongside two video works, *Sale 1010* and *Projection* (both 2011). *Sale 1010* is a recording of 'Art Océanien, Africain et d'Amérique du Nord: Collection Bottet et à divers amateurs', an auction that took place at Christie's in Paris in June, 2011. *Projection* focuses on a mask

status van het geëxposeerde object, is niet genegeerd maar geaccentueerd in *Torso for the Bureau* (2012), een ander werk dat Arasli speciaal maakte voor de entreehal van het Stedelijk Museum Bureau Amsterdam. Het werk bestaat uit een vervormde klassieke torso met proporties die perfect aansluiten bij de ruimtelijke condities van de instelling.

De bijdrage van de kunstenaar aan de tentoonstelling visualiseert zijn vermogen om met ironie en zelfkritiek alles dat tot zijn beschikking is, te consumeren en te verteren, met inbegrip van de culturele verworvenheden van anderen – van foto's van het internet, tot tentoonstellingsstrategieën bedacht door curatoren en sculpturen uit Afrika – om het allemaal deel uit te laten maken van zijn werk. Met nonchalante gebaren commenteert Arasli op de aan hem opgelegde taken door het toe-eigenen en manipuleren van wat hij denkt dat geschikt is voor dit doel. Na een kritische intellectuele evaluatie van de dingen, zet hij ze in de *white cube* op hun plek. Arasli maakt gebruik van de specifieke setting van deze tentoonstelling in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam om objecten tentoon te stellen die onderdeel uitmaken van het leven van de kunstenaar en van andere mensen in de consumptiemaatschappij, zoals televisie, foto's en souvenirs. Zijn werk verteld over de verwevenheid in een samenleving die gewend is aan overmatige consumptie en het verlangen naar accumulatie van objecten; een verlangen dat ook het idee van het museum heeft voortgebracht.

Tentoonstellen en waarde

Pauline M'barek's *Trophy Stands* (2011) bestaat uit vijf modellen van standaarden die gewoonlijk gebruikt worden in de presentatie van maskers en beelden in etnografische musea. De metalen constructies die in een rij aan de muur bevestigd zijn, verdwijnen normaal gesproken naar de achtergrond omdat ze slechts dienen voor de optimale presentatie van kostbare voorwerpen zoals maskers, beelden en andere



Artun Alaska Arasli, *Sun Reflecting on the Seven Oceans*, 2012, photograph



Pauline M'barek, *Sale 1010*, 2011, video

displayed in a showcase in the Royal Museum for Central Africa in Tervuren (Belgium) and on the museum visitors who look at it, while their faces are reflected in the glass of the display case. A fourth element contributed to the exhibition by M'barek is *Object ID* (2012), a projection of 55 questions that are asked by museum registrars when they make inventories.

The thread connecting M'barek's works is the attention they direct to the value attributed to the objects in question by curators, salespeople, collectors and exhibition visitors. Through exposing processes and mechanisms of value attribution, M'barek's artistic practice draws on the domain of criticism, which, in Kant's terms, is the 'test of free and open examination'.² Instead of examining the ethnographic objects themselves, M'barek scrutinizes practices and strategies of evaluation, from the curatorial interrogation of the objects' history to the economic value expressed in

sculpturen. In 'The Memories Are Present' presenteert M'barek ook twee videowerken: *Sale 1010* en *Projection* (beide 2011). *Sale 1010* is een registratie van 'Art Océanien, Africain et d'Amérique du Nord: Collection Bottet et à divers amateurs', een veiling die plaatsvond bij Christies in Parijs in juni 2011. *Projection* richt zich op een masker dat in een vitrine in het Koninklijk Museum voor Centraal Afrika in Tervuren (België) is tentoongesteld, en op de museumbezoekers die het bekijken terwijl hun gezichten weerspiegelen in het glas van de vitrine. Een vierde element van M'barek in de tentoonstelling is *Object ID* (2012), een projectie van 55 vragen die gesteld worden door museummedewerkers bij het maken van de inventarisatie.

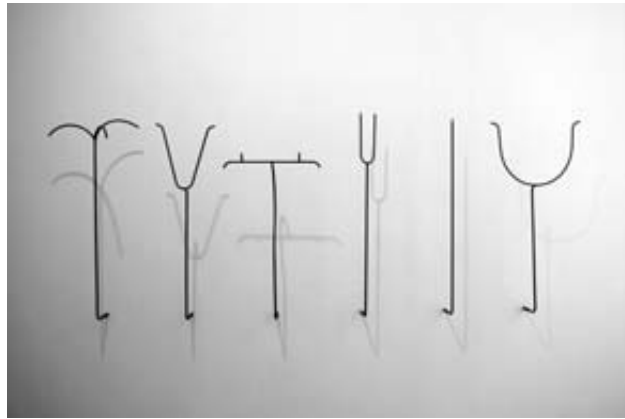
De rode draad die door de werken van M'barek loopt, is de aandacht die ze richten op de waarde die objecten toegekend hebben gekregen door curatoren, handelaren en tentoonstellingsbezoekers. Door middel van het blootstellen van processen en mechanismen van waardetoekenning, baseert M'barek's artistieke praktijk zich op het domein van kritiek die, in Kants termen, de 'toets van vrij en open onderzoek' is.² In plaats van de etnografische voorwerpen te onderzoeken, analyseert M'barek de gebruiken en strategieën van evaluatie, van de curatoriale bevragingen in de geschiedenis van de objecten, tot de economische waarde uitgedrukt in geld alsmede de tentoonstellingsstrategieën die toegepast zijn om toeschouwers in kritiekloze bewonderaars te veranderen. In die zin baseert M'barek zich op de traditie van het modernisme, dat wil zeggen, in William Rubins terminologie, 'uniek in vergelijking met de artistieke houding van samenlevingen uit het verleden vanwege zijn kritische opstelling'.³ Voor haar fungeert de kunsttentoonstelling als middel en ondersteuning voor een kritiek op de institutionele structuren die in de negentiende eeuw, tegelijk met de kolonisatie van onder meer Afrika, ontstonden; structuren die tot de dag van vandaag kunst en etnografische objecten van elkaar scheiden op basis van eenzelfde ideologie die de kolonisatie voedde.

terms of money, as well as curatorial strategies applied in order to turn viewers into uncritical idolaters. In this sense, M'barek draws upon the tradition of modernism, that is, in William Rubin's terms, 'unique as compared to the artistic attitudes of past societies in its critical posture'.³ For her, the art exhibition functions as a means and support for a critique of those institutional structures that emerged in the 19th century, concurrently with the European colonization of Africa – structures which to this day separate art from ethnographic objects on ideological grounds similar to those that fuelled colonization.

M'barek's connection to modernist art becomes clearer when related to the notion of primitivism, understood as, in Patricia Leighton's words, 'an avant-garde gesture, as a provocative rather than merely appreciative act, with social as well as stylistic consequences'.⁴ In Leighton's view, primitivism is an artistic strategy rather than just a style (as William Rubin would have it) applied by modernists like Picasso and his circle in order to 'subvert Western artistic traditions – and the social order in which they were implicated'. That this modernist primitivism was based on a stereotypic, reductive and romanticized image of Africa is beyond dispute. But the important point made by Leighton concerns the modernists' works' entrenchment in the social context of the time. 'Far from only wanting to borrow formal motifs from African forms', she writes, 'Picasso purposely challenged and mocked Western artistic traditions with his allusions to black Africa, with its unavoidable associations of white cruelty and exploitations'. M'barek appropriates the modernist's strategy, though in her work the primitive is represented through the stereotypical colonial institution, its methods and auxiliaries.

Reminders of Difference

Another element of 'The Memories Are Present' is Christoph Westermeier's *Barbarians & Classics*, an installation



Pauline M'barek, *Trophy Stands*, 2011, installation
 Courtesy: Thomas Rehbein Galerie, Cologne, Germany

M'barek's relatie met moderne kunst wordt duidelijker wanneer deze gerelateerd wordt aan het primitivisme, opgevat als 'een avant-gardistisch gebaar, als een provocerende in plaats van alleen een waarderende daad, met zowel sociale als stilistische gevolgen'.⁴ Volgens Patricia Leighton is het primitivisme een artistieke strategie in plaats van alleen maar een stijl (zoals William Rubin het zag), toegepast door anarchisten als Picasso en de zijnen om 'Westerse artistieke tradities te ondermijnen – en de sociale orde waarin zij ingesloten waren'. Dat dit primitivisme gebaseerd was op een stereotiep, reductief en geromantiseerd beeld van Afrika staat buiten kijf. Maar het belangrijke punt van Leighton heeft betrekking op de verankering van het werk van de modernisten in de sociale context van de tijd. 'In plaats van alleen maar formele motieven te willen lenen van Afrikaanse vormen, schrijft ze, 'daagde Picasso de Westerse artistieke tradities opzettelijk uit en bespote ze met zijn verwijzingen

The Memories Are Present.





Artun Alaska Arasli, *When the Future's Fingers Are Long*, 2012, photograph



Christoph Westermeier, part of the *Barbarian & Classics* installation, 2012, photograph

of photographs. For this work Westermeier took postcards and other visual resources depicting objects from diverse museum collections and re-photographed them according to his own – overtly subjective – standards. For instance, he combined a postcard showing a statue from the collection of the Tropenmuseum with an image of a 1960s interior. Postcards of objects from museum collections testify to a photographer's staging of the photographed object, which can incorporate effects such as dramatic shadows that make the object look more important, or even spectacular. Though perhaps a little more outright, Westermeier's photographs of photographs also feature traces of photographic processes such as reflections of flash units, differences in sharpness or parts of the elements that support the photographed object. Westermeier does not struggle to avoid, cover or retouch such side effects, but rather embraces

naar zwart Afrika met zijn onvermijdelijke associaties van blanke wreedheid en exploitatie'. M'barek eigent zich deze strategie toe, terwijl zij in haar werk het primitieve representeert door middel van de stereotiepe koloniale instelling, haar methoden en hulpmiddelen.

Geheugensteunen van onderscheid

Een ander onderdeel van 'The Memories Are Present' is Christoph Westermeiers *Barbarians & Classics*, een installatie van foto's. Voor dit werk nam Westermeier ansichtkaarten (en andere visuele bronnen) van voorwerpen uit verschillende museumcollecties en fotografeerde ze opnieuw volgens zijn eigen – openlijk subjectieve – normen. Zo combineerde hij een ansichtkaart van een beeld uit de collectie van het Tropenmuseum met een afbeelding van een interieur uit de jaren zestig. Ansichtkaarten van objecten uit museumcollecties getuigen van de encensering van het object door de fotograaf, wat kan leiden tot extreme effecten zoals dramatische schaduwen die het object er belangrijker of spectaculair doen uitzien. Westermeiers foto's van foto's laten ook, zij het misschien een beetje meer openlijk, sporen 'zien van fotografische processen zoals de reflectie van flitslicht, verschil in scherpte of delen van de elementen die het gefotografeerde ondersteunen. Westermeier doet geen moeite dergelijke neveneffecten te vermijden, verbergen of retoucheren, maar omarmt ze juist. In Stedelijk Museum Bureau Amsterdam presenteert de kunstenaar zijn foto's op een wijze die gebaseerd is op afbeeldingen van de 'The Family of Man' tentoonstelling, samengesteld door Edward Steichen voor het Museum of Modern Art in New York in 1955 (en die daarna naar locaties over de hele wereld reisde).

In 2003 verklaarde de United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization Steichens tentoonstelling als deel van het 'geheugen van de wereld'-initiatief. Op de website van UNESCO staat: 'Terwijl The Family of Man

them. In Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, the artist presents his photographs in a structure based on images of 'The Family of Man' exhibition, curated by Edward Steichen for the Museum of Modern Art in New York in 1955. (It afterwards travelled to many other locations worldwide.)

In 2003, the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization declared Steichen's exhibition a part of its 'Memory of the World' initiative. On its website UNESCO states: 'While offering infinitely diverse images of human beings living in the 1950s, ['The Family of Man'] nevertheless emphatically reminds visitors that they all belong to the same big family'.⁵ It is just this 'myth of the human "community"' and the presupposed 'human essence' that Roland Barthes criticized in view of the exhibition. 'Any classic humanism', Barthes writes, 'postulates that in scratching the history of men a little, the relativity of their institutions or the superficial diversity of their skins (but why not ask the parents of Emmet Till, the young Negro assassinated by the Whites what *they* think of *The Great Family of Man?*), one very quickly reaches the solid rock of a universal human nature.'⁶ But without history, Barthes rightly states, 'there is nothing more to be said about them'. And yet the same applies to Steichen's exhibition, which is conceptually and historically related to the idea of the museums as an embodiment of, in Tony Bennett's words, 'general human universality to which, whether on the basis of the gendered, racial, class or other social patterns of its exclusions and biases, any particular museum display can be held to be inadequate and therefore in need of supplementation.'⁷

Barbarian & Classics caters to this need for supplementation which, according to Bennett, constitutes an insatiable 'discourse of reform'. It does so by connecting to the memories handed down to us over time through photography. By quoting Steichen's exhibition, Westermeier establishes a structural relation to the modernist

oneindig diverse afbeeldingen van mensen in de jaren vijftig toont, herinnert zij de bezoekers toch nadrukkelijk aan het feit dat ze allemaal tot dezelfde grote familie behoren'.⁵ Het is juist deze 'mythe van de menselijke "gemeenschap"' en de veronderstelde 'menselijke essentie' die Roland Barthes bekritiseerde naar aanleiding van deze tentoonstelling. 'Ieder klassiek humanisme', schrijft Barthes, 'stelt dat door een beetje te krassen in de geschiedenis van de mens, de relativiteit van hun instellingen of de oppervlakkige diversiteit van hun huid (maar waarom raadplegen we de ouders van Emmet Till, de jonge neger vermoord door blanken, niet over wat zij vinden van *The Great Family of Man?*), men heel snel de solide rots van een universele menselijkheid bereikt'.⁶ Maar zonder geschiedenis, zo merkt Barthes terecht op, 'valt er niets meer over hen te zeggen'. En toch geldt hetzelfde voor de tentoonstelling van Steichen die conceptueel en historisch gerelateerd is aan het idee van het museum als de belichaming van een 'algemene menselijke universaliteit waartegen iedere museumpresentatie, of die nu gebaseerd is op sekse, ras, klasse of andere sociale patronen van uitsluiting en vooroordelen, ontoereikend geacht kan worden en dus vraagt om aanvulling', aldus Tony Bennett.⁷

Barbarian & Classics bedient deze behoefte aan aanvullingen die volgens Bennett gemotiveerd is door een onverzadigbaar 'discours van hervorming' en doet dit door een verbinding aan te gaan met de herinneringen die door de tijd aan ons zijn doorgegeven via de fotografie. Door Steichens tentoonstelling te citeren, creëert Westermeier een structurele relatie met de modernistische canon en de universele aspiratie die de Westerse opvatting van de moderniteit markeert. Hij hervormt deze universele aspiratie door (zoals een museum van wereldculturen) op slechts een paar vierkante meter betekenisvolle overblijfselen van menselijke culturele prestaties van zogenaamde barbaren en klassiekers met elkaar te combineren. De grenzen die musea in de loop van de tijd hebben getrokken tussen het barbaarse en het

canon and the universal aspiration that marks the Western conception of modernity. He reforms this universal aspiration by combining (not unlike a world culture museum) significant remains of human cultural achievements made by so-called barbarians with the classics, in just a few square meters. The boundaries that museums drew in the course of time between the barbarian and the classic, or between ethnographic objects and art, are still clearly visible in Westermeier's photographs; they separate the images of objects taken in different temporal and spatial contexts. By constructing his photographs like modernist collages, which accentuate the fault lines between the combined parts, Westermeier emphasizes difference within the whole, and the fact that a museum and its exhibitions cannot be like 'a solid rock of a universal human nature', because this would mean it would get out of touch with the changing society in which it is embedded.

Rather than being either art or ethnography, the works in this exhibition are individual supplements to the discourse of reform of both concepts and their relation to each other. Arasli, M'barek and Westermeier share an investigative attitude and an interest in the exhibition space as a place for discourse that is not exclusively language-based, but that makes use of manifold tools and mechanisms. As a title, 'The Memories Are Present' is simultaneously nostalgic and indicative, and thus in keeping with the participants' views on the institution of the museum.

Kerstin Winking is curator of 'The Memories Are Present'

Artun Alaska Arasli (1987, Ankara) graduated from the Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam in 2011 and was awarded the annual Gerrit Rietveld Prize in the category of Autonomous Arts. He has previously exhibited at Amstel 41 (2011, Amsterdam) and Villa de Bank (2011/2012, Enschede). Arasli will be studying at the Frankfurt Städelschule as a guest student in 2013. He currently lives and works in Amsterdam.

klassieke, of tussen etnografische voorwerpen en kunst, zijn nog steeds duidelijk zichtbaar in de foto's van Westermeier; ze scheiden de afbeeldingen van objecten die in verschillende temporele en ruimtelijke contexten gemaakt zijn. Door zijn foto's als modernistische collages samen te stellen, wat de breuklijnen tussen verschillende delen benadrukt, benadrukt Westermeier het onderscheid binnen het geheel, en het feit dat een museum en zijn tentoonstellingen niet een 'solide rots van universele menselijkheid' kunnen zijn, omdat dit zou betekenen dat ze de verbinding met de veranderlijke maatschappij, waarvan het bestaan van het museum afhankelijk is, zou verliezen.

In plaats van óf kunst óf etnografie te zijn, voeden de individuele werken in deze tentoonstelling het debat over de hervorming van beide concepten en hun relatie tot elkaar. Arasli, M'barek en Westermeier delen een onderzoekende houding en interesse in de tentoonstellingsruimte als een plek voor zo'n debat dat niet alleen op basis van taal plaatsvindt, maar dat gebruik maakt van velerlei instrumenten en mechanismen. De titel, 'The Memories Are Present' is tegelijkertijd nostalgisch en indicatief en in zoverre in overeenstemming met de visie van de deelnemers ten opzichte van het museum als een institutie.

Kerstin Winking is curator van 'The Memories Are Present'

Artun Alaska Arasli (1987, Ankara) studeerde in 2011 af aan de Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam en ontving de jaarlijkse Gerrit Rietveld Prijs in de categorie autonome kunst. Zijn werk werd geëxposeerd in Amstel 41 (2011, Amsterdam) en Villa de Bank (2011/12, Enschede). Vanaf 2013 is Arasli gaststudent aan de Städelschule in Frankfurt. Tot die tijd woont en werkt hij in Amsterdam.

Pauline M'barek (1979, Keulen) woont en werkt in Keulen en Brussel. Zij studeerde kunst aan de Hochschule für bildende Künste Hamburg, aan de École Supérieure des Beaux-Arts (ESBAM) in Marseille en aan de Kunsthochschule für Medien (KHM) in Keulen. Haar werk werd gepresenteerd in solotentoonstellingen zoals 'Faitiche', een onderdeel van het

Pauline M'barek (1979, Cologne) lives and works in Cologne and Brussels. She studied art at the University of Fine Arts (HFBK) in Hamburg, at the École Supérieure des Beaux-Arts (ESBAM) in Marseille and the Academy of Media Arts in Cologne. Her work has been presented in solo exhibitions such as 'Faitiche' at New Positions/Art Cologne (2012) and 'Trophäen' in Sfeir-Semler Gallery (2011) and group exhibitions such as 'Weisser Schimmel' at Harald Falckenberg Collection (2010, Hamburg). Currently her work is also exhibited as part of 'Chkoun Ahna', a group exhibition in the National Museum of Carthage, Tunisia.

Christoph Westermeier (1984, Cologne) lives and works in Amsterdam and Düsseldorf. He is a graduate of the Academy of Fine Arts Düsseldorf and since 2011, resident at de Atelier in Amsterdam. Amongst other venues, the Villa Romana in Florence (2011), Kunstverein Bonn (2011) and Kunstverein Düsseldorf (2011) have exhibited his work. Most recently, he contributed to 'Three Artist walk into a Bar...', an exhibition organized by The Black Swan (de Appel Curatorial Programme 2011/2012). Currently his work is shown in 'The Early Walnut Period', a solo exhibition at Galerie Max Mayer in Düsseldorf.

Notes

- 1 Coombes, Annie (1992) "Inventing the 'Postcolonial': Hybridity and Constituency in Contemporary Curating" In: Preziosi, D. *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford: Oxford University Press.**
- 2 Kant as quoted in: Nelson R. & Richard Schiff (1996) *Critical Terms for Art History*, Chicago: The University of Chicago Press.**
- 3 Rubin W. (1984) "Primitivism" in 20th Century Art, New York: The Museum of Modern Art.**
- 4 Leighton, P. (1990) "The White Peril and L'Art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism", *Art Bulletin* (72:4).**
- 5 www.unesco.org**
- 6 Barthes, Roland (2007) *Mythologies*, London: Random House.**
- 7 Bennett, Tony (1995) *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London: Routledge.**

New Positions programma van de Art Cologne (2012) en 'Trophäen' in de Sfeir-Semler Galerie in Hamburg (2011) en in groepstentoonstellingen zoals 'Weisser Schimmel' in de Harald Falckenberg Collection in Hamburg (2010). Op dit moment is haar werk te zien als onderdeel van 'Chkoun Ahna', een groepstentoonstelling in het National Museum van Carthago, Tunesië.

Christoph Westermeier (1984, Cologne) woont en werkt in Amsterdam en Düsseldorf. Hij studeerde in 2011 af van de Kunstakademie Düsseldorf en werd daarna resident bij de Ateliers in Amsterdam. Onder andere heeft Westermeier zijn werk tentoongesteld in de Villa Romana in Florence (2011), Kunstverein Bonn (2011) en Kunstverein Düsseldorf (2011). Recentelijk heeft hij bijgedragen aan 'Three Artists walk into a Bar ...', een tentoonstellingsproject georganiseerd door The Black Swan (de Appel Curatorenprogramma 2011/12). Momenteel is zijn werk te zien in een solotentoonstelling in Galerie Max Mayer in Düsseldorf.

Notes

- 1 Annie Coombes (1992) "Inventing the 'Postcolonial': Hybridity and Constituency in Contemporary Curating" In: *Preziosi, D. The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford: Oxford University Press.
- 2 Kant geciteerd in: Nelson R. & Richard Schiff (1996) *Critical Terms for Art History*, Chicago: The University of Chicago Press.
- 3 Rubin W. (1984) "Primitivism" in 20th Century Art, New York: The Museum of Modern Art.
- 4 Leighton, P. (1990) "The White Peril and L'Art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism", *Art Bulletin* (72:4).
- 5 www.unesco.org
- 6 Barthes, Roland (2007) *Mythologies*, London: Random House.
- 7 Bennett, Tony (1995) *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London: Routledge.

Video programme**Really Exotic?****Date: Sunday, 17 June 2012****Time: 4:45 - 7:15 p.m.****Location: Kriterion****Admission: €5, free with Cineville pass****Reservation via Kriterion: 0206231708**

In an experimental and inquiring way, the videos presented in this programme take us along on a visual, transcultural expedition in search of the exotic. The programme does not aim to find an ultimate proof or meaning of the exotic. Rather a variety of perspectives are brought together to show the multiple understandings and uses of this burdened concept. In each film a form of the exotic comes to the fore, but every time in a different environment and setting.

In the past, the exotic has been related to primitivism, the concept that, roughly speaking, entails an idealization of the image of the 'noble savage'. This kind of exoticism is confronted with irony in works like Coco Fusco and Paula Heredia's *The Couple in the Cage: A Guatinal Odyssey* (1993) and Olaf Breuning's *Group* (2001). Both mimic the primitive exotic by playing with and ridiculing the stereotypes that inform the primitivist imagination. Mordja Kitenge Banza's *Hymne à Nous* (2008) caricatures the 19th century Europeans' civilizing mission that aimed at transforming the purportedly primitive into the presumably civilized, by presenting an army of copies of themselves as the epitome of a 'Europeanized' African man. Irony directed at the primitive exotic is however just one of the strategies of alienation applied by the artists.

In his writing on exoticism in 19th and early 20th century French literature, the philosopher Tzvetan Todorov exposes different forms of exoticism, but not all of them

Videoprogramma

Echt exotisch?

Datum: zondag 17 juni 2012

Tijd: 16:45 – 19:15

Locatie: Kriterion

Entree: €5, gratis voor Cinevillepasshouders

Reservering via Kriterion: 0206231708

Op experimentele en onderzoekende wijze nemen de video's uit het programma 'Echt exotisch?' ons mee op een visuele, transculturele expeditie op zoek naar het exotische. Het programma is geen poging om een stellig bewijs of ultieme betekenis van het exotische te vinden. Het is eerder het samenbrengen van verschillende perspectieven waardoor de variëteit aan inzichten en gebruiken van dit beladen concept zichtbaar wordt. In elke film komt het exotische naar voren, maar elke keer in een andere omgeving en een andere setting.

In het verleden werd het exotische vooral gerelateerd aan het primitivisme. Grof gezegd omvat dit concept een idealisering van het beeld van de 'nobele wilde'. Deze vorm van exoticisme wordt met ironie doorspekt in de film *The Couple in the Cage: A Guatinal Odyssey* (1993) van Coco Fusco en Paula Heredia en in de film *Group* (2001) van Olaf Breuning. Beide films imiteren het primitieve exotische en bespotten de stereotypen die bij deze exotische verbeeldingen horen. Met de film *Hymne à Nous* (2008) maakt Mordja Kitenge Banza de Europese koloniale beschavingsmissie, strevend naar de ontwikkeling van primitieven, tot karikatuur. Hij toont zichzelf als het voorbeeld van de Europees geworden Afrikaan en vermenigvuldigt dit beeld waardoor er een leger aan kopieën ontstaat. Ironie is echter slechts een van de methodes waarmee kunstenaars het primitieve exotische bevragen.

Met blik op de Franse literatuur van de negentiende en begin twintigste eeuw onderscheidt de filosoof Tzvetan

are based on an ominous ‘us’ *versus* ‘them’ scheme.¹ With regard to the work of the French writer and ethnographer Victor Segalen, Todorov points to the ‘exotic experience’, as way of engaging (while traveling) with the unfamiliar from a point that presuppose an ‘us’ and ‘them’, a scheme departing from the proposition that without the ‘other’ the ‘self’ is incomplete. ‘Without identification,’ Todorov writes, ‘one does not know the other; without the bursting forth of difference, one loses oneself ... one must be an exote to reconcile the two’. This kind of exoticism departs from the idea that, in the philosopher’s words, ‘the exotic experience is available to everyone; at the same time, it eludes the grasp of most. A child’s life begins with a progressive differentiation of subject and object; as a result, the whole world, in the beginning, seems exotic to the child’. Growing up entails an ‘automatization of perception’, but everyone can revive the exotic experience by avoiding familiarity. As Todorov summarizes: ‘The common experience starts form strangeness and ends in familiarity. The exote’s special experience starts where the other ends – in familiarity – and leads toward strangeness’. The exotic experience is for Todorov thus an experience in which someone is estranged; it is a process of de-familiarization of oneself to the environment that is engendered.

The videos presented in this programme invite the public to indulge in strangeness, though the decision to provide the programme title with a question mark already points to the fact such an experience cannot be guaranteed, because it depends on the viewer, who needs to temporarily adopt the role of the exot. The exotic experience is, again in Todorov’s words, ‘much more [than naiveté or total ignorance] a matter of an unstable equilibrium between surprise and familiarity, between distancing and identification. The happiness of the exot is fragile: if he does not know the others well enough, he does not yet understand them; if he knows them too well, he no longer sees them. The exote

Todorov verschillende vormen van exotisme. Niet al deze vormen berusten op de welbekende tegenstelling ‘wij versus zij’. Verwijzend naar de Franse schrijver en etnograaf Victor Segalen, legt Todorov de ‘exotische ervaring’ uit als een manier om je, tijdens het reizen, met het onbekende te verstaan. Maar dan op basis van een wij én zij schema, waarbij je er van uit gaat dat zonder het andere het zelf incompleet is. De exotische ervaring is dus gebaseerd op de vooronderstelling dat de ander noodzakelijk is voor het proces van identificatie. Todorov zegt dat de exotische ervaring toegankelijk is voor iedereen, ‘maar tegelijkertijd ongrijpbaar voor de meesten’. Hij legt uit: ‘Elk kinderleven begint met een toenemend onderscheid tussen subject en object; als gevolg hiervan lijkt in het begin de hele wereld exotisch voor het kind’. Opgroeien leidt tot een ‘automatisering van de waarneming’, maar iedereen kan de exotische ervaring herbeleven door het bekende uit de weg te gaan. Zoals de filosoof samenvat: ‘De gewone ervaring begint bij onbekendheid en eindigt in vertrouwdheid. De ervaring van de exoot begint waar de andere ervaring eindigt – bij vertrouwdheid – en leidt tot onbekendheid’. Voor Todorov is de exotische ervaring dus een ervaring waarin iemand vervreemdt, een proces van waarin de vertrouwdheid met de omgeving afkalt.

De video’s uit dit programma nodigen het publiek uit om zich te laten onderdompelen in het onbekende, maar het vraagteken in de titel duidt al aan dat een exotische ervaring niet gegarandeerd kan worden. Dat is namelijk afhankelijk van de toeschouwer zelf, die tijdelijk de rol van exoot zal moeten aannemen. De exotische ervaring is, wederom in de woorden van Todorov, ‘veel meer [dan naïviteit of totale onwetendheid] een zaak van een wankel evenwicht tussen verrassing en vertrouwdheid, tussen vervreemding en identificatie. Het geluk van de exoot is broos: als hij de anderen niet kent, begrijpt hij ze niet; als hij ze te goed kent dan ziet hij ze niet meer staan. De exoot kan niet op zijn lauweren rusten want des

cannot install himself in peace and quiet: no sooner does he attain that state his experience has already grown stale. No sooner does the exote arrive that he has to get ready to leave again; as Segalen said, he must cultivate nothing but alternation. That is perhaps why the rule of exoticism has often been converted from a precept for living into an artistic device: Chekhov's *ostranenie* or Brecht's *Verfremdung* (French: *destanciación*, English: "defamiliarization")'.

In the *Really Exotic?* programme, the exotic experience is understood as a benign form of exoticism, because it is based on a self-reflective and temporary 'praise without knowledge'; worse forms of exoticism have led to, for instance, transformative missions of the exotic other or ideologically supported the colonisation of the other's land. The *Really Exotic?* Programme also has little to do with the 'current academic fetishisation of cultural difference' criticised by Graham Huggan,² who rightly points out that 'the marketing of the margins', as a consequence of postcolonial theory, has paradoxically become big business for Western based publishers. However, the *Really Exotic?* programme takes Segalen's conception of the exotic experience, as illuminated by Todorov, to its logical consequence and presents videos which look at everything differently. Because of the artist's focus on detail, even that which is actually familiar to us can become unfamiliar. The artistic contribution to this programme takes us along on an exploration of an estranged environment that can at the same time be idealised and critically viewed.

Participating artists a.o.:

Artun Alaska Arasli, Neil Beloufa, Coco Fusco and Paula Heredia, Moridja Kitenge Banza, Olaf Breuning, Sarah Vanagt, Apichatpong Weerasethakul, Clemens von Wedemeyer, Katarina Zdjelar, Tatiana Macedo, David Hammons.

te eerder bereikt hij de staat waarin datgene dat hij ervaart saai geworden is. Dan bereikt de exoot het punt dat hij klaar is om weer te vertrekken, zoals Segalen zegt, hij moet in feite niets anders dan afwisseling in stand houden. Misschien is het exoticisme hierdoor van een levensvoorschrift verworpen tot een artistieke methode; denk aan Chekhov's verbanning ('ostranenie'), Brechts 'Verfremdung' (Frans: *destanciación*, English: 'defamiliarization').

In 'Echt exotisch?' wordt de exotische ervaring geïnterpreteerd als een goedaardige vorm van exotisme omdat het is gebaseerd op een bewuste en tijdelijke 'lofrijzing zonder kennis'. Slechtere vormen van exotisme hebben daarentegen bijvoorbeeld geleid tot missies om de exoot te veranderen en ideologische steun aan de kolonisatie van een ander land. Het 'Echt exotisch?' programma heeft weinig te maken met het terecht door Graham Huggan² getiepeerde 'huidige academische fetisjeren van culturele verschillen'. Hij stelt dat de 'marketing van de marges', als een gevolg van postkoloniale theorie, nu paradoxaal genoeg tot *big business* leidt bij Westerse uitgevers. 'Echt exotisch?' neemt echter Segalens definitie van de exotische beleving, zoals besproken door Todorov, als uitgangspunt en presenteert video's die een andere blik bieden. Omdat de kunstenaars zich richten op details wordt misschien zelfs het bekende vreemd. De artistieke bijdrage aan het programma neemt ons mee bij een verkenning van een onbekende omgeving, die zowel bekritiseerd als geïdealiseerd kan worden.

Deelnemende kunstenaars, onder andere:

Artun Alaska Arasli, Neil Beloufa, Coco Fusco and Paula Heredia, Moridja Kitenge Banza, Olaf Breuning, Sarah Vanagt, Apichatpong Weerasethakul, Clemens von Wedemeyer, Katarina Zdjelar, Tatiana Macedo, David Hammons.

A programme overview and short descriptions of all videos can be found in the 'Events' section of the Project '1975' blog: project1975.smba.nl

The video programme is curated by Joram Kraaijeveld and Kerstin Winking in collaboration with Marthe Singelenberg of Movie Theater Kriterion.

Notes

- 1 Tzvetan Todorov (1993) *On Human Diversity: Nationalism, Racism, and Exoticism in French Thought*, Cambridge: Harvard University Press.
- 2 Huggan, G. (2001) *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*, London: Routledge.

Een programmaoverzicht en korte omschrijvingen van alle video's zijn te vinden onder de 'Events' op onze blog: project1975.smba.nl

Het videoprogramma is samengesteld en georganiseerd door Joram Kraaijeveld en Kerstin Winking in samenwerking met Marthe Singelenberg van Filmtheater Kriterion.

Notes

- 1 Tzvetan Todorov (1993) *On Human Diversity: Nationalism, Racism, and Exoticism in French Thought*, Cambridge: Harvard University Press.
- 2 Huggan, G. (2001) *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*, London: Routledge.

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

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

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

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

Volgende tentoonstelling / Next
exhibition: Time, Trade & Travel
25 August - 21 October 2012
Participating artists: Dorothy Akpene
Amemuke, Bernhard Akoi-Jackson,
Serge Clotey, Zachary Formwalt, Iris
Kensmil, Aukje Koks, Navid Nuur,
Jeremiah Quarshie, Katarina Zdjelar

Colofon / Colophon
Coördinatie en redactie /
Co-ordination and editing:
Kerstin Winking
Vertaling / Translation:
Tessa Verheul, Irene de Craen
Design: Mevis & Van Deursen /
Nina Støttrup Larsen
Druk / Printing: die Keure, Brugge
SMBA: Jelle Bouwhuis (curator),
Marijke Botter (office manager/
receptionist), Kerstin Winking (as-
sistant curator), Gabriele Minelli
(production assistant/receptionist),
Tessa Verheul (Project '1975' blog
editor), Joram Kraaijeveld (curatorial
assistant), Edward Liddiard (intern)

Project '1975' is mede mogelijk
gemaakt door het Mondriaan Fonds
en het Amsterdamse Fonds voor de
Kunsten / Project '1975' is made
possible with support from the
Mondriaan Fund and the Amsterdam
Fund for the Arts.



Opening

16.06 5-7 p.m.

Christoph Westermeier

16.06-12.08

Pauline M'barek
Artun Alaska Arasli

