

Stedelijk Museum Bureau Amsterdam
Newsletter No 125

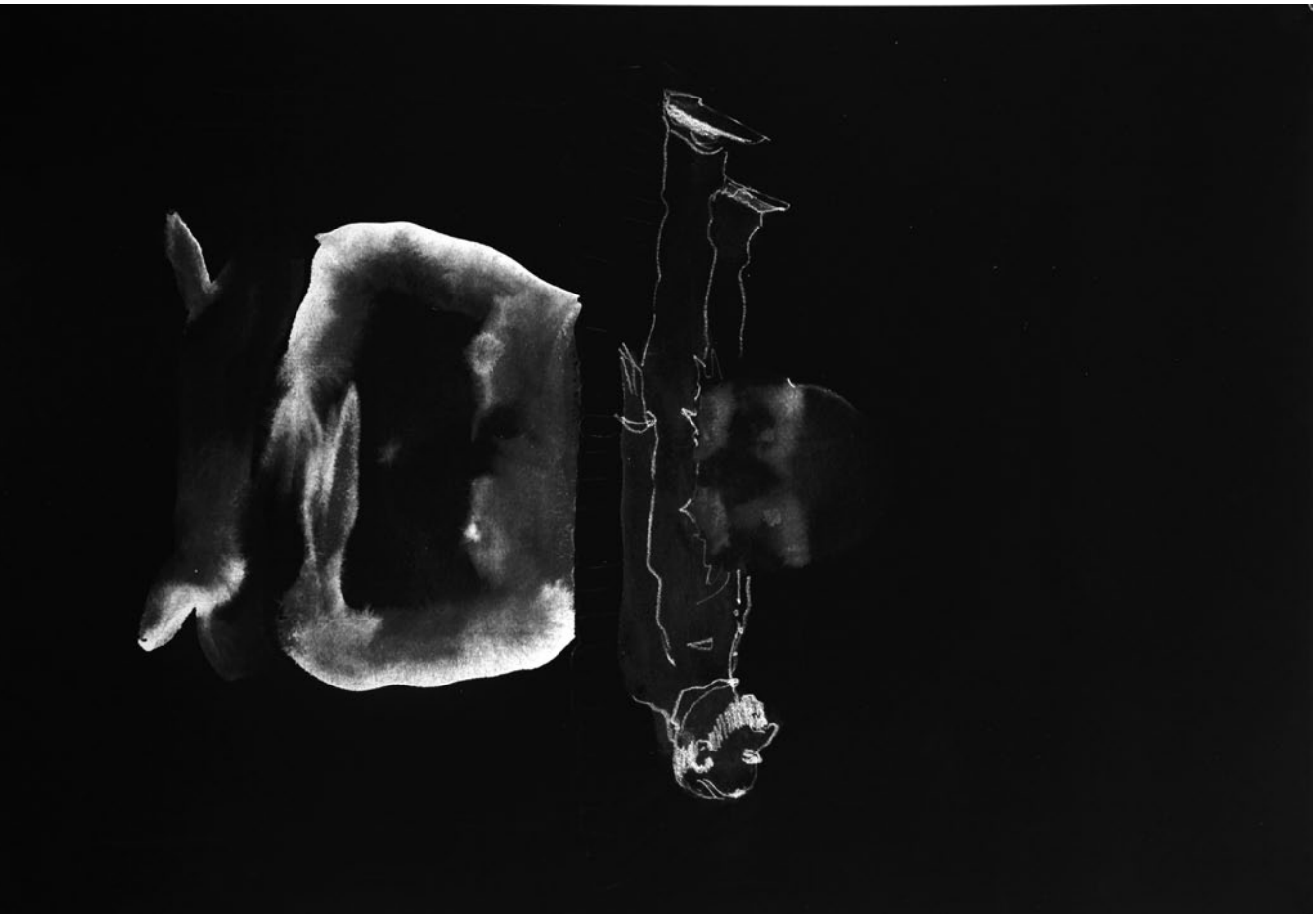
TALA MADDANI THE JINN

The background of the entire page is filled with vibrant yellow watercolor splashes and fine, looping scribbles. The splashes are most prominent in the upper half, creating a textured, organic feel. The scribbles are more delicate and scattered throughout, adding a sense of movement and spontaneity to the design.

SMBA

Project 1975

Tala Madani – The Jinn



Jinn, 2011, 33.5 x 23.5 inches, mixed medium on paper

10 December – 05 February
Opening: 10 December 5 – 7 p.m.

Tala Madani's exhibition in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam is comprised of a plethora of new drawings, three recent animations and several new paintings, gathered under the umbrella of 'The Jinn'. The jinn appear in Arab folklore and Islamic teaching as mythological creatures with magical powers, occupying a world next to ours, in which they intervene without restraint. In tracing the potential intrigues of these demonic creatures, Madani scrutinizes human obsessional behaviour and skilfully restages her observations upon canvases and sheets of paper. Through the techniques of painting and drawing Madani brings her views on the human condition before our eyes, doing so with a tempering dose of irony.

Because painting and drawing are a form of language for Madani, any text about her work exclusively relating it to the canon of art history falls short. As an alternative approach, the essay published in this newsletter links her production to political theories and events, as well as to a popular TV series. The thread connecting all of these is a focus on the non-rational aspects of human behaviour. By taking the possibility of demonic obsession through the jinn as a point of departure for her works assembled in the SMBA, Madani has added a mythological element to her artistic practice. One question dealt with in the essay concerns the ways in which this mythological element is similar to the fantasies supporting the dominant global culture produced in so-called enlightened societies.

Apart from the text related to Madani's work, this SMBA Newsletter includes an article by the Ghanaian artist and writer Rikki Wemega-Kwawu, who challenges the powerful position of curator Okwui Enwezor over the

10 december t/m 05 februari
Opening: 10 december 17:00 – 19:00 uur

Tala Madani's tentoonstelling in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam omvat talrijke nieuwe tekeningen, drie recent vervaardigde animaties en een aantal nieuwe schilderijen, verzameld onder de titel 'The Jinn'. Volgens de Arabische folklore en de Islamitische leer bewonen de mythologische creaturen van de djinn met hun magische krachten een parallel wereld en dringen ze binnen in de onze. Madani's nieuwe werk verbeeldt soortgelijke, demonische interventies. De schilderijen, tekeningen en animaties onderzoeken obsessief menselijk gedrag en sluiten de mogelijkheid dat de djinn hiervan de oorzaak is niet uit. Door middel van haar beelden, die van een verfrissende ironie zijn doortrokken, presenteert Madani een eigenzinnige kijk op de mensheid.

Omdat Madani haar tekeningen en schilderijen als een vorm van taal ziet, doet iedere puur aan de kunsthistorische canon gerelateerde benadering haar werk tekort. Het essay gepubliceerd in deze nieuwsbrief biedt een alternatieve aanpak en verbindt haar werk met een televisieserie en politieke theorieën en gebeurtenissen. De rode draad in het essay is de focus op de niet-rationele aspecten van het menselijk handelen. Doordat Madani de demonische obsessie als uitgangspunt neemt voor de in SMBA getoonde werken, voegt ze een mythologisch element aan haar kunstpraktijk toe. Een vraag die in het essay wordt opgeworpen, is of dit mythologische element vergelijkbaar is met de onderliggende fantasieën van de dominante mondiale cultuurproductie in zogenaamd verlichte maatschappijen.

Naast de tekst over Madani's tentoonstelling, bevat deze SMBA Nieuwsbrief een polemisch artikel geschreven door de Ghanese kunstenaar en schrijver Rikki Wemega-Kwawu, die de machtspositie van de curator Okwui Enwezor met



Guts, 2011, 23 x 20 inches, oil on linen

definition of contemporary African art. Wemega-Kwawu's article exposes some of the difficulties which contemporary artists working on African soil face when it comes to connecting to the ostensibly globalized contemporary art world. As SMBA is planning several exhibitions and events in collaboration with institutions, artists and other cultural producers based in Africa within the framework of its Project '1975', we decided to publish his article as a polemic introduction to the range of problems connected with the definition of African art.

Jelle Bouwhuis, Kerstin Winking



Cloudheads and Sheep, 2011, oil on linen, 16 x 20 inches

betrekking tot de definitie van hedendaagse Afrikaanse kunst uitdaagt. Wemega-Kwawu legt enkele obstakels bloot, die de op het Afrikaanse continent gevestigde kunstenaars belemmeren deel te nemen aan de ogenschijnlijk mondiale kunstwereld. Omdat SMBA in het kader van 'Project 1975' een aantal tentoonstellingen en evenementen organiseert in samenwerking met in Afrika gevestigde instellingen, kunstenaars en andere cultuurproducenten, lijkt deze nieuwsbrief ons een gepaste gelegenheid voor een inleiding tot de problematiek verbonden aan de definitie van Afrikaanse kunst.

Jelle Bouwhuis, Kerstin Winking

Where do obsessions originate? Through her new works assembled in the Stedelijk Museum Bureau Amsterdam under the title *The Jinn*, Tala Madani presents answers to this question in terms of visual aphorisms, formulated in paintings, animations and prints. As the title suggests, her approach relates to the jinn, a community of beings existing in mythology. They are said to be made from the smokeless fire of Allah, as humans are made from clay. The *Qur'an* mentions that Muhammad was sent as a prophet to both 'humanity and the jinn', and that prophets and messengers were sent to both communities. The jinn are usually invisible to humans, and humans do not appear clearly to them. Jinn have the power to travel large distances at extreme speeds and are thought to live in remote areas, mountains, seas, trees and the air. Aside from the jinn, male figures also play an important role in Madani's new series of works, and it is not always entirely clear who is who, jinn or man.

When producing the works exhibited in SMBA, Madani has been working like a demon, a phrase we can take literally. The idea that artists might be obsessed by demons when making their work is not new. On the contrary, in his 'On the Collaboration of Demons in the Work of Art', with reference to the old Greek Hermes Trismegistus the artist and writer Pierre Klossowski states, 'Thus he [Trismegistus] refuses the artist the means to act according to his own subjectivity, and attributes the moral action of the visual object produced by the artist entirely to the complicity of a demonic force'.¹ Klossowski continues referencing classical resources by quoting the Roman Tertullian who writes, 'The demon is simultaneously in the thing which it makes visible and in the person to whom it makes the thing visible'.² Accordingly Klossowski holds that the artist is not in control of this demonic force when producing his or her work.

Waar komen obsessies vandaan? Met haar nieuwe werk dat in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam is samengesteld onder de titel 'The Jinn', biedt Tala Madani antwoorden op deze vraag door middel van visuele aforismen die zij formuleert in schilderijen, animaties en drukwerk. Zoals de titel doet vermoeden, verwijst haar benadering naar de djinn: een gemeenschap van mythologische wezens. Naar verluidt zijn ze geschapen uit het rookloze vuur van Allah, zoals de mens is vervaardigd uit klei. De *Koran* vermeldt dat Mohammed gestuurd werd als profeet voor 'de mensheid en de djinn', en dat profeten en boodschappers naar beide gemeenschappen werden gezonden. Djinn zijn meestal onzichtbaar voor mensen, en ook mensen zijn niet altijd duidelijk waarneembaar voor hen. Djinn kunnen met extreem hoge snelheid grote afstanden afleggen en leven in afgelegen gebieden; in bergen, zeeën, bomen en in de lucht. In het werk van Madani spelen mannelijke figuren een belangrijke rol, maar in de werken verzameld onder de titel 'The Jinn' blijft het onduidelijk tot welke categorie de figuren behoren: djinn of mens.

Bij het realiseren van de werken voor de tentoonstelling in SMBA werkte Madani als een demon, in de letterlijke betekenis van het woord. Het idee dat kunstenaars bij het maken van hun werk bezeten kunnen raken door demonen is niet nieuw. Integendeel, in 'On the Collaboration of Demons in the Work of Art' (1985) stelt kunstenaar en schrijver Pierre Klossowski, verwijzend naar de oude Griekse Hermes Trismegistus: 'Derhalve weigert hij [Trismegistus] de kunstenaar de middelen om te handelen volgens zijn eigen subjectiviteit, en schrijft hij de morele werking van het visuele object dat door de kunstenaar is gemaakt geheel toe aan de medeplichtigheid van een demonische kracht'.¹ Klossowski vervolgt zijn verwijzing naar klassieke bronnen met het citeren van de Romeinse Tertullian: 'De demon bevindt zich zowel in wat het zichtbaar



The Whole, oil on linen, 22 x 16 inches

maakt, als in de persoon aan wie die het zichtbaar maakt'.² Zodoende stelt Klossowski dat de kunstenaar tijdens het produceren van zijn of haar werk geen controle heeft over deze demonische kracht. De demon verschijnt in het kunstwerk als een simulacrum, als een representatie van zichzelf en als zodanig toont het zich ook aan de toeschouwer. 'De obsessie werkt dus tegelijkertijd', schrijft Klossowski, 'maar anders in de relatie tussen kunstenaar en simulacrum dan in de relatie tussen simulacrum en toeschouwer'.³ Op deze manier wordt het beeld als simulacrum een onderdeel van de demonische strategie.

De vraag is of de demonen die mogelijk Madani's productie hebben aangedreven ook, bijvoorbeeld, de Amerikaanse regisseur en scenarist Vince Gilligan hebben aangespoord het script voor de televisieserie *Breaking Bad* te schrijven. Denk alleen maar aan die krankzinnige scène waarin chemicus en middelbare school docent Walter White wanhopig, urenlang en met gevaar voor eigen leven, op een 'besmetting' jaagt die het laboratorium is binnengedrongen waar hij, samen met zijn voormalige pupil Jesse Pinkman, de psychoactieve drug methamfetamine produceert. In de volgende dialoog treft Pinkman White totaal uitgeput en mentaal gedesorieënterd in het laboratorium:

- White: Er is een besmetting.
 Pinkman: Wacht, wat? Hé, wacht eens!
 White: Er is iets het lab binnengedrongen.
 Pinkman: Dus, uh, wat doen we nu? Ik bedoel, zullen we... wacht, wacht! Moeten we geen maskers dragen?
 White: Nee hoor, zo'n soort besmetting is het niet.
 Pinkman: Dus, het is... niet gevaarlijk? Mr. White, zeg iets!
 White: Niet voor ons, niet echt, nee.
 Pinkman [merkt Walters zelfgemaakte vliegenmepper op] Wat is dat in godsnaam?
 White: Dat is, uh, dat heb ik gemaakt.

The demon appears in the artwork as a simulacrum, as a representation of itself and as such it also turns up to the viewer of the work. ‘The obsession thus operates simultaneously,’ Klossowski writes, ‘but differently, in the artist and his simulacrum, in the simulacrum and the viewer’.³ In this way the picture as simulacrum becomes part of a demonic strategy.

The question is whether the demons which may have driven Madani’s production also made, for instance, Vince Gilligan write the script for the TV series *Breaking Bad*. Just think of that insane scene, where the chemist and high school teacher Walter White desperately, for hours and at risk of his life, chases a ‘contamination’ that had entered the laboratory in which White, together with his former pupil Jesse Pinkman, produces methamphetamine, a psychoactive drug. Here is the dialogue that takes place when Jesse enters the laboratory where he finds Walter, exhausted and mentally disordered:

White: There’s been a contamination.
Pinkman: Wait, what? Whoa, hey, hold up!
White: Something got into the lab.
Pinkman: So, uh, what do we do? I mean, do we...wait, wait! Shouldn’t we be wearing masks?
White: No, no, it’s not that kind of contaminant.
Pinkman: So it’s, like, not dangerous? Mr. White, talk to me here!
White: Not to us, particularly, no.
Pinkman: [noticing Walter’s homemade fly swatter] What the hell is that?
White: This is, uh, I made it.
Pinkman: Exactly what kind of contaminant are we dealing with here?
White: ... Fly.
Pinkman: What do you mean? Fly, like...like what do you mean?
White: I mean, a fly. A housefly.

Pinkman: Met wat voor soort besmetting hebben we hier precies te maken?
White: ... vlieg.
Pinkman: Hoe bedoel je? Vlieg, zoals... zoals, wat bedoel je?
White: Ik bedoel, een vlieg. Een kamervlieg.
Pinkman: In de zin van, uh, één vlieg? Enkelvoud? Wat deed ‘t dan?
White: Hij is het lab binnengekomen en nu probeer ik ‘m eruit te krijgen, oké? Snap je?
Pinkman: Nee, niet echt. Ik moet zeggen dat ik je niet goed volg. Je hebt me rot laten schrikken man! Als je het over een besmetting hebt, denk ik aan Ebola of zoiets.
White: [gniffelt] Ebola.
Pinkman: Ja, dat is een ziekte op de Discovery Channel waarbij je ingewanden min of meer je reet uit glijden.
White: Dank je, ik weet wat Ebola is.
Pinkman: Uh-huh.
White: Zeg nou zelf, wat heeft een West-Afrikaans virus nou in ons lab te zoeken, hm?
Pinkman: Dus jij zit een vlieg achterna, en in jouw wereld ben ik de idioot.⁴

Demonen en genot

Als we deze scène interpreteren als deel van de demonische strategie waaraan Gilligans productie onderworpen is, blijkt Klossowski’s categorie van het demonische bruikbaar bij het analyseren van culturele producties. Gebaseerd op het geloof in demonische wezens, waarvan het bestaan nooit is bewezen, kan Klossowski’s theorie door sceptici als misleidend worden bestempeld. Toch wordt de theorie hierdoor niet per definitie irrelevant. Zeker niet wanneer we Klossowski’s theorie vergelijken met de min of meer wetenschap-

- Pinkman:** Like, uh, one fly? Singular? What'd it do?
- White:** It got into the lab and I'm trying to get it out, okay? Understand?
- Pinkman:** No, man, not really. I can't say that I'm really following you here. Dude, you scared the shit out of me! When you say it's contamination, I'm thinking like an Ebola leak or something.
- White:** [scoffs] Ebola.
- Pinkman:** Yeah, it's a disease on the Discovery Channel where all your intestines sort of just slip right out of your butt.
- White:** Thank you, I know what Ebola is.
- Pinkman:** Uh-huh.
- White:** Now tell me, what would a West African virus be doing in our lab, hm?
- Pinkman:** So, you're chasing around a fly, and in your world I'm the idiot.⁴

Demons and enjoyment

When understanding the fly scene as a part of the demonic strategy subjecting Gilligan's production, Klossowski's category of the demonic becomes multi-functionally applicable to the analysis of cultural productions. Certainly, its dependence on the belief in mythological beings whose existence has never been empirically proven renders it dubious in the eyes of sceptics. However, this does not necessarily make Klossowski's theory irrelevant, particularly not when it is compared to the practice of psychoanalysis, which is also based on the existence of something that has never been seen: the unconscious. For instance, Klossowski's notion of the demonic is not unlike what Jodi Dean has identified as the category of enjoyment in the writing of Slavoj Žižek.⁵ In her book *Žižek's Politics* (2006) Dean filters the category of enjoyment out of the philosopher's writing and

pelijk geaccepteerde methode van de psychoanalyse, die net zo goed is gebaseerd op iets waarvan het bestaan nooit is bewezen: het onderbewustzijn. Zo verschilt Klossowski's notie van het demonische bijvoorbeeld niet veel van wat Jodi Dean 'de categorie van genot' noemt in de teksten van Slavoj Žižek.⁵ In haar boek *Žižek's Politics* (2006) filtert Dean de categorie van genot uit de geschriften van de filosoof en beschrijft ze het als een politieke categorie, een psychoanalytisch concept of, meer empathisch, als 'buiten-sporig genot en pijn', als 'iets "extra's"' omwille van wat we doen wat anders irrationeel, contraproductief, of zelfs verkeerd zou lijken'.⁶ In vergelijking met Klossowski gaat Deans interpretatie een stap verder en relateert zij het via culturele productie aan politieke theorie.

Waar eerder gesteld werd dat het demonische zich vertoont door middel van simulacra, stelt Dean dat genot de 'symbolisering voorbijstreeft en zelfs alleen kan worden geduid door middel van onregelmatigheden, gaten en ontsporingen in de symbolische orde'.⁷ Genot is dus vergelijkbaar met het demonische omdat het ook aan een onveranderlijke, exact definieerbare vorm ontsnapt. Waar het demonische gebaseerd is op mythologische termen, is de categorie van genot beschreven in psychoanalytische termen. Beide begrippen kunnen echter ook gerelateerd worden aan het politieke vlak. Met betrekking tot de categorie van genot stelt Dean, wederom refererend aan Žižek, dat 'ideologische formaties werken als economieën van genot die verbieden, toestaan, besturen en beheersen'.⁸ Klossowski maakt geen melding van deze politieke dimensie met betrekking tot de categorie van het demonische. Maar nieuwsberichten tonen aan dat de relatie tussen politiek en het demonische wel degelijk bestaat.

Als gevolg van een machtsstrijd tussen de Iranese president Mahmoud Ahmadinejad en opperleider Ayatollah Ali Khamenei (hoofd van het conservatieve moslim establishment en president van Iran van 1981 tot 1989), werden in



THE POLITICS OF EXCLUSION

The Undue Fixation of Western-Based African Curators on Contemporary African Diaspora Artists

Rikki Wemega-Kwawu

There is a new phenomenon emerging in Europe and America as regards the curating of contemporary African art shows and the publication of surveys on the subject. It is without doubt that African artists living in the West are preferred and circulated well above their counterparts living in Africa. If it is an exhibition, the number of foreign-based artists always outweighs the continent-based. If it is the latest book survey on contemporary African art, it is all about African Diaspora artists, dotted with one or two well-known names from the African continent. The same representative names are re-circulated from one show to the other, from one book publication to the other, as if contemporary African art were caught in a static granite frieze. This emergent development of contemporary African art curatorship is harmful and detrimental to the growth of contemporary art on the mother continent. Even though some may argue that these Diaspora-based contemporary African art shows have put contemporary African art on the world map of art, and that there is a resurgence of interest in African art, the truth is that the negatives outweigh the positives.

The latest in this line of lopsided contemporary African art exhibitions is the blockbuster exhibition *Who Knows Tomorrow*, which took place in the Berlin, Germany in 2010. Five leading African artists, El Anatsui, Zarina Bhinji, António Ole, Yinka Shonibare MBE and Pascale Marthine Tayou had their works prominently displayed in four of Berlin's state museums. None of the artists in *Who*

EEN POLITIEK VAN UITSLUITING

De buitensporige fixatie van in het Westen gevestigde Afrikaanse curators op hedendaagse kunstenaars van de Afrikaanse diaspora

Rikki Wemega-Kwawu

In Europa en Amerika doet zich een nieuw verschijnsel voor met betrekking tot tentoonstellingen en publicaties over hedendaagse Afrikaanse kunst. Afrikaanse kunstenaars die in het Westen wonen krijgen significant meer (internationale) aandacht dan hun collega's in Afrika. Bij tentoonstellingen is het aantal in het buitenland wonende kunstenaars altijd groter dan het aantal dat in Afrika zelf woont. En handboeken over hedendaagse Afrikaanse kunst noemen voornamelijk kunstenaars van de Afrikaanse diaspora, met misschien één of twee bekende namen uit het Afrikaanse continent. Bij elke tentoonstelling en publicatie komen steeds dezelfde representatieve namen terug, alsof de hedendaagse Afrikaanse kunst is uitgebeiteld in het statische fries van een granieten rots. Deze nieuwe ontwikkeling in het tentoonstellingsbeleid van hedendaagse Afrikaanse kunst is schadelijk en remt de groei van hedendaagse kunst op het moedercontinent. Hoewel sommige beweren dat deze Afrikaanse diaspora-tentoonstellingen de hedendaagse Afrikaanse kunst op de wereldkaart van de kunst hebben gezet, wegen de negatieve aspecten in feite zwaarder dan de positieve.

Het meest recente voorbeeld uit deze reeks onevenwichtige tentoonstellingen van hedendaagse Afrikaanse kunst is de 'blockbuster'-tentoonstelling *Who Knows Tomorrow*, die in 2010 plaatsvond in de Duitse hoofdstad Berlijn. Van vijf vooraanstaande Afrikaanse kunstenaars – El Anatsui, Zarina Bhinji, António Ole, Yinka Shonibare en Pascale Marthine Tayou – werd het werk prominent getoond in vier Berlijnse staatsmusea.

Knows Tomorrow should need any introduction. They are all internationally renowned; their works have been shown all over the world and appear in major museum collections. The year 2010 marked 125 years of the Berlin Conference, which split Africa into bits and pieces and began the scramble for the continent. Despite the liberation struggles of the twentieth century, the African continent is still reeling and struggling to extricate itself from the yoke and bondage imposed on it by Europe.¹ With the exhibition, Germany is confronting its colonial history as well as its post-colonial present by inviting African artists into its special spaces which are synonymous with its self-image and national and spiritual identity.

The show was accompanied by a voluminous, hard-back catalogue; many of the contributors are prominent writers on African cultural issues. With the exception of one clause in Chika Okeke-Agulu's essay, 'No Condition is Permanent: The Art and Politics of Euro-African Encounter', I would describe all the essays in the book as excellent and insightful. However, I was grossly put off by one particular clause in Okeke-Agulu's otherwise beautiful write-up of El Anatsui's work – photographs from places he visited on his 2009 site-visit to Berlin. Okeke-Agulu suggested that El Anatsui's photographs might be a 'coded response' to 'critics who celebrate Anatsui's residency in Africa, as though it makes him any more African than his compatriots who live and work outside the continent'. He says that the series locates Anatsui within the 'debate about the identity of contemporary African artists' who are part of the 'post-colonial world in which subjectivities are mediated by images, travel, nationality, and by networks of finance, technology, and so forth'.² El Anatsui's presentation of prosaic photographs of places he visited and events he attended during his site-visit to Berlin was hardly a 'coded response' though, I would argue, to critics who celebrate his residency in Africa. It is Okeke-Agulu's careless comment that has sparked off this essay.

Geen van de kunstenaars van *Who Knows Tomorrow* behoeft nadere introductie. Ze zijn allemaal internationaal vermaard; hun werk is over de hele wereld te zien geweest en opgenomen in belangrijke museumcollecties. In het jaar 2010 was het precies 125 jaar geleden dat de beruchte Conferentie van Berlijn plaatsvond, waarbij Afrika werd verdeeld onder de westerse kolonisten en de onderlinge strijd om het continent losbarstte. Het had verknechting en onderwerping tot gevolg, waar het Afrikaanse continent zich nu, ondanks alle bevrijdingsoorlogen van de twintigste eeuw nog aan probeert te ontworstelen.¹ Met de tentoonstelling *Who Knows Tomorrow* nam Duitsland zijn verantwoordelijkheid, niet alleen voor de koloniale geschiedenis maar ook voor het postkoloniale heden, door Afrikaanse kunstenaars uit te nodigen op locaties die zo vereenzelvigd worden met het Duitse zelfbeeld en de Duitse nationale identiteit.

Ter gelegenheid van de tentoonstelling verscheen een omvangrijke catalogus, waaraan veel prominente schrijvers over Afrikaanse culturele kwesties een bijdrage leverden. Met uitzondering van een zin uit Chika Okeke-Agulu's essay 'Geen enkele toestand is permanent; de kunst en de politiek van de Europees-Afrikaanse ontmoeting' zou ik alle essays in het boek uitstekend en scherpzinnig willen noemen. Ik stoorde me echter buitengewoon aan die ene zin in Okeke-Agulu's verder prachtige bespreking van het werk van El Anatsui: foto's van de plekken die hij had bezocht toen hij in 2009 in Berlijn kwam kijken. Okeke-Agulu suggereerde dat het werk wellicht een 'gecodeerd antwoord' was aan 'critici die het feit dat Anatsui in Afrika woont prijzen, alsof het hem Afrikaanser maakt dan zijn landgenoten die buiten het Afrikaanse continent wonen en werken'.² Hij zegt dat de serie Anatsui plaatst binnen 'het debat over de identiteit van hedendaagse Afrikaanse kunstenaars' die deel uitmaken van de 'postkoloniale wereld waarin subjectiviteiten worden doorgegeven via beelden, reizen, nationaliteit en via netwerken van geld, technologie enzovoort'.³ Daar zou ik op antwoorden dat de door Anatsui getoonde prozaïsche foto's van plekken die hij had bezocht en evenementen die hij had

The artist is a universal being who speaks a universal language which cuts across national and geographical barriers. The artist can be inspired by anything he encounters, even if it is far removed from the place of his geographical origin. I myself left Germany a few weeks before the opening of *Who Knows Tomorrow*, and splashed whole sets of pictures from my time in Berlin onto my Facebook page. This does not mean I entered into any debate about my identity as an African artist in a globalized village. Anatsui, similarly, was simply enamoured with what he encountered on the site-visit. Everything is a potential stimulus to spark off an artist's creative work. It is superfluous for Okeke-Agulu to want to associate Anatsui's photos of his visit to Germany are a coded rebuttal to critics who celebrate his residency in Africa, a rebuttal which states that he is a citizen of the world.

Anatsui, to a large extent, has always engaged global issues – history, memory, consumerism, migration, transience and transformation – even though his work is wholly rooted in and is about Africa.³ He has always had a universal outlook on life, and that is the hallmark of any serious artist. He did not have to go to Germany and present photos of his site-visit to 'enter the debate about the identity of contemporary African artists', as Okeke-Agulu suggests. Anatsui is reported to have once said: 'I don't see anything wrong with exposure [to Western ideas and forms]... If one really has a strong personality, the danger of it being eroded is not very strong. Absorb influences, but be yourself. The influence might rather make you stronger... So I don't close my eyes to influences outside, whether Africa or European'.⁴ Why would anybody now want to imperiously force the cloak of a globalized identity debate upon Anatsui? He himself unequivocally states that he prefers to stay in Africa and does not want to relocate to a Western metropolis.⁵ The African environment and history are the stimuli for

bijgewoond tijdens zijn oriëntatiebezoek aan Berlijn helemaal geen 'gecodeerd antwoord' waren aan critici die het feit prijzen dat hij in Afrika woont. Dit onzorgvuldige commentaar van Okeke-Agulu vormde de aanleiding tot dit essay.

De kunstenaar is een universeel wezen dat een universele taal spreekt die over geografische grenzen heen gaat. De kunstenaar kan worden geïnspireerd door alles wat hij tegenkomt, zelfs als het heel ver van zijn nationale oorsprong af ligt. Ikzelf heb Duitsland een paar weken voor de opening van *Who Knows Tomorrow* verlaten, en ik heb hele reeksen foto's van mijn verblijf in Berlijn op mijn Facebookpagina gekwakt. Dat betekent niet dat ik daarmee aan een debat deelneem over mijn identiteit als Afrikaans kunstenaar in een geglobaliseerd dorp. Het doet overdreven aan dat Okeke-Agulu Anatsui in verband wil brengen met een identiteitsdebat. Dit doet hij door in zijn artikel te suggereren dat Anatsui's foto's van zijn bezoek aan Duitsland een gecodeerd repliek zijn aan zijn critici die het zo geweldig vinden dat hij in Afrika woont – en dat hij een wereldburger is.

Tot op zekere hoogte heeft Anatsui altijd mondiale kwesties aan de orde gesteld – geschiedenis, herinnering, consumentisme, migratie, vergankelijkheid en transformatie – al is zijn werk sterk geworteld in Afrika en gaat het daar ook over.³ Hij heeft altijd een universele kijk op het leven gehad, zoals elke serieuze kunstenaar. En om 'deel te nemen aan een debat over de identiteit van hedendaagse Afrikaanse kunstenaars' hoefde hij niet naar Duitsland te gaan en foto's van zijn oriëntatiebezoek te laten zien, zoals Okeke Agulu suggereert. Naar verluidt heeft Anatsui ooit gezegd: 'Ik zie niet in wat er verkeerd is aan de blootstelling [aan westerse ideeën en vormen]... Als je echt een sterke persoonlijkheid hebt, is er niet veel kans dat die afbrokkelt. Zuig invloeden op, maar blij jezelf. De invloed zal je eerder sterker maken... Sluit dus niet je ogen voor invloeden van buitenaf, of die nu Afrikaans of Europees zijn.'⁴ Waarom zou je Anatsui dus in het keurslijf van een geglobaliseerd identiteitsdebat moeten dwingen? Zelf stelt hij ondubbelzinnig dat

his work. He has always been proud of his origins: 'born, 1944 in Anyako, Ghana', unlike many other successful African artists living in the West, who do not want to be associated with Africa and who find the 'African' tag rather condescending and derogatory, for whatever reason.

Okeke-Agulu's cursory comment only feeds the growing perception of a grand scheme spearheaded by the Nigerian-born international curator and writer Okwui Enwezor and his cohort of disciples, which includes Okeke-Agulu, to shift the polarity of contemporary African art practice and discourse from Africa to the West. This strategy is obnoxious and harmful and must be challenged and condemned in no uncertain terms. The Enwezor School paints a bleak picture of Africa, as if nothing worthwhile is happening on the continent. The School has developed a complex, bizarre philosophy based on the writings of V.Y. Mudimbe and Paul Gilroy.⁶ It suggests that Africa and African culture are imaginary concepts, a figment of the imagination, that no common African culture exists. It says that the real Africa is the African Diaspora, the Africa that has come in contact with the West. Based on this false and unfounded philosophy, all their curatorial work and writings on contemporary African art are skewed in favour of the few African artists residing in Europe or America; this work marginalizes the bulk of their counterparts who live and work on the African continent.

Even beginning artists, neophytes who are now cutting their teeth, apart from the obvious fact that they live in the West, have been made overnight into superstars by Enwezor and his School. Meanwhile, some African contemporary masters, who have worked a lifetime and are in their dotage, have been banished into total obscurity and oblivion, all for the simple reason that they live in Africa. Enwezor and his team's curatorial protocol privileges the Diaspora African artist to the neglect of the home-based

hij liever in Afrika blijft en niet wil verhuizen naar een westerse metropool.⁵ De Afrikaanse omgeving en geschiedenis stimuleren hem in zijn werk. Hij is altijd trots geweest op zijn afkomst: 'geboren 1944 in Anyako, Ghana...', in tegenstelling tot veel andere succesvolle Afrikaanse kunstenaars die in het Westen wonen en onbegrijpelijk genoeg niet met Afrika geassocieerd willen worden, die het etiket 'Afrikaans' nogal neerbuigend en vernederend vinden.

Okeke-Agulu's oppervlakkige commentaar voedt het steeds sterker wordende beeld van een groot complot onder leiding van de in Nigeria geboren curator en schrijver Okwui Enwezor en zijn schare volgelingen, inclusief Okeke-Agulu, om de focus van de hedendaagse Afrikaanse kunstpraktijk van Afrika naar het Westen te verschuiven. Dat is een verfoeilijke en schadelijke strategie die in duidelijke termen moet worden veroordeeld. De Enwezor-school schildert een somber portret van Afrika, alsof er op dat continent niets gebeurt dat de moeite waard is. Deze school heeft een complexe, bizarre filosofie ontwikkeld, gebaseerd op de geschriften van V.Y. Mudimbe en Paul Gilroy.⁶ Volgens deze filosofie zijn Afrika en de Afrikaanse cultuur denkbeeldige concepten, hersenspinsels, en bestaat er geen gemeenschappelijke Afrikaanse cultuur. Het echte Afrika zou de Afrikaanse diaspora zijn, het Afrika dat in contact is gekomen met het Westen. Op basis van deze onjuiste en ongefundeerde filosofie vertonen de hele tentoonstellingspraktijk en alle geschriften over hedendaagse Afrikaanse kunst een onevenredig sterke voorkeur voor de paar Afrikaanse kunstenaars die in het Westen, in Europa of Afrika gevestigd zijn, en worden hun collega's die op het Afrikaanse continent wonen en werken grotendeels gemarginaliseerd.

Zelfs beginnende kunstenaars, die de kneepjes van het vak nog moeten leren, zijn vanwege het simpele feit dat ze in het Westen wonen door Enwezor en zijn school van de ene dag op de andere tot supersterren gebombardeerd. Intussen worden sommige hedendaagse Afrikaanse meesters die een leven lang hebben gewerkt en nu in de nadagen van hun carrière

one and is now fast being adopted by other non-African curators and writers as well, because they see it as the status quo. Their odious adopted protocol is absolutely wrong and must be resisted. Enwezor and his disciples must abandon this protocol and look more closely into the mother continent; the sooner the better.

It is not with animosity that I interrogate Enwezor's curatorial work. Some colleagues of mine – interestingly, all living abroad – have tried to restrain me from launching my critique. Some have suggested that the curator has become so powerful that he could easily destroy me. Others see criticism of Enwezor as an indirect attack on the whole establishment of contemporary African art, which, to them, has struggled so much to reach its present height that it must be spared any reproach. All the more the reason that Enwezor's role in African art must be closely scrutinized. He has become the apotheosis of contemporary African art in the West, in fact its sole advocate. Anything he spills out there, the art world swallows whole without question.

Admittedly, I was one of the first to hail Enwezor as far back as 2003, when few people knew him on the African continent. In an international conference paper, I praised him as unmatched: 'the non-pareil African Art Historian, Critic and Curator'.⁷ But he is beginning to go crooked, and I am only a voice of the worried observers, the voiceless masses.

The undue focus Enwezor and his coterie pay to African Diaspora artists only smacks of selfish motivations and curatorial laziness. With Enwezor's meteoric rise to the apogee of the curatorial world, could he and his team not return home to Africa, to help build the necessary structures and platform for the advancement of contemporary art on the continent? Their continual stay in the West has instead conveyed to the world the erroneous impression that there is not much art happening in Africa, that if you

verkeren, veroordeeld tot obscuriteit en vergetelheid, alleen vanwege het feit dat ze in Afrika wonen. Dit tentoonstellingsbeleid is absoluut fout en slecht en moet bestreden worden. Enwezor en zijn volgelingen moeten dit beleid loslaten en aandachtiger naar het moedercontinent gaan kijken, hoe eerder hoe beter.

Het is niet uit rancune dat ik Enwezors werk als curator ter discussie stel. Sommige collega's van me, die interessant genoeg allemaal buiten Afrika wonen, hebben geprobeerd me ervan te weerhouden mijn kritiek door te zetten. Sommigen hebben erop gewezen dat Enwezor in hun ogen zo machtig is geworden dat hij me gemakkelijk zou kunnen vernietigen. Anderen zien kritiek op Enwezor als een indirecte aanval op het hele establishment van de hedendaagse Afrikaanse kunst, die hele establishment van de hedendaagse Afrikaanse kunst, die volgens hen toch al zo heeft moeten vechten om het huidige niveau te bereiken en dus uit de wind van de kritiek moet worden gehouden. Reden te meer om Enwezors rol in de Afrikaanse kunst nauwkeurig onder de loep te nemen. Hij is uitgegroeid tot een apotheose, de verpersoonlijking van de hedendaagse Afrikaanse kunst in het Westen, de enige voorvechter in feite. Alles wat hij daar te berde brengt, wordt door de kunstwereld voor zoete koek geslikt.

Ik geef toe dat ik één van de eersten ben geweest die Enwezor al in 2003 prees, toen nog maar weinig mensen op het Afrikaanse continent hem kenden. In een paper ter gelegenheid van een internationale conferentie prees ik hem als ongevenaard: 'de weergaloze Afrikaanse kunsthistoricus, criticus en curator'.⁷ Maar hij begint van het rechte pad af te raken. En ik vertolk alleen maar de stem van de bezorgde waarnemers, de stemloze massa's.

De buitensporige aandacht van Enwezor en zijn coterie voor de kunstenaars van de Afrikaanse diaspora riekt naar egoïstische beweegredenen en lui curatorschap. Had Enwezor, na zijn razendsnelle klim naar de top van de tentoonstellingswereld, niet met zijn team terug kunnen keren naar Afrika, om daar mee te helpen aan de opbouw van de noodzakelijke

want authentic contemporary African art, just look to the West. Look to the African Diaspora, which to them is the real Africa. For one man's selfishness to justify his continual stay in the West, for the self-appointed Curator-Supremo to protect his hard-earned empire, a whole continent's art must be marginalized and subjugated through self-satisfying, idiosyncratic strategies.

It is easy to recycle the same old names of artists living in the West, they have visibility and accessibility. It is expensive, of course, to undertake frequent field research into Africa, to visit all the countries on the continent to find out what is currently happening on the ground. African contemporary art is in a dynamic and complex flux, and it is difficult to keep pace. A survey book on contemporary African art written today will be outdated in three years at most. The creative energy of the continent is simply overwhelming and has not been documented or theorized enough. It is almost impossible to keep abreast with it, but that is exactly what I expect Enwezor and his team are attempting to do. But they prefer the easier path, which I call lazy curatorship – sitting comfortably in their studies in Europe and America, repeatedly turning over the same old Western-based names in their representations of Africa.

First, Enwezor's strategy eclipses and financially strangles artists based on the continent. They are kept from joining the global postmodernist discourse, with their work dismissed as moribund. Many struggle to eke out a bare living from inadequate sales. In fact, the works of African artists living in Africa, apart from Anatsui and one or two others, sell for a pittance. Meanwhile, those of their colleagues abroad assume a much greater market and cultural value because of their constant exposure, visibility, circulation and discursiveness.

Secondly, the perception Enwezor disseminates of the West as the centre increases the African brain-drain to the West. The young, budding artist who sees African artists

structure en het creëren van een podium voor de bevordering van de hedendaagse kunst op het continent? Maar door juist voortdurend in het Westen te blijven hebben ze de onterechte indruk gewekt dat er op kunstgebied niet veel gebeurt op het Afrikaanse continent, dat wie op zoek is naar authentieke hedendaagse Afrikaanse kunst alleen naar het Westen hoeft te kijken. Kijk naar de Afrikaanse diaspora, die volgens hen het echte Afrika definieert. Om het permanente verblijf in het Westen van één man te rechtvaardigen, een egoïst die zijn met veel inspanning tot stand gebrachte imperium met hemzelf als oppercurator wil beschermen, moet de kunst van een compleet continent met behulp van zelfgenoegzame, idiosyncratische strategieën worden gemarginaliseerd en onderworpen.

Het is geen kunst om steeds dezelfde namen te recyclen. Deze kunstenaars wonen in het Westen, ze zijn zichtbaar en bereikbaar. De hedendaagse Afrikaanse kunst zit vol dynamische en complexe ontwikkelingen en het valt niet mee die bij te houden. Een vandaag geschreven overzicht over hedendaagse Afrikaanse kunst zal na hooguit drie jaar alweer achterhaald zijn. De creatieve energie van het Afrikaanse continent is gewoon overweldigend en is nog onvoldoende gedocumenteerd of in theorieën vevat. En dat is nu precies wat ik verwacht dat Enwezor en zijn team proberen, maar ze verliezen een makkelijkere weg, en dat noem ik, bij gebrek aan een betere uitdrukking, 'lui curatorschap': comfortabel in hun studeerkamer in Europa en Amerika zitten en steeds weer dezelfde in het Westen gevestigde namen laten circuleren die zogenaamd een goed beeld van Afrika zouden geven.

Ten eerste worden in Afrika gevestigde kunstenaars door Enwezors strategie buiten beeld gehouden en financieel gewurgd. Ze worden buiten het mondiale postmoderne discours gehouden, hun werk wordt als zieloos afgedaan. Velen proberen met ontoereikende verkopen een pover bestaan op te bouwen. In feite brengen de werken van Afrikaanse kunstenaars die in Afrika wonen, met uitzondering van El Anatsui en één of twee anderen, een schijntje op. Intussen kunnen hun collega's in het

living in the West as more successful than their counterparts on the continent sees no future for himself in Africa. They are inclined to pack bag-and-baggage and head to the West, depleting the continent further of its human resource.

Thirdly, Enwezor's protocol marginalizes African art forms that do not fall into his School's parochial definitions of postmodernist art. He does not recognize that postmodernism allows art from high and low cultures to co-exist in the same discursive space. We do not have to clone ourselves as Euro-Americans to be welcomed to the global discourse on art today. But that is exactly what Enwezor has done.

If Enwezor had, for instance, presented the native Sirigu (Ghana) wall painters as Africa's contemporary artistic expression, with a discourse accompanying it, I believe the art world would have embraced and welcomed it. But for easy accessibility, Enwezor, who was already living in the West, preferred to focus on Western-based African artists. In order to become acceptable in the West, many of them had tailored their works to look like work by Western artists. Lost was a golden opportunity to present African contemporary art as it truly was, as authentically reflected from the ground. Instead, to validate the work of artists in the Diaspora, Enwezor defensively engaged in creating outrageous definitions of authenticity in relation to cultural production, about who the African was and what African culture represented vis-à-vis global culture.

Enwezor should not delude himself that he has brought contemporary African art to a universalizing culture. With his renunciation of all that is traditionally African, he has rather succumbed to Western hegemonic dominance. Instead of a true global culture that gives cognizance to various cultures in order to achieve a universal mono-culture, the art we have today is still dominated by the West. From one art fair to the other, from São Paolo to Basel,

buitenland vanwege de constante publiciteit, zichtbaarheid, circulatie en hun aanwezigheid in het discours, aanspraak maken op een veel grotere markt en culturele waarde.

Ten tweede bevordert het door Enwezor geschetste beeld van het Westen als centrum van de wereld de braindrain vanuit Afrika naar het Westen. De jonge kunstenaar die ziet dat in het Westen wonende Afrikaanse kunstenaars meer succes hebben dan hun collega's in Afrika, zal voor zichzelf geen toekomst zien in Afrika. Hij/zij zal zijn/haar biezen pakken en naar het Westen vertrekken, daarmee het continent nog verder berovend van zijn menselijke hulpbronnen.

Ten derde marginaliseert Enwezor met zijn beleid Afrikaanse kunstvormen die niet binnen zijn bekrompen definities van postmoderne kunst zijn te vatten. Hij ziet niet in dat in het postmodernisme 'hoge' en 'lage' kunst naast elkaar mogen bestaan in dezelfde discursieve ruimte. We hoeven geen Euro-Amerikaanse klonen te worden om een plek te kunnen krijgen in het huidige mondiale discours. Maar dat heeft Enwezor nu juist wel gedaan.

Als Enwezor bijvoorbeeld op de inlandse muurschilders uit Sirigu (Ghana) had gewezen als voorbeelden van de hedendaagse artistieke expressie in Afrika, met een begeleitend discours, dan denk ik dat de kunstwereld hen had geaccepteerd en verwelkomd. Maar vanwege de gemakkelijke bereikbaarheid deed Enwezor, die op dat moment in het Westen woonde (en ook nu nog woont), liever een beroep op in het Westen wonende Afrikaanse kunstenaars. Velen van hen hebben hun werk gemodelleerd naar het werk van westerse kunstenaars. Zo ging een schitterende kans verloren om de hedendaagse Afrikaanse kunst te tonen zoals ze werkelijk is, een authentieke reflectie ter plaatse gewonnen. Om zich te verdedigen moet Enwezor daarom zijn toevlucht nemen tot belachelijke definities van authenticiteit met betrekking tot cultuurproductie, wie de Afrikaan is en waar de Afrikaanse cultuur voor staat in relatie met de mondiale cultuur, om zo het werk van kunstenaars in de diaspora te rechtvaardigen.

from Istanbul to Cairo, we see the same work. The Western metropolises of London, New York, Paris, Barcelona and Berlin are still the major centres of world art, where all the decisions on global art are made. Enwezor has sold Africa short. Something in him has changed, has softened. He once offered piquant, scorching critiques in a very belligerent manner. In 1996, he said of Jean Pigozzi and his collection in the *Africa '95* exhibition that Pigozzi uses his money and connections to 'legitimize and valorize many questionable artists (in his collection), pushing them to the world as the only 'authentic' artists from Africa'. Enwezor said that this silences debate and criticism, allying the art institutions with 'what is basically a con game'. He asked the curators, 'Why do we never consider the achievements of those artists who at great professional cost and individual isolation have equally transfigured the borders constituting the notion of Africanity?'

There is no gainsaying that Enwezor, with his chief collaborator at that time, Olu Oguibe, gallantly and relentlessly fought the art establishment, the Euro-American machinery, which was largely unreceptive to contemporary African art and practised the policy of exclusion. He challenged vehemently, 'discussion is never elevated to a pitch that allows for even the most rudimentary debates around contemporary Africa's post-colonial enunciation, theoretical strategies, and artistic practice'. But finally, the doors were perceptibly opened to allow Enwezor and his hand-picked artists, mostly African Diaspora artists, access into the world of global critical discourse and the doors quickly shut again. Most of the African diaspora artists Enwezor has endorsed have highly successful careers today, whilst their colleagues in Africa still operate on the fringes. Once Enwezor found himself in the comfort of the curatorial world's seat of power, he forgot that he had at one time knocked obstreperously on the doors of the Establishment to open up for African art. Now he practises exclusion,

Enwezor moet zichzelf niet wijsmaken dat hij de hedendaagse Afrikaanse kunst in contact heeft gebracht met een steeds universeeler wordende cultuur. Met zijn verwerping van alles wat traditioneel Afrikaans is, heeft hij zich juist neergelegd bij de dominantie van het Westen. In plaats van een werkelijk mondiale cultuur waarin uiteenlopende culturen erkenning krijgen, zodat er een universele monocultuur kan ontstaan, hebben we vandaag de dag nog steeds door het Westen gedomineerde kunst. Kunstbeurs na kunstbeurs, van São Paulo tot Basel, van Istanbul tot Cairo, overal zien we hetzelfde werk. Westerse metropolen als Londen, New York, Parijs, Barcelona en Berlijn zijn nog steeds de belangrijkste kunstcentra, waar alle beslissingen over de mondiale kunst worden genomen. Enwezor doet Afrika tekort. Er is iets in Enwezor veranderd, verzwakt. Ooit gaf hij prikkelende, bijtende kritieken, op een heel strijdslustige manier. In 1996 zei hij bijvoorbeeld over de Italiaanse zakenman Jean Pigozzi en zijn collectie op de tentoonstelling *Africa '95*, dat Pigozzi zijn geld en contacten gebruikt om 'veel dubieuze kunstenaars (in zijn collectie) te legitimeren en hun waarde op te drijven, door hen aan de wereld op te dringen als de enige 'authentieke' kunstenaars van Afrika'. Enwezor stelde dat op die manier ieder debat en iedere kritiek monddood werd gemaakt en dat de kunstinstituten zich verbinden met 'wat in wezen zwendel is.' Enwezor vroeg de curators: 'Waarom kijken we nooit eens naar de prestaties van de kunstenaars die ten koste van veel beroepsmatige offers en individueel isolement evenzeer de grenzen hebben verlegd van wat als "Afrikaans" geldt?'

Het valt niet te betwisten dat Okwui Enwezor met zijn belangrijkste medewerker in die tijd, Olu Oguibe, dapper en onvermoeibaar de strijd is aangegaan met het kunstestablishment. De Europees-Amerikaanse machinerie stond nauwelijks open voor hedendaagse Afrikaanse kunst en voerde een uitsluitingsbeleid. Daar ging hij fel tegenin: 'De discussie bereikt nooit een punt waarop het zelfs maar mogelijk wordt de meest rudimentaire debatten te houden rond de postkoloniale

marginalizing a sector of contemporary African artists, in fact, nearly all those living and working in Africa today.

On a number of platforms and in his writings, the latest being his book co-authored with Okeke-Agulu, *Contemporary African Art Since 1980* (2009), Enwezor frames the genesis of contemporary African art within an historical time capsule from the 1980s to 1990s. In his critique of *Africa '95*, he writes that African artists, intellectuals, and writers 'pressurized by totalitarian regimes have either fled into exile or have been silenced by censorship'. Younger artists 'are no longer indebted to a vision of pan-Africanism' and 'have joined the exodus'. The outward flow of talent, he says, means that 'a great many African artists...are no longer resident on the continent. This is a major shift, reversing much of the pioneering work undertaken in the 50s and 60s'. Enwezor presupposes that the African artists' migration to the West is what gave birth to contemporary African art, predicated its global entry, reception and recognition. There are serious factual inaccuracies in his assertions. Unlike the Second World War, which drove many twentieth century avant-garde artists to New York from Paris, the exodus which took place from Africa because of the strangulating economic conditions, dictatorial regimes, The World Bank/IMF's Structural Adjustment Programs (SAP), etc, did not shift the production of art from Africa to the West.

Yes, there was a mass migration to the West in the 1970s, 1980s and 1990s, most of them economic refugees, but interestingly, the majority of creative practitioners of art stayed behind or quickly returned home, during this dark epoch in Africa's post-colonial history. Understandably, just a handful of African artists actually joined the exodus because contemporary African creativity met with very poor reception in the West at the time. Enwezor himself describes the misery and rejection the African artist or writer in the West faced in his review of *Africa '95*.

articulatie, de theoretische strategieën en de kunstpraktijk van hedendaags Afrika.' Maar uiteindelijk gingen de deuren zichtbaar open en kregen Enwezor en zijn zelf uitgekozen kunstenaars, voornamelijk kunstenaars van de Afrikaanse diaspora, toegang tot de wereld van het mondiale kritische discours, waarna de deuren weer snel sloten. De meeste kunstenaars die ik zojuist noemde, en een paar anderen die door Enwezor werden uitgekozen, zijn uitgegroeid tot kunstenaars van wereldformaat met een zeer succesvolle carrière, terwijl hun collega's in Afrika nog steeds werkzaam zijn in de marge. Toen Enwezor eenmaal veilig en comfortabel op een machtspositie in de tentoonstellingswereld zat, vergat hij dat hij zelf ooit luidruchtig op de deuren van het establishment had gebonsd om die voor de Afrikaanse kunst geopend te krijgen. Zijn voor-malige elan, zijn ooit dwingende geklop, was stilgevallen. En nu maakt hij zich zelf schuldig aan de uitsluiting die hij ooit veroordeelde en marginaliseert hij een deel van de hedendaagse Afrikaanse kunstenaars, in feite bijna iedereen die momenteel op het moedercontinent Afrika woont en werkt.

Op een aantal podia en in zijn geschriften, waarvan het meest recente een boek is dat hij samen met Okeke-Agulu heeft geschreven, *Contemporary African Art Since 1980*, (2009) plaatst Enwezor de ontstaansgeschiedenis van de hedendaagse Afrikaanse kunst binnen een historische tijdcapsule die de jaren tachtig tot de jaren negentig omspannt. Ook in zijn kritiek op *Africa '95* zegt hij dat Afrikaanse kunstenaars, intellectuelen en schrijvers 'onder druk van totalitaire regimes in ballingschap zijn gegaan of dat hun door de censuur het zwijgen is opgelegd'. Jongere kunstenaars 'voelen niet zich langer schatplichtig aan een visie van pan-Africanisme' en 'hebben zich aangesloten bij de uittocht'. De uitstroom van talent uit Afrika, zegt hij, impliceert dat 'heel veel Afrikaanse kunstenaars... niet langer op het continent wonen. Dat is een grote verschuiving, waardoor veel van het pionierswerk dat in de jaren vijftig en zestig is ondernomen, ongedaan wordt gemaakt'. Enwezor gaat ervan uit dat de migratie van Afrikaanse

I ask him, how could the 'guttled whore-house' of yesterday overnight become the golden theatre for the playing out of contemporary African art?

During the entire period Enwezor frames as the exodus of African artists to the West, hundreds more African artists practised their craft in Africa instead of abroad. Books like Nicole Guez's *L'Art Africain Contemporain* (1992) reveal that artists working on the continent far outnumbered those abroad. In the section on Nigeria, only twenty-four of the over two hundred listed were living in the West at the time. Listed under my country, Ghana, the artists enumerated in the directory as living at home, such as Ablade Glover and Ato Delaquis, are still the leading, actively practising figures today. The well-known Nigerian artists currently in circulation – Sokari Douglas Camp, OBE, Yinka Shonibare MBE, Odili Donald Odita, and Chris Ofili – were all either born or lived outside of Nigeria from childhood. They were not part of any exodus in the 1980s. So, who were the African artists who moved to the West at that time and changed the terrain of practice and discourse on contemporary African art, making the African Diaspora the world capital of 'contemporary African art'?

The empirical evidence from Guez's book suggests that there were no mass movements of African artists and art writers to the West in the 1980s or 1990s. What Enwezor has described as the exodus is an exaggeration. He wove this figment of his imagination into a seemingly credible story in order to validate his undue fixation with African Diaspora artists and his own continual stay in the West. Only in the last few years has the number of young African artists migrating to the West stepped up – apparently because they do not see any bright prospects for themselves in Africa. Why? Obviously, because of the politics of exclusion being perpetuated by Enwezor and his school. 'To be visible and valued, you have got to move to the West', is the maxim today. Yet Enwezor and his disciples

kunstenaren naar het Westen de hedendaagse Afrikaanse kunst heeft doen ontstaan, dat het de basis is geweest voor haar intrede in de mondiale kunst, haar ontvangst en erkenning. Deze vaststelling bevat ernstige feitelijke onjuistheden. Anders dan wat er gebeurde na de Tweede Wereldoorlog – die de meeste avant-gardekunstenaars van de twintigste eeuw vanuit Parijs naar New York dreef, waardoor New York de nieuwe kunsthoofdstad van de wereld werd – heeft de uittocht uit Afrika vanwege beklemmende economische omstandigheden, dictatoriale regimes, de beruchte 'Structural Adjustment Programs' (SAP's) van de Wereldbank en het IMF, er op geen enkele manier toe geleid dat de kunstproductie zich van Afrika naar het Westen verplaatste.

Zeker, er heeft in de jaren zeventig, tachtig en negentig massa-emigratie naar het Westen plaatsgevonden, maar opvallend genoeg bleef tijdens deze duistere periode in de postkoloniale geschiedenis van Afrika de meerderheid van de actieve kunstenaars achter of keerde al snel weer terug. Slechts een handjevol Afrikaanse kunstenaars sloot zich daadwerkelijk aan bij de uittocht, en dat is ook begrijpelijk, want de creatieve uitingen van het hedendaagse Afrika kregen destijds in het Westen niet bepaald een warm ontvangst. Enwezor zelf beschrijft in zijn recensie van *Africa '95* de ellende en de afwijzing waarmee de Afrikaanse kunstenaar of schrijver in het Westen werd geconfronteerd. Mijn vraag aan hem is hoe het 'uitgebrande hoerenkot' van gisteren van de ene dag op de andere een gouden theater kan zijn geworden waarin de schijnwerpers op de hedendaagse Afrikaanse kunst staan gericht?

Gedurende de gehele periode die Enwezor afbakt als die van de uittocht van Afrikaanse kunstenaars naar het Westen, waren er honderden Afrikaanse kunstenaars meer die hun ambacht op het Afrikaanse continent beoefenden dan in de diaspora. Ik wil Enwezor wijzen op een kleine publicatie, een lexicon van de hedendaagse Afrikaanse kunst, getiteld *L'Art Africain Contemporain* (1992) en samengesteld door Nicole Guez. Het boek onthult dat er veel meer kunstenaars in Afrika

should know that we cannot all go live in the West. Many of us continue to live in Africa by choice. African artists living in Africa are enraged and incensed by Enwezor's African Diaspora bias. They see it as a diabolical strategy against them, calculated to undermine their efforts in Africa and hamstring their growth. So, instead of working in unison for the common good of Africa, African artists in Africa now see themselves pitched in an unholy confrontation against their counterparts abroad: the local versus the Diaspora. This development must be nipped in the bud.

Since Enwezor has the clout to organize mega-shows, it behoves him to quickly redress this lopsided status quo through new shows and publications focusing on artists on the continent. He would be correcting the negative perception he is creating or has created in the minds of artists in Africa, and be saving his own badly tarnished image and legacy as well. Enwezor and his team must look for the necessary funding and embark on frequent curatorial trips to Africa. It is the only way to know what is going on on the ground. As the Igbo (Nigerian) adage goes, 'you cannot stand at one place to watch a masquerade'. If you are removed from the ever-changing flux of contemporary African art, you will definitely miss out on a lot. I would not mind if Enwezor were to define the kind of contemporary African art he propagates as 'Contemporary African Diaspora Art', 'Contemporary African Art in the Diaspora', 'Contemporary African Art Abroad' or 'Contemporary African Art in the West (USA or Europe)'. But to define contemporary African art as that which dispenses completely with the art of the African continent and its colonial and post-colonial history, and which is situated wholly in the West, is a distortion of history, an aberration of the truth and a travesty of justice to the African. Enwezor's enunciation that 'Africa is nowhere, Africa is everywhere' should be challenged to the hilt. How could defining contemporary African art prevent the geographical boundaries and terrain of the mother

zelf werkzaam waren dan erbuiten. In het gedeelte over Nigeria woonden maar vierentwintig van de tweehonderd genoemde kunstenaars op dat moment in het Westen. De kunstenaars die in de gids onder mijn land, Ghana, worden vermeld als wonend in hun eigen land, zoals Ablade Glover en Ato Delaquis, zijn ook nu nog actief. De bekendste Nigeriaanse kunstenaars van het moment – Sokari Douglas Camp, Yinka Shonibare, Idili Donald Odita en Chris Ofili – zijn allemaal buiten Nigeria geboren of wonen daar al sinds hun jeugd niet meer. Ze hebben geen deel uitgemaakt van een uittocht in de jaren tachtig. Wie waren dan de Afrikaanse kunstenaars die in die tijd naar het Westen verhuisden en het werkterrein van het discours over de hedendaagse Afrikaanse kunst hebben veranderd, waardoor de Afrikaanse diaspora de wereldhoofdstad werd van de 'hedendaagse Afrikaanse kunst'?

Uit het empirische en verifieerbare bewijsmateriaal uit *Contemporary African Art: Guide* van Guez blijkt dat er in de jaren tachtig en negentig geen massabewegingen van Afrikaanse kunstenaars en schrijvers over kunst naar het Westen heeft plaatsgevonden, dat wat Enwezor altijd heeft beschreven als de uittocht verkeerde informatie is, een overdrijving en een hersenspinsel van hemzelf. Hij moest een schijnbaar geloofwaardig verhaal verzinnen om zijn overmatige gerichtheid op kunstenaars van de Afrikaanse diaspora en zijn eigen permanente verblijf in het Westen te rechtvaardigen. Pas de laatste jaren neemt het aantal jonge Afrikaanse kunstenaars dat naar het Westen migreert toe – kennelijk omdat ze voor zichzelf geen gunstige vooruitzichten zien in Afrika. Overduidelijk omdat de politiek van uitsluiting die door Enwezor en zijn school wordt gepraktiseerd – 'om zichtbaar en gewaardeerd te zijn, moet je naar het Westen verhuizen' – vandaag de dag de stelregel is. Toch zouden Enwezor en zijn volgelingen moeten weten dat we niet allemaal in het Westen kunnen gaan wonen. Velen van ons kiezen ervoor om in Afrika te blijven. Het moet me van het hart dat de kunstenaars die in Afrika wonen woedend zijn over Enwezors vooringenomenheid voor de Afrikaanse diaspora.

African continent from being seen as a vital arena for the production of art?

Earlier definitions of contemporary African art have always recognized the presence of the African Diaspora as an essential component of Africa (along with Guez's guide, book surveys such as Kojo Fosu's *Twentieth Century Art of Africa* (1986) and Jean Kennedy's *New Currents, Ancient Rivers: Contemporary African Artists in a Generation of Change* (1992). But the focus was always on African artists in Africa. Enwezor's theoretical definition of contemporary African art turns its back to all that has gone on artistically on the African continent. It centres the contemporaneity of African art practice and thought in the Western metropolis. The African Diaspora can never supplant or subjugate the motherland. If, indeed, the real Africa is the Diaspora, then we might as well sell the whole African continent and go live in the West. There would be no need to continue building good governance, a market economy, rule of law, art galleries, museums and all the modern-day amenities and infrastructure for comfortable living that you find in the West.

Africa's post-colonial story of migration and its attendant identity politics is just another chapter in the epic story of Africa. This chapter makes the African saga more interesting. It cannot, however, be presented, as the sole form of the African postmodernist experience. A chapter cannot replace the entire book. But that is exactly what Enwezor has done with his curatorial strategies and theoretical discursiveness of contemporary African art, which relocate contemporary African art practice to the West, hence his undue fixation with Africa Diaspora artists. This is only part of the African post-colonial and contemporary story, and not the totality of it. More interesting is how the ethos of globalization and postmodernism have impacted directly on artistic development and production on the continent of Africa. Enwezor should also strive to globalize

Ze zien het als een duivelse, tegen hen gerichte strategie, uitgedacht om hun inspanningen in Afrika te ondermijnen en hun groei te fruiten. Dus in plaats van eendrachtig samen te werken ten bate van Afrika, zien Afrikaanse kunstenaars in Afrika zich nu voor een heilloze confrontatie geplaatst met hun collega's buiten het continent: de lokalen tegen de diaspora. Deze ontwikkeling moet in de kiem worden gesmoord.

Omdat Enwezor het prestige heeft om megatentoonstellingen te organiseren, zou het hem niet misstaan als hij deze scheefgegroeide status quo snel zou herstellen met nieuwe tentoonstellingen en publicaties gericht op kunstenaars op het Afrikaanse continent. Daarmee zou hij de negatieve perceptie bijstellen die hij bij Afrikaanse kunstenaars in Afrika creëert of heeft gecreëerd, en ook zijn eigen lelijk bezoddelde imago en erfgoed redden. Enwezor en zijn team moeten op zoek gaan naar de benodigde financiering en regelmatig trips naar Afrika ondernemen. Dat is de enige manier om te weten te komen wat er op het continent zelf gaande is. Zoals de (Nigeriaanse) Igbo-spreuk luidt: 'Je kunt niet op één plek staan om naar een maskerade te kijken.' Als je buiten de voortdurend veranderende stroom van de hedendaagse Afrikaanse kunst staat, dan kan het niet anders of je mist een heleboel. Ik zou er geen bezwaar tegen hebben als Enwezor het soort hedendaagse Afrikaanse kunst dat hij propageert omschreef als 'hedendaagse kunst van de Afrikaanse diaspora', 'hedendaagse Afrikaanse kunst in de diaspora', 'hedendaagse Afrikaanse kunst in het buitenland', of 'hedendaagse Afrikaanse kunst in het Westen (de VS of Europa)'. Maar om als hedendaagse Afrikaanse kunst iets te omschrijven wat totaal voorbijgaat aan de kunst van het Afrikaanse continent en zijn koloniale en postkoloniale geschiedenis, en wat volledig in het Westen is gesitueerd, is een vertekening van de geschiedenis, een afwaling van de waarheid en een travestie van gerechtigheid ten opzichte van de Afrikaan. Enwezors uitspraak 'Afrika is nergens, Afrika is overal' moet met hand en tand worden bestreden. Hoe kan een definitie van de hedendaagse Afrikaanse kunst de

the local, that is, bring the work of artists based on the continent to the attention of the world.

We are living in a highly globalized village now. It does not really matter where you live today to function effectively. As an artist, you do not have to be living in a Western metropolis to be engaged in globalism. At the touch of a button, I can have a phone conversation with every corner of the world. At any time, through satellite TV, I am abreast of what is happening around the world. I sit in my studio in Takoradi, Ghana and I see instantaneously an event which unfolding across the world. Through the internet, I am closely in touch with the rest of the world. I can communicate across time and space, and follow closely all the happenings on the global art front. Unfortunately, this is where the tools of globalization stop for the African artist.

The utopia of globalization which Enwezor postulates presumes egalitarianism, with the free movement of people and goods around the globe. But the reality of the current situation debars the African from free movement and full participation in the globalization process. Visa procurement alone to a Western country for an African is a harrowing experience, to say the least. Apart from the many requisite demands and vigorous and sometimes humiliating procedures applicants are subjected to, applicants pay astronomical visa fees only to be refused the visa without reimbursement. This amounts to a rip-off, to say nothing of waiting in endless, winding, labyrinthine queues in the scorching sun.

To conclude, I must add that I do not hold anything against my colleagues living and working in the West. Their achievement and success is my joy and pride. But theirs will not be complete until it is linked with the total success of their colleagues back home. African artists in Africa must be given equal international exposure and have value placed on their work like their counterparts abroad.

geografische grenzen en het gebied van het Afrikaanse moedercontinent uitsluiten als een essentiële arena voor de kunstproductie?

In eerdere definities van hedendaagse Afrikaanse kunst is het bestaan van de Afrikaanse diaspora altijd erkend als een wezenlijk onderdeel van het Afrikaanse continent, ook bijvoorbeeld in de gids van Guez, en in overzichten als Kojo Fosu's *Twentieth Century Art of Africa* (1968), en Jean Kennedy's *New Currents, Ancient Rivers: Contemporary African Artists in a Generation of Change* (1992). Maar de focus lag altijd op Afrikaanse kunstenaars in Afrika. Theoretisch onderbouwd door de filosofieën van Paul Gilroy en V.Y. Mudimbe gaat de definitie van Enwezor van hedendaagse Afrikaanse kunst volledig voorbij aan alles wat zich op artistiek gebied op het Afrikaanse continent heeft afgespeeld en centreert ze de hedendaagse Afrikaanse kunstpraktijk en het Afrikaanse artistieke denken in de westerse metropool. De Afrikaanse diaspora is ongetwijfeld belangrijk. Ze heeft op vele manieren bijdragen geleverd aan het moederland, met name in de vorm van overboekingen naar huis van vaak schaarse buitenlandse valuta ter ondersteuning van kwijnende economieën. Dat is echter maar een bijkomstigheid. De Afrikaanse diaspora kan het moederland nooit vervangen of ondergeschikt maken. Sterker nog: als het ware Afrika de diaspora is, dan kunnen we evengoed het hele Afrikaanse continent verkopen en in het Westen gaan wonen. Dan is het niet meer nodig om een goed bestuur op te bouwen, een markteconomie, een rechtsstaat, kunstgaleries, musea en alle moderne voorzieningen en infrastructuur voor een comfortabel leven, zoals je die in het Westen hebt.

Afrika's postkoloniale geschiedenis van migratie en de identiteitspolitiek waarmee die gepaard gaat, is één van de hoofdstukken uit de epische geschiedenis van Afrika, een hoofdstuk dat de Afrika-saga er alleen maar interessanter op maakt. Je kunt het echter niet als het enige hoofdstuk presenteren, als het geheel van de Afrikaanse postmoderne ervaring, de enige pijler waarop het verhaal over Afrika berust. Je kunt

The spotlight must be turned on them, too. Then African art could be said to have truly arrived at the New Golden Age. So far, though, the success that contemporary African art seems to be enjoying is only a charade, and could evaporate before our eyes tomorrow.

Rikki Wemega-Kwawu (Ghana, 1959) lives and works as an artist and writer in Takoradi, Ghana. He is an alumnus of the Skowhegan School of Painting and Sculpture, Maine, U.S.A. In 2008 he was an Adjunct Professor in Art at the New York University – Accra, Ghana Campus, where he taught Post-Colonial Studio Practices. His essay 'The Politics of Exclusion: the Undue Fixation of Western-based African curators on Contemporary African Diaspora Artists' has earlier been published in a slightly different form in the *Maple Tree Literary Supplement*.

Notes

- 1 For a recent account on this see: Boateng, O., Ayei Kwei Armah, et. al., 'Carving Up Africa – 125 years of the Berlin Conference', *New African*, February 2010, pp. 10-31
- 2 Okeke-Agulu, Chika, 'No Condition is Permanent: The Art and Politics of Euro-African Encounter' In: *Who Knows Tomorrow*, Kittelmann, U., Chika Okeke-Agulu & Britta Schmitz (eds), Cologne, 2010, p. 388
- 3 See for instance: Binder, L. 'El Anatsui: Transformations', *African Arts*, (Summer) 2008, pp. 24-36.
- 4 Stanislaus, G. & Deja Jegede, *Contemporary African Artists – Changing Tradition*, New York, 1990, p.25
- 5 Ogunwa, D., 'A Man of the Earth - Denrele Ogunwa talks to a foremost African sculptor', *West Africa* (9-15 October), 1995, pp. 1575-1577 <http://www.africa.upenn.edu/Publications/CL_anatsui.html>
- 6 See, for instance: Gilroy, P., *The Black Atlantic Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, 1993; Mudimbe, V.Y., *The Idea of Africa*, Bloomington, 1994.
- 7 Wemega-Kwawu, R., 'Continuum: The Contemporary Africa Artist – Between Past and Present, Local and Global.' Paper presented at the International Conference on the theme *The State of the Art(s): Africa Studies and American Studies in Comparative Perspective* at the University of Cape Coast, 2002
- 8 Enwezor, O., 'Retrospecting Africa '95: Occupied Territories, Power, Access and African Art', *Glendora Review* (Vol. 1, No. 3) 1996, pp. 29-34 <<http://archive.lib.msu.edu/DMC/African%20Journals/pdfs/glendora%20review/vol1no3/graa001003009.pdf>>

niet één hoofdstuk uit het boek in de plaats stellen van het hele boek. Maar dat is nu juist wat Enwezor heeft gedaan, met zijn tentoonstellingsstrategieën en een theoretisch discours van de hedendaagse Afrikaanse kunst waarmee die kunstpraktijk naar het Westen wordt verplaatst; vandaar zijn buitensporige fixatie op de kunstenaars van de Afrikaanse diaspora. Dat is echter maar een deel van de postkoloniale en hedendaagse geschiedenis van Afrika, niet het geheel. Okwui zou evenzeer, zo niet meer geïnteresseerd moeten zijn in de manier waarop de mondialisering en de postmoderne ethiek direct invloed hebben gehad op de artistieke ontwikkeling en de artistieke productie op het Afrikaanse continent. Hij zou er ook naar moeten streven het lokale te globaliseren, oftewel het werk van in Afrika wonende kunstenaars onder de aandacht van de wereld brengen.

We leven tegenwoordig in een global village. Om effectief te kunnen functioneren doet het er niet meer echt toe waar je woont. Als kunstenaar hoef je niet in een westerse metropool te wonen om betrokken te zijn bij de mondialisering. Met een druk op de knop in mijn hand kan ik met elke uithoek van de wereld telefoneren. Op elk willekeurig moment blijf ik via satelliet-tv op de hoogte van wat er waar ook ter wereld gebeurt. Ik zit in mijn atelier in Takoradi in Ghana en op hetzelfde moment zie ik hoe zich ergens op de wereld een gebeurtenis ontvouwt. Ook via het internet blijf ik nauw verbonden met de rest van de wereld. Ik kan direct over ruimte en tijd heen communiceren en alles wat er wereldwijd op kunstgebied gebeurt volgen. Maar daarmee is de Afrikaanse kunstenaar helaas door zijn globaliseringsinstrumenten heen.

De mondialiseringsutopie die Enwezor als feit presenteert, veronderstelt gelijkheid en wereldwijde bewegingsvrijheid van mensen en goederen. Maar de realiteit van dit moment belet Afrikanen die bewegingsvrijheid en volledige deelname aan het globaliseringsproces. Alleen al het bemachtigen van een visum voor het Westen is een schokkende ervaring voor een Afrikaan, om het voorzichtig uit te drukken. Naast de vele eisen die

worden gesteld en de vele zware en vernederende procedures waaraan de aanvragers worden onderworpen, worden er ook astronomische visumkosten in rekening gebracht, waarna het visum wordt geweigerd de visumkosten nooit worden terugbetaald. Dat grenst aan oplichterij, en dan zwijgen we nog maar van de eindeloze kronkelende, doolhofachtige rijen in de brandende zon.

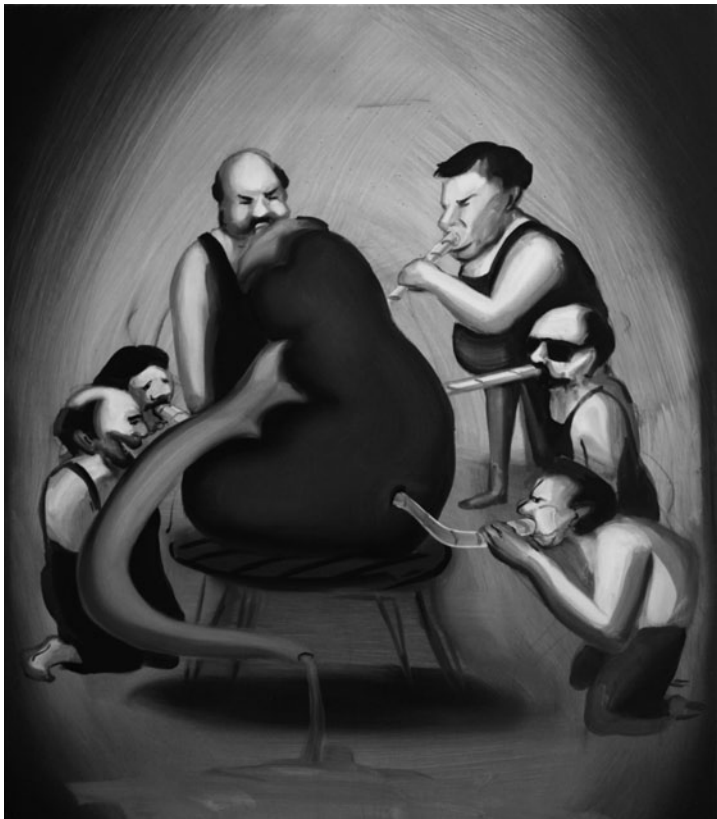
Tot slot wil ik nog zeggen dat ik niets tegen mijn collega's die in het Westen wonen en werken heb. Hun prestaties en succes vervullen mij van blijdschap en trots. Maar hun succes zal pas compleet zijn als het wordt verbonden met het totale succes van hun collega's in Afrika zelf. Afrikaanse kunstenaars in Afrika moeten evenveel internationale publiciteit krijgen en hun werk moet even hoog worden gewaardeerd als dat van hun collega's in het buitenland. De schijnwerpers moeten ook op hen worden gericht. Pas dan kan met recht worden gezegd dat voor de Afrikaanse kunst een nieuwe gouden eeuw is aangebroken. Vooralsnog is het ogenschijnlijke succes van de hedendaagse Afrikaanse kunst niet meer dan een schertsvertoning, die morgen al voor onze ogen kan verdampen.

Rikki Wemega-Kwawu (Ghana, 1959) woont en werkt als kunstenaar en schrijver in Takoradi, Ghana. Hij is opgeleid aan de prestigieuze Skowhegan School of Painting and Sculpture in Maine in de VS. In 2008 was hij buitengewoon hoogleraar beeldende kunst aan de New York University-Ghana Campus in Accra, waar hij 'post-colonial studio practices' doceerde. Zijn essay verscheen eerder in een iets andere vorm onder de titel 'The Politics of Exclusion: the Undue Fixation of Western-based African curators on Contemporary African Diaspora Artists' in *Maple Tree Literary Supplement*.

1 Voor de noten zie de Engelse versie.

Project '1975' wordt mede mogelijk gemaakt door de Mondriaan Stichting en het Amsterdams Fonds voor de Kunst / Project '1975' is made possible with support by the Mondriaan Foundation and the Amsterdam Fund for the Arts





Kidney Left, 2011, oil on linen, 23 x 20 inches



Kidney Right, 2011, oil on linen 23 x 20 inches

describes it as a political category, a psychoanalytic concept or, more empathic, as an ‘excessive pleasure and pain’, as ‘that “something extra” for the sake of which we do what might otherwise seem irrational, counter productive, or even wrong’.⁶ In contrast to Klossowski, Dean takes the category a step further and relates it to political theory.

As the demonic is said to appear through simulacra, Dean holds that enjoyment ‘exceeds symbolization and, indeed, can only be signified through inconsistencies, holes, and slippages in the symbolic order’.⁷ Enjoyment then is similar to the demonic in the sense that it escapes a fixed, exactly definable form. Whereas the demonic is grounded in mythological terms, the category of enjoyment is described in psychoanalytic terms. Both notions, however, can also be related to the political field. As for the category of enjoyment, Dean points out, again with reference to Žižek, that ‘ideological formations work as economies of enjoyment to forbid, permit, direct and command enjoyment’.⁸ In contrast, Klossowski does not mention the political dimension related to the category of the demonic. However, an example can be found in news reports.

In May 2011, following from a power struggle between the Iranian President Mahmoud Ahmadinejad and Supreme Leader Ayatollah Ali Khamenei (head of the conservative Muslim establishment and president of Iran from 1981 until 1989), several staff members of Ahmadinejad’s government were accused of ‘being “magicians” and invoking jinnns’.⁹ As reporter Najah Mohammed Ali put it:

The rumors have gained enough momentum to prompt Mr. Ahmadinejad to deny them publicly. ‘Those who have spoken in recent days about the influence of fortune tellers and jinn (shape-shifting spirits) on government were telling jokes,’ Mr. Ahmadinejad said on May 8. Iran’s first Vice President Mohammad Reza

mei 2011 diverse medewerkers van de regering Ahmadinejad beschuldigd tovenaars te zijn en djinns op te roepen.⁹ Zoals verslaggever Najah Mohammed Ali omschreef:

De geruchten hebben zodanig momentum gekregen dat de heer Ahmadinejad genoodzaakt is ze publiekelijk te ontkennen. ‘Degenen die de afgelopen dagen hebben gesproken over de invloed van waarzeggers en djinns (van gedaantewisselende geesten) op de overheid, maakten een grap,’ zei de heer Ahmadinejad op 8 mei. Irans vice-president Mohammad Reza Rahimi reageerde fel op de beschuldiging van de ultraconservatieven. ‘Mensen hebben het over tovenarij en djinns en schrijven dit toe aan de overheid. Is het mogelijk een land te regeren met tovenarij en djinns? Is het mogelijk (met behulp van hen) satellieten de lucht in te sturen? De wetenschap zit achter al deze zaken’, zo werd de heer Rahimi geciteerd in een aantal lokale kranten. ‘Hoe kunnen ze dergelijke dingen toeschrijven aan dr. Ahmadinejad, de president en een (universitaire) professor?’ voegde de heer Rahimi toe.¹⁰

Klaarblijkelijk probeerden de religieuze autoriteiten de categorie van het demonische te gebruiken om politieke procedures te manipuleren. Voor media als de Amerikaanse Fox News Channel kwam dergelijk nieuws over de Iranese politiek als geroepen: het verhaal bevestigde wederom het vooroordeel dat de Iranese samenleving zou worden gedomineerd door het spirituele in plaats van de Verlichte rede. Door ons te richten op de overeenkomsten tussen de categorieën van genot en het demonische, die in principe dezelfde functie hebben, kunnen we dit voorbeeld duiden. Net als bij de categorie van genot, wordt het demonische ingedeeld door de hoofdrolspelers van de ideologische formaties; machtige persoonlijkheden die aangeven wanneer geloof bijgeloof wordt. Dit is vergelijkbaar met de wijze

Rahimi hit back hard at the accusation by the ultra-conservatives. 'Some people speak of sorcery and jinns and attribute them to the government. Is it possible to govern the country with sorcery and jinns? Is it possible to send satellites into the sky (using them)? Science is behind all these issues,' Mr. Rahimi was quoted in some local papers. 'How could they attribute such things to Dr. Ahmadinejad, the president and a (university) professor?' Mr. Rahimi added.¹⁰

Apparently, the religious authorities sought to use the category of the demonic in order to manipulate political proceedings. For media outlets like the American Fox News Channel this kind of news about Iranian politics surely was just what they were waiting for: a story once again confirming the prejudice that the Iranian society is still dominated by the spiritual instead of enlightened by reason. And yet, let us put this into perspective by thinking of the similarities between the categories of enjoyment and the demonic, as in principle they have the same function. Like enjoyment, the demonic is employed by the heavyweights of ideological formations, individuals with the political clout to decide when belief becomes superstition. This process is comparable to the ways in which enjoyment is censored, for instance through the distinction that is made between regular motion pictures and pornography.

Both categories bind humans to specific ideological formations. Enjoyment binds people to global capitalism, whereas the category of the demonic binds people to ideological formations that do not entirely deny folkloristic mythology or Islamic religious theories. 'What is crucial to an ideological formation', Dean writes, 'is the fantasy that supports it'. According to her, fantasies maintain ideological constructions; they are, in other words, the oil that drives the motors of ideological formations; as long as people hold on to certain fantasies, they support the ideologies



Shadow, 2011, ink on paper, 35 x 23 inches

that turn on them. The fantasy that supports global capitalism is, in Dean's view, the belief in the power of capital, to which people are bound through the enjoyment of popular global culture. Fantasies more grounded in religion support ideological formations which do not exclusively worship money, but also accept explanations beyond the calculable. Nevertheless, enjoyment and the demonic both have, again in Dean's terms, a 'non-rational nugget that goes beyond what we know to produce our sense of who we are and what the world is for us'.¹¹ The confrontation with this non-rational nugget, with that thing 'we desire but never achieve', or what 'we want to eliminate, but never can', is central to Madani's work.¹²

Non-rational nuggets

In the *Breaking Bad* scene mentioned above, the shrewd and slippery fly stands in for such a non-rational nugget which drives White to the edge of self-destruction, making his behaviour incomprehensible to Pinkman as well as to the viewer of the TV series. Nevertheless, the high viewing figures that demonstrate the success of the series speak for the argument that people enjoy seeing the main character going nuts. Apparently, viewers continue to nourish sympathy for White, who in the course of the series becomes consistently more greedy, violent and unscrupulous. When in this sequel the fly is finally dead, White can for a moment continue his sideline of producing drugs more or less undisturbed, which brings him the extra money that enables him to play the role of the American-style indulgent provider for the family. But as we know, the non-rational nugget will emerge again in different guises, and if they are amusing enough, the TV series will continue winning awards. In that sense, the White character mirrors the insanity of the rule of capital and its link to popular culture.

waarop genot gecensureerd wordt. Denk bijvoorbeeld aan het verschil dat gemaakt wordt tussen gewone speelfilms en pornografie.

Beide categorieën binden mensen aan specifieke ideologische formaties. Genot bindt mensen aan het mondiale kapitalisme, terwijl het demonische mensen bindt aan ideologische formaties die de Arabische mythologie en Islamitische theorie niet geheel ontkennen. 'Wat cruciaal is bij een ideologische formatie, is de fantasie die de formatie ondersteunt', schrijft Dean. Volgens haar houdt de fantasie ideologische bouwsels in stand en is het de olie die de motoren van ideologische formaties voortstuwt. Zolang mensen in fantasieën geloven, ondersteunen zij de ideologieën die daaraan verbonden zijn. Volgens Dean ondersteunt het geloof in de macht van het kapitaal het daadwerkelijke mondiale kapitalisme, waaraan mensen zijn gebonden door het genot van de wereldwijde populaire cultuur. Fantasieën die meer in religie geworteld zijn, ondersteunen ideologieën die niet uitsluitend geld aanbidden, maar accepteren ook verklaringen die voorbij het berekenbare liggen. Desalniettemin hebben genot en het demonische, wederom in Deans woorden, een 'niet-rationeel brokstuk dat verder gaat dan het gevoel dat produceert wie we zijn en wat de wereld voor ons betekent'.¹¹ De confrontatie met deze niet-rationele brokken, met datgene 'waarnaar we verlangen maar nooit zullen bereiken', of wat 'we willen vernietigen, maar nooit zullen kunnen', staat centraal in de geschilderde scenario's van Madani.¹²

Niet-rationele brokken

In zoverre is haar werk vergelijkbaar met de hierboven genoemde scène uit *Breaking Bad*, waarin de sluwe en ongrijpbare vlieg staat voor wat Dean een niet-rationeel brokstuk noemde. De obsessie met dat stuk drijft White tot waanzin, waardoor zijn gedrag onbegrijpelijk wordt voor Pinkman

In a way similar to White's obsessive engagement with the fly, the figures in Madani's works grapple with non-rational nuggets. But whereas *Breaking Bad* relates to the fantasies feeding the ideological formation of capitalism, Madani's work draws upon the spiritual fantasies from which the jinn emerge. The artist started to work for this exhibition with the idea of making an encyclopaedia of jinn – which is worth attempting, but due to the nature of these beings, must be a never-ending and forever incomplete undertaking. Apart from that, there is a significant difference between the non-rational nugget in Gilligan's TV series and Madani's works that lies in the ways in which her painted, drawn or printed figures of man and jinn are related to each other. Whereas White and the fly are never really in touch, never close, so to say, in Madani's scenarios the jinn are inseparably connected to the manlike figures. Take the drawing entitled *Shadow* (2011), where the puny figure shudders from its own tremendous shadow, which had suddenly come to life in order to laugh him down. Its direct relation to the figure makes this jinn much more difficult to eliminate than a simple housefly.

However, this does not prevent some of the men depicted from obsessively trying to get rid of their nasty inside nuggets. Sitting in an armchair, the naked, fat and rosy, bespectacled figure of *The Whole* (2011) holds a sausage-like object in his right hand, pressing it to his chest as if it was especially dear to him. The index finger of his left hand is directly below the object, proudly pointing to the man's stomach, thus underlining his ownership of the thing. The gaping hole in the figure's underbelly indeed suggests that he has grabbed the sausage-thing out of himself, probably not without suffering pain. As the satisfaction on his face indicates, having pulled the thing out of his stomach pleases him, though, at the same time, he cannot yet let it go, and holds on to it like a boy to his teddy bear. His obsession continues, and he indulges it. A similar indulgence



Campfire, 2011, 24 x 18 inches, oil on linen

alsmede voor de kijker van de tv-serie. Toch spreken de hoge kijkcijfers, die het succes van het programma illustreren, voor het argument dat mensen het leuk vinden om de hoofdpersoon gek te zien worden. Blijkbaar blijven kijkers sympathie hebben voor White die, in de loop van de serie, steeds gieriger, gewelddadiger en doortrapper wordt. Wanneer in deze aflevering de vlieg eindelijk dood is, kan White korte tijd min of meer ongestoord zijn bijbaan als drugsproducent vervolgen, wat hem extra geld oplevert dat nodig is om zijn rol van kostwinner van de familie op zijn Amerikaans adequaat te kunnen spelen. Maar zoals we weten, zal dat niet-ratione-

is perceptible in the multitude of other works on display under the umbrella of *The Jinn*, an exhibition that celebrates demonic obsession, without condemning or criticising the mythological fantasies that inspire it. Rather, Madani has arrayed herself with the jinn, a freedom that is, as we have seen in the Ahmadinejad example, allowed to artists rather than to politicians. In the form of non-rational nuggets the jinn are to be found throughout her works, sometimes shiny like precious diamonds, or loyal like partners in crime, other times ugly and malevolent, like monsters or manipulative kobolds.

Kerstin Winking is curator of the exhibition 'Tala Madani – The Jinn'

Tala Madani (Iran, 1981) lives and works in Amsterdam and New York. After receiving her MFA from Yale University School of Art in 2006, she was awarded the Kees Verwey Fellowship and was artist in residence at The Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam in 2007. Recent exhibitions of the artist's work include 'He Disappeared into Complete Silence', De Hallen, Haarlem (2011), 'Speech Matters', Venice Biennale (2011), 'Greater New York', MoMA PS1 (2010), 4th Tirana International Contemporary Art Biennial (2009), 'Younger than Jesus,' New Museum, New York (2009), 'Dazzle Men', Pilar Corrias Gallery, London (2009).

Notes

- 1 Klossowski, P. 'On the Collaboration of Demons in the Work of Art'. In: Foss, P. Paul Taylor, Allen S. Weiss, *Phantasm and Simulacra*, Melbourne: Art & Text, 1985, p. 9
- 2 *Ibid.*, p. 10
- 3 *Loc. cit.*
- 4 *Breaking Bad* (Season 3, Episode 10)
- 5 Dean, J. *Žižek's Politics*, New York: Routledge, 2006.
- 6 *Ibid.*, p. 4
- 7 *Ibid.*, p. 5
- 8 *Ibid.*, p. 8
- 9 Saeed Kamali Dehghan, 'Ahmadinejad allies charged with sorcery', *The Guardian*, Thursday 5 May 2011 <<http://www.guardian.co.uk/world/2011/may/05/ahmadinejad-allies-charged-with-sorcery>>
- 10 Najah Mohammed Ali, *Al Arabiya News*, Thursday, 19 May 2011 <<http://www.alarabiya.net/articles/2011/05/19/149704.html>>
- 11 Dean (2006), p. 47
- 12 *Loc. cit.*

le brokstuk in verschillende gedaanten opduiken, en als dat amusant genoeg is, zal de tv-serie prijzen blijven winnen. In die zin weerspiegelt White de waanzin van de heerschappij van het kapitaal en de link naar de populaire cultuur.

Net als White's obsessie met de vlieg, worstelen de figuren in Madani's werken met niet-rationele brokken. Maar waar *Breaking Bad* betrekking heeft op de fantasieën die de ideologische formaties van het kapitalisme voeden, is Madani's werk in SMBA gebaseerd op de spirituele fantasieën van waaruit de djinn ontspruit. Daarnaast is er een verschil in de relatie tussen niet-rationele brokken en mensen in Gilligans tv-serie en in Madani's werk. Terwijl White en de vlieg nooit echt met elkaar in contact komen, zijn de djinns in Madani's taferelen onlosmakelijk verbonden met de mannelijke figuren. Neem bijvoorbeeld de tekening *Shadow* (2011) waarin een miezerig figuurtje huivert van zijn eigen ontzaglijke schaduw die plotseling tot leven is gekomen en hem brutaal uitlacht. De directe relatie met het menselijke wezen zorgt ervoor dat het veel lastiger is een djinn te doen verdwijnen dan een kamervlieg.

Dit voorkomt echter niet dat sommige van de afgebeelde mannen zich obsessief proberen te ontdoen van die nare inwendige brokken. Zittend in een fauteuil, houdt de naakte, dikke, roze en gebrilde figuur in *The Whole* (2011) een worst-achtig voorwerp in zijn rechterhand, hij drukt het tegen zijn borst alsof het bijzonder dierbaar voor hem is. De wijsvinger van zijn linkerhand bevindt zich direct onder het object en wijst trots naar zijn buik, waarmee hij benadrukt dat het ding zijn eigendom is. Het gapende gat in de onderbuik van de figuur suggereert inderdaad dat hij het worst-achtige object uit zijn eigen lichaam heeft gehaald, waarschijnlijk niet zonder pijn te lijden. Zoals van zijn gezicht valt af te lezen, behaagt het hem dat hij het ding uit zijn buik heeft getrokken, maar tegelijkertijd kan hij het nog niet loslaten, en houdt hij het vast zoals een jongen zijn teddybeer. Zijn obsessie gaat verder en hij koestert het.



Line Man with Rock, 2011, oil on linen, 22 x 16 inches

Een vergelijkbare koestering is waarneembaar in de andere werken op de tentoonstelling *The Jinn*. De tentoonstelling verheerlijkt de demonische obsessie, zonder daarbij de mythologische fantasieën die daaraan ten grondslag liggen te veroordelen of te bekritisieren. In plaats daarvan heeft Madani zichzelf verfraaid met de djinn, een vrijheid die, zoals we hebben kunnen zien in het voorbeeld van Ahmadinejad, kunstenaars genieten in tegenstelling tot politici. De djinn is in de vorm van niet-rationele brokken te vinden in al het werk van Madani, soms glanzend als kostbare diamanten of trouwe partners in crime, een andere keer lelijk en kwaadaardig als monsters of manipulatieve kobolden.

Kerstin Winking is curator van de tentoonstelling 'Tala Madani – The Jinn'

Tala Madani (Iran, 1981) woont en werkt in Amsterdam en New York. Nadat ze in 2006 haar MFA van de Yale University School of Art behaalde, ontving ze een Kees Verwey Stipendium en werd ze in 2007 resident aan de Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam. Recente tentoonstellingen met haar werk zijn 'He Disappeared into Complete Silence', De Hallen, Haarlem (2011), 'Speech Matters', Ventië Biennale (2011), 'Greater New York', MoMA PS1 (2010), 4th Tirana International Contemporary Art Biennial (2009), 'Younger than Jesus', New Museum, New York (2009).

1 Voor de noten zie de Engelse versie.

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

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

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

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

Colofon / Colophon
Coördinatie en redactie /
Co-ordination and editing:
Kerstin Winking
Vertaling / Translation: Auke van den
Berg (Bookmakers), Irene de Craen
Design: Mevis & Van Deursen /
Nina Støttrup Larsen
Druk / Printing: die Keure, Brugge
SMBA: Jelle Bouwhuis (curator),
Kerstin Winking (assistant curator),
Marijke Botter (office manager),
Gabriele Minelli (production assistant),
Tessa Verheul (communications),
Marie Bromander (receptionist),
Raoul Zöllner (intern)

Met speciale dank aan / With special
thanks to: Pilar Corrias, London

'Tala Madani - The Jinn' is mede
mogelijk gemaakt door / is made
possible with support from:



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

10.12-05.02

**OPENING 10.12
5-7 P.M.**

