

THIS IS NOT AFRICA,  
THIS IS US

Jelle Bouwhuis



Firstly, I will explain the presentation of this essay's question. It started with a request by gallery West to elaborate on a previous article, which I wrote in 2012 for the magazine *Metropolis M*, referring to the works of Kudzanai Chiurai, a Zimbabwean artist who worked and lived in Johannesburg at that time.<sup>1</sup> The conclusion of this article was that when we, Western Europeans, look at this work, we tend to see Africa in it. But in fact we see ourselves: we are watching images that have been modelled on a century-old, European tradition of visualization, of registration using expressive means. Those images might actually tell us something about a specific situation – by means of a realistic detail, symbols or other ways in which we have become used to looking at images. However, we do not see the conventions of looking. For example, one of those implied conventions is modelled on the idea that we can encompass a whole continent, merely by means of an image. This only falls to the lot of Africa. In his photo and video work, Chiurai knows how to skilfully take advantage of this. Another striking example is of course the film *Episode 3 – Enjoy Poverty* by the Dutchman Renzo Martens (2008). In this film, a shocking image of the commonness of African poverty is depicted, due to a strong focus on starving plantation workers in mid-Congo. These images are used as the synecdoche for the Western development aid industry as a whole. This film is also about us, about a convention that provides us with a summarizing image of Africa.

According to these same conventions, the mere title of the book *Contemporary African Art* by Okwui Enwezor and Chica Okeke-Agulu implies that such a thing as 'the' African contemporary art really exists. This book, on the one hand, makes up for a long felled lack of attention for contemporary African art, but on the other hand, this also received criticism, due to the implicit, ethnocentric, culture-essentialistic character of the project: the idea – again – that the art of a complete continent could be contained in only one, admittedly voluminous, publication.<sup>2</sup>

At the same time, the major modern art museums in Western Europe and North America – reason: the globalization – have started to pay more attention to the art in regions that used to be almost or completely outside of their perspective, including Tate Modern, Guggenheim and Centre Pompidou – and currently also the Stedelijk Museum Amsterdam, although to a lesser extent. This has resulted in special programmes for

art from the Middle East, South East Asia, Latin America, and of course Africa, which is sometimes specifically divided into North and South. In doing so, the museums for modern art seem to behave like traditional ethnographic museums, which are arranged according to continents. Whereas some of these museums, such as the Tropenmuseum (former Colonial Museum) in Amsterdam and Quai Branly in Paris, are actually departing from their traditional classifications, at least in their exhibition policy. Due to its international character, often the classification in modern art was not region-specific in any case; it is traditionally divided into movements rather than geography. For instance: cubism, surrealism, International Group De Stijl, CoBrA, Zero. Someone who wants to research the collection of the Stedelijk Museum based on country, region or continent will be disappointed. You will have to search using the artists' places of birth, and based on that information you could find out yourself to what extent specific areas are represented in the collection, although it is often unfeasible to deem artists as part of one geographically defined community, due to the increasing mobility from the middle of the 19th century onwards. Someone who takes the other way round, and tries to place a group of artists within an ethnocentric framework, will often not be able to evade a lot of googling and juggling with nationalities.<sup>3</sup> Since the financing structures in the world of art often run via national frameworks, it is sometimes possible to write about art history from a national angle. But there is no such thing as a Pan-African art policy. And with regard to the African context, the examples of national art historiography are rare, and most of the time with a strong ethnographic accent. A recent dissertation, written by Rhoda Woets, on modern art in Ghana, is one of the few exceptions, which was made possible due to the fact that in Ghana, as a consequence of the colonization and decolonization, a certain national art conception could develop, which provided some sort of national art policy, and which influence can still be felt today.<sup>4</sup>

Now that the modern art museums seem to be in the grasp of this culture-essentialism, first of all I wonder whether this was always the case. It seems as if it was not noticed as such before, or that it was simply denied due to a sort of blind belief in the universal values of modern art. A bit like the way in which the United States and many other countries still try to make us believe that the western democratic model is the only solution to obtain world peace. Even so, geopolitical relations have also left their mark in policy and thus in the collections of modern art institutions. For instance,

during the Cold War it was inconceivable that artists from communistic countries could have exhibitions in the US, or even in Western Europe. There have been several publications about the influence of the US on the spreading and appreciation of American culture in their Western European sphere of influence.<sup>5</sup> However, it is more difficult to imagine what the world would have looked like without that influence. Prompted by her research into the relationship between the origin of Hegel's master-slave-philosophy and the nearly simultaneous revolution that led to the independence of the French slave colony Saint-Domingue in 1804, which was then renamed as Haiti, Susan Buck-Morss despairingly wonders what could be the use of this research. After all, when in the whole history of philosophy science, the colonial experience did not play a part at all, why should it suddenly be of any importance in this case?<sup>6</sup>

I pose the same question, but now concerning modern art. In modern art, a process of specialization and purification has also taken place; on and on until the 'colonial experience' no longer played a part. But of course, that did not make colonialism, colonial history and neo-colonialism disappear. In this context, I would like to hold the history of the development of the Stedelijk Museum Amsterdam as a museum of modern art against the colonial light. Since the Second World War, the Stedelijk Museum has made modern art (abstract art, expressionism) accessible to a wide audience in the Netherlands, and at a later stage it has also been instrumental in the canonization of American modernism in Western Europe. In particular in the Fifties, Sixties and Seventies, the Stedelijk played an important exemplary role for other art institutions, both in the Netherlands and widely abroad, and it still functions as a sort of national museum for modern art.

The foundation of this policy was shaped by the conviction that freedom of expression, and the stimulation thereof, would be the answer to the oppression under Nazi-Germany and the ending of the colonial era. In the artistic policy immediately after the war, the 'colonial experience' (with which I refer to the awareness of colonial relations, just like Buck-Morss) thus still played a certain part. First of all, originally the Stedelijk Museum was not only a museum of modern art. If anything, it was an amalgam of various collections. For instance, from 1932 until 1952 it accommodated the Museum for Asian Art, which later moved to the Rijksmuseum (the Dutch National Museum), where it now has its own pavilion. The collection mainly consisted of art from Dutch East Indies. So for a long time, objects

that were a direct artefact of Dutch colonialism formed a substantial part of the Stedelijk Museum. After the collection was moved, the room for Asian art was converted into a restaurant. Except from Karel Appel's monumental wall painting, which is still present, until 1988 there also hung a meter long 'wuramon' (a splendidly sculptured, ritual tree canoe), which had been created by the Asmat in Papua – a Dutch colony until 1963 – around the same time as Appel's wall painting of 1956.

The then director of the Stedelijk Museum, Willem Sandberg, also found items of proof of the omnipresence of modern, free expression elsewhere in the world. In 1948, when he made a tour of the United States, he was not so much impressed by the art over there, whereas he was impressed by the art of painting he had seen in Haiti, of all places, which he had visited briefly on his return journey. Sandberg considered this painting, unstained by western academicism, as very authentic, also due to the country's long history of independence (in which he conveniently forgot to include the period of American rule).<sup>7</sup> In 1950, he made an exhibition of the works, which would tour other European museums. Objects from Africa and Polynesia appeared in the major exhibition 'Modern Art – Old and New' in 1955. African sculptures, ritual masks and tree bark paintings were exhibited next to works by modern artists such as Klee, Lipchitz and Picasso, as shining examples of the omnipresence of the previously mentioned free expression. The Polynesian tree bark paintings (tapas) can still be found in the collection of the Stedelijk Museum.

Gradually, the widely shared concept of free expression also received a political character: freedom of expression and political freedom were increasingly observed as a unity. It meant that there was no longer any room for art from dictatorial countries, by definition. After 1960, the canonization of modern art – at least in the Stedelijk Museum – actually took place within a cultural perspective that had strongly narrowed itself to Western Europe and, as of 1965, also to the United States. Only after the end of the Eighties, this perspective became slightly broader, but it never really persisted. At that time, the canonization had already embedded itself in some form of culture-essentialism that nowadays mainly manifests itself in a lack of knowledge of art and art contexts of large parts of the rest of the world. Already decades ago, the collective art museum sector delegated this knowledge to the cultural anthropology museums, which dealt with this in their own specific way.

But what happened to the colonial experience within the Stedelijk Museum? Where was 'Africa' in the period after 1960? We must seek the answer to this in the vast photographic collection of the museum, which is usually considered as secondary despite its size, partly thanks to the canonization of paintings during the same period. This collection contains dozens of photographs which were taken in the African countryside and testify to a certain colonial exotism. However, there is a much larger number of photographs taken of war and poverty on the continent, by Dutch and other European photographers ranging from Ed van der Elsken and Cas Oorthuys to Willem Diepraam and Ad van Denderen. The stereotypical images which Kudzanai Chiurai and, in particular, Renzo Martens so conveniently used in their films are therefore just as much a part of the museum of modern art. Another great contingent of works with references to Africa can be found in the form of dozens of Anti-Apartheid posters from the Seventies and Eighties (for that matter, separate from a large number of posters and other graphics which can sometimes be directly related to the colonial era).

What can we deduce from all this? That the canonization of modern art was closely connected to a positivistic social belief à la Hegel (Freedom! Equality!) along the lines of universally considered principles of freedom and democracy in Western Europe and the US, not coincidentally also the (former) colonial and economic superpowers which determined world trade in a sometimes extremely cynical, geopolitical way. The colonial experience itself was doomed to go underground and condensed in collection departments which became secondary to that canon, and were therefore not capable of formulating an artistic counterforce to the canon's positivism (Suppression! Exploitation! Apartheid!). The racial discussion which raged in the Netherlands in recent months, concerning the traditional feast of St. Nicholas and 'Black Pete', his caricaturally dressed black servant, is an attempt to give significance (again) to the 'colonial experience' within contemporary society. The modern art museums can also do that. But ultimately, this is once more not about Africa, but about us.

And African art? It will return of its own accord, as the economic position of the continent improves. After all, that is an important lesson in the history of modern art.







Laat me beginnen met de vraagstelling van dit essay. De aanleiding was het verzoek van galerie West om voort te borduren op een eerder artikel voor het tijdschrift *Metropolis M* in 2012, naar aanleiding van het werk van Kudzanai Chiurai, een Zimbabwaanse kunstenaar die destijds in Johannesburg woonde en werkte.<sup>1</sup> De conclusie luidt dat als wij, West-Europeanen, dit werk bekijken, we geneigd zijn om Afrika er in te zien. Maar in feite zien we onszelf: we zien beelden die gemodelleerd zijn naar een eeuwenlange, Europese traditie van visualisering, van vastlegging met beeldende middelen. Die beelden vertellen ons misschien daadwerkelijk iets over een specifieke situatie – door een realistisch detail, door symbolen of andere manieren waarop wij gewoon zijn geworden om naar beelden te kijken. Alleen, de conventies van het kijken zien we niet. Eén van die ingesloten conventies bijvoorbeeld, wordt gevormd door de idee dat wij, louter door middel van beeld, een heel continent kunnen omvatten. Dat lot valt alleen Afrika ten deel. Chiurai speelt daar handig op in met zijn foto- en videowerk. Een ander treffend voorbeeld is natuurlijk de film *Episode 3 – Enjoy Poverty* van de Nederlander Renzo Martens (2008). Hier wordt een stuitend beeld van de algemeenheid van Afrikaanse armoede neergezet door sterk te focussen op hongerende plantagearbeiders in midden-Congo. Deze beelden worden gebruikt als de *pars pro toto* voor de westerse ‘ontwikkelingshulpindustrie’ als geheel. Ook deze film gaat over onszelf, over een conventie die ons een samenvattend beeld van Afrika geeft.

Volgens diezelfde conventies impliceert alleen al de titel van het boek *Contemporary African Art* van Okwui Enwezor en Chica Okeke-Agulu dat er zoiets bestaat als ‘de’ Afrikaanse hedendaagse kunst. Enerzijds stelt het boek een gevoeld gemis aan aandacht voor hedendaagse kunst uit Afrika bij, maar anderzijds is daar ook kritiek op gekomen, vanwege het impliciet ethnocentrische, cultuuresstantialistische karakter van de onderneming. Het idee, alweer, dat de kunst van een compleet continent te bevatten is in één, weliswaar lijvige, publicatie.<sup>2</sup>

Tegelijkertijd zijn de grote moderne kunstmusea in West-Europa en Noord-Amerika – reden: de globalisering – meer aandacht gaan besteden aan de kunst in regio’s die voorheen vrijwel of helemaal buiten hun blikveld lagen, waaronder Tate Modern, Guggenheim en Centre Pompidou, en in mindere mate nu ook het Stedelijk Museum Amsterdam. Dit heeft geleid tot speciale programma’s voor kunst uit het Midden-Oosten, Zuid-Oost

Azië, Latijns-Amerika, en natuurlijk Afrika, dat soms specifiek wordt opgedeeld in Noord of Zuid. De musea voor moderne kunst lijken zich hiermee te gedragen als traditionele etnografische musea, die op werelddelen zijn ingericht. Terwijl sommige van zulke musea althans in hun tentoonstellingsbeleid hun traditionele classificaties juist aan het loslaten zijn, zoals het Tropenmuseum in Amsterdam of Quai Branly in Parijs. De classificatie in de moderne kunst was sowieso vaak niet regio-specifiek vanwege haar internationale karakter; ze wordt traditiegetrouw eerder in stromingen ingedeeld dan op geografie. Denk aan kubisme, surrealisme, de Internationale Stijl-groep, CoBrA, Zero. Wie in het Stedelijk de collectie wil onderzoeken op basis van land, regio of continent komt dan ook bedrogen uit. Je zult moeten zoeken op geboorteplaats van kunstenaars om op basis daarvan zelf uit te vinden hoe specifieke gebieden in de collectie vertegenwoordigd zijn, al is het gezien de toegenomen mobiliteit vanaf het midden van de 19<sup>de</sup> eeuw vaak ondoenlijk om kunstenaars als deel van één geografisch afgeperkte gemeenschap te beschouwen. Wie de omgekeerde weg bewandelt en een groep kunstenaars binnen een ethnocentrisch kader plaatst, ontkomt vaak niet aan een enorm gegoogled en gegoocheld met nationaliteiten.<sup>3</sup> Omdat de financieringsstructuren in de kunstwereld vaak via nationale kaders verlopen is het soms wel mogelijk om kunstgeschiedenis te schrijven vanuit een nationale optiek. Maar er bestaat geen pan-Afrikaans kunstbeleid. En in relatie tot de Afrikaanse context zijn de voorbeelden van nationale kunstgeschiedschrijving schaars en dan vaak ook nog sterk etnografisch gekleurd. Een recent proefschrift van Rhoda Woets over moderne kunst in Ghana is een van de weinige uitzonderingen, die mogelijk was omdat zich in Ghana, als uitvloeisel van de kolonisatie en dekolonisatie, een zeker nationaal kunstbegrip ontwikkelde waar iets van een nationaal kunstbeleid uit voortkwam, en waarvan de invloed zich tot op heden laat gelden.<sup>4</sup>

Nu het culturessentialisme de moderne kunstmusea in zijn greep lijkt te krijgen, stel ik mezelf allereerst de vraag of dat vroeger anders was. Het lijkt er op dat het voorheen niet als zodanig werd opgemerkt of gewoonweg werd ontkend door een soort blind geloof in de universele waarden van de moderne kunst. Een beetje zoals de Verenigde Staten en vele andere landen ons nu nog steeds willen doen geloven dat het westers democratisch model de enige oplossing is voor de wereldvrede. Geopolitieke verhoudingen hebben niettemin ook hun sporen nagelaten in het beleid en dus de collecties van de moderne kunstinstellingen. Zo was het tijdens de Koude Oorlog bijvoorbeeld ondenkbaar dat kunstenaars uit communistische landen ex-

posities zouden hebben in de VS of zelfs in West-Europa. Over de invloed van de VS op de verspreiding en appreciatie van Amerikaanse cultuur in hun West-Europese invloedssfeer is al meerdere malen gepubliceerd.<sup>5</sup> Het is echter moeilijker om te bedenken hoe de wereld er uit gezien zou hebben zonder die invloed. Naar aanleiding van haar onderzoek naar de relatie tussen het ontstaan van Hegels meester-slaaf-filosofie en de vrijwel gelijktijdige revolutie die in 1804 leidde tot de onafhankelijkheid van de Franse slavenkolonie Saint-Domingue, dat toen werd omgedoopt tot Haïti, vraagt Susan Buck-Morss zich vertwijfeld af wat het nut is van dat onderzoek. Immers, als in de hele geschiedenis van de filosofiewetenschap de koloniale ervaring geen enkele rol speelt, waarom zou die dan nu opeens wél van belang zijn?<sup>6</sup>

Ik stel dezelfde vraag, maar nu ten aanzien van de moderne kunst. In de moderne kunst heeft zich ook een proces afgespeeld van specialisatie en purificatie, net zo lang tot de 'koloniale ervaring' er geen enkele rol meer in speelde. Maar daarmee waren het kolonialisme, de koloniale geschiedenis én het neokolonialisme natuurlijk niet verdwenen. Ik wil in dit verband de wordingsgeschiedenis van het Stedelijk Museum Amsterdam als museum voor moderne kunst eens tegen dat koloniale licht houden. Het Stedelijk heeft in Nederland na de Tweede Wereldoorlog de moderne kunst (abstracte kunst, expressionisme) voor een breed publiek toegankelijk gemaakt, en was in tweede instantie ook instrumenteel in de canonisering van het Amerikaans modernisme in West-Europa. Zeker in de jaren '50, '60 en '70 had het Stedelijk een belangrijke voorbeeldfunctie voor andere kunstinstituten zowel in Nederland als ver daarbuiten, en nog altijd functioneert het als een soort nationaal museum voor moderne kunst.

De grondslag van dit beleid werd gevormd door de overtuiging dat vrijheid van expressie en het stimuleren daarvan, het antwoord was op de onderdrukking onder nazi-Duitsland en het ten einde komen van het koloniale tijdperk. In het artistieke beleid direct na de oorlog speelde de 'koloniale ervaring' (waarmee ik, net als Buck-Morss, het bewustzijn van koloniale verhoudingen bedoel) dan ook nog een zekere rol. Om te beginnen was het Stedelijk lange tijd niet uitsluitend een museum voor moderne kunst. Het was veeleer een amalgaam van verschillende collecties. Van 1932 tot 1952 bijvoorbeeld bood het onderdak aan het Museum voor Aziatische Kunst (dat later verhuisde naar het Rijksmuseum waar het nu een eigen paviljoen heeft). De collectie betrof vooral kunst uit Nederlands-Indië. Lange

tijd dus waren vele objecten die een direct uitvloeisel waren van het Nederlands kolonialisme een wezenlijk onderdeel van het Stedelijk. De ruimte van de Aziatische kunst werd na het vertrek van de collectie verbouwd tot restaurant. Behalve de nog aanwezige monumentale wandschildering van Karel Appel hing daar tot 1988 ook een meterslange 'wuramon' (fraai gebeeldhouwde, rituele boomkano), die rond dezelfde tijd als Appels muurschildering van 1956 was gemaakt door de Asmatin Papoea – tot 1963 een Nederlandse kolonie.

Toenmalig Stedelijk-directeur Willem Sandberg vond ook elders in de wereld bewijzen van de alomtegenwoordigheid van de moderne, vrije expressie. Toen hij in 1948 een rondreis maakte door de Verenigde Staten was hij niet zozeer onder de indruk van de kunst aldaar, maar wel van de schilderkunst die hij had gezien in, uitgerekend, Haïti, dat hij op zijn terugreis kort bezocht. Sandberg beschouwde de door westers academisme onbezoedelde schilderkunst als zeer authentiek, mede dankzij de lange geschiedenis van onafhankelijkheid van het land (waarbij hij de periode van Amerikaans bewind gemakshalve niet meerekende).<sup>7</sup> Hij maakte er in 1950 een tentoonstelling van die langs andere musea in Europa zou toeren. Voorwerpen uit Afrika en Polynesië figureerden in 1955 in de grote tentoonstelling 'Moderne Kunst – Oud en Nieuw'. Afrikaanse sculpturen, rituele maskers en boombastschilderijen werden opgesteld naast werk van moderne kunstenaars als Klee, Lipchitz en Picasso, als lichtende voorbeelden van de alomtegenwoordigheid van de eerder genoemde vrije expressie. De Polynesische boombastschilderijen (tapa's) bevinden zich nog altijd in de Stedelijk-collectie.

Het breed gedeelde begrip van vrije expressie kreeg langzamerhand ook een politiek karakter: vrijheid van expressie en politieke vrijheid werden steeds meer als een eenheid gezien. Het kwam er op neer dat voor kunst uit dictatoriale landen per definitie geen plaats meer zou zijn. Na 1960 speelde de canonisering van de moderne kunst, althans in het Stedelijk, zich in feite af binnen een cultureel blikveld dat zich sterk had vernauwd tot West-Europa en, vanaf 1965, ook de Verenigde Staten. Pas vanaf eind jaren '80 verruimde dit blikveld een beetje, maar dit heeft nooit echt doorgezet. Op dat moment had de canonisering zich al verankerd in een vorm van een cultuuresentialisme dat heden ten dage vooral tot uiting komt in een gebrek aan kennis van kunst en kunstcontexten van grote delen van de rest van de wereld. Deze kennis is door de collectieve kunstmuseumsector al decennia geleden gedelegeerd aan de Volkenkundige musea, die er op hun manier mee zijn omgegaan.

Maar wat gebeurde er met de koloniale ervaring in het Stedelijk? Waar was 'Afrika' in de periode na 1960? Daarvoor moeten we te rade gaan bij de enorme fotocollectie van het museum, die ondanks haar omvang doorgaans als secundair wordt beschouwd mede dankzij de canonisering van de schilderkunst in dezelfde periode. In die collectie bevinden zich tientallen foto's die gemaakt zijn op het Afrikaanse platteland en getuigen van koloniaal exotisme, maar nog een veel groter aantal foto's dat is gemaakt van oorlog en armoede op het continent, van Nederlandse en andere Europese fotografen variërend van Ed van der Elsken en Cas Oorthuys tot Willem Diepraam en Ad van Denderen. De stereotypische beelden dus waar Kudzanai Chiurai en zeker Renzo Martens in hun films zo handig gebruik van maken, zijn evenzogoed onderdeel van het museum van moderne kunst. Een ander groot contingent aan werken met referenties aan Afrika is te vinden in de vorm van tientallen Anti-Apartheid-affiches uit de jaren '70 en '80 (dit overigens los van een groot aantal posters en ander grafisch werk dat soms rechtstreeks is te relateren aan het koloniale tijdperk).

Wat kunnen we hieruit opmaken? Dat de canonisering van de moderne kunst nauw samenhangt met een positivistische maatschappijopvatting à la Hegel (Vrijheid! Gelijkheid!) langs de lijnen van universeel geachte beginselen van vrijheid en democratie in West-Europa en de VS, niet toevallig ook de (voormalige) koloniale en economische grootmachten die de wereldhandel op soms uiterst cynische, geopolitieke wijze bepaalden. De koloniale ervaring zelf was gedoemd onder te duiken en condenseerde in collectieonderdelen die secundair werden aan die canon, en daardoor niet in staat waren om een artistieke tegenkracht op het canonieke positivisme te formuleren (Onderdrukking! Uitbuiting! Apartheid!). De Zwarte Piet-discussie die afgelopen maanden woedde in Nederland, naar aanleiding van het kinderfeest rond Sinterklaas en diens karikaturaal geklede zwarte knecht, is een poging om de 'koloniale ervaring' (weer) een plaats te geven in de hedendaagse samenleving. De moderne kunstmusea kunnen dat ook. Maar uiteindelijk gaat het dan toch weer over onszelf.

En de Afrikaanse kunst? Die komt vanzelf wel naar gelang de economische positie van het continent verbetert. Dat is immers een belangrijke les van de geschiedenis van de moderne kunst.



- 1 See J. Bouwhuis, 'Kudzanai Chiurai – Dit is niet Afrika, dit zijn we zelf' (This is not Africa, it is us) *Metropolis M* nr. 4, 2012, online at [metropolism.com/magazine/2012-no4/kudzanai-chiurai/](http://metropolism.com/magazine/2012-no4/kudzanai-chiurai/)
- 2 See Rikki Wemega-Kwawu, 'The Politics of Exclusion – The Undue Fixation of Western-Based African Curators on Contemporary African Diaspora Artists', *SMBA Newsletter* 125, 2011 (also online via [archieff-www.smba.nl](http://archieff-www.smba.nl), Dutch/English). See also Sylvester Ogbecchie, *The Curator as Culture Broker: A Critique of the Curatorial Regime of Okwui Enwezor in the Discourse of Contemporary African Art*, 2010 (via [aachronym.blogspot.com.es](http://aachronym.blogspot.com.es)). Both discuss *Contemporary African Art Since 1980* by Okwui Enwezor and Chika Okeke-Agulu, 2009. For a detailed analysis of the ethnocentrism of both the book and the criticasters, see: 'Silent Parodies. karf'kachä seid'ou in conversation with Jelle Bouwhuis', in *Project 1975 – Contemporary Art and the Postcolonial Unconscious* (edited by J. Bouwhuis and K. Winking), *SMBA/Blackdog Publishing*, London 2014, p. 109–118. ('Silent Parodies. karf'kachä seid'ou in conversation with Jelle Bouwhuis', in *Project 1975 – Contemporary Art and the Postcolonial Unconscious* (red. J. Bouwhuis en K. Winking), *SMBA/Blackdog Publishing*, Londen 2014, p. 109–118.
- 3 See also the discussion in Koyo Kouoh & Senam Okudzeto, 'Open Dialogue: Decolonizing African Art, Transnational Contexts and Contradictions', in *ibidem*, p.119–125.
- 4 Rhoda Woets, 'What is this?' *Framing Ghanaian art from the colonial encounter to the present*, diss. VU University, Amsterdam 2011 (not a trade edition). Compare this to the highly ethnographically structured exhibition catalogue *Ghana: Hier et Aujourd'hui / Yesterday and Today*, Musée Dapper, Paris 2003.
- 5 See for example Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, University of Chicago Press 1985, and Frances Saunders, *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, Granta, London 1999.
- 6 Susan Buck-Morss, *Hegel, Haiti, and Universal History*, University of Pittsburg Press 2009, p.16.
- 7 For the activities by Sandberg that I mention here, see: Caroline Roodenburg-Schadd, *Expressie en Ordening: het verzamelbeleid van Willem Sandberg voor het Stedelijk Museum*, (*Expression and Arrangement: the collection policy of Willem Sandberg for the Stedelijk Museum*) 1945–1962, *NAI Uitgevers* 2004, Chapter 7. For that matter, the authenticity of Haitian art was brought into question elsewhere by, among other people, the American artist Barnett Newman whose work would later gain a prominent position in the Stedelijk Museum, see p. 378–9.

This publication appears on the occasion of the debate and the exhibition in three parts:

THIS IS NOT AFRICA, THIS IS US

Debate: Nana Adusei-Poku, Jelle Bouwhuis, Renzo Martens, Simon Njami and Senam Okudzeto

Exhibition: Kudzanai Chiurai, Simon Gush, Kemang Wa Lehulere

Kunsthal Rotterdam 01.02.2014 – 16.02.2014

Art Rotterdam 2014 06.02.2014 – 09.02.2014

West Den Haag 07.02.2014 – 29.03.2014

Text: Jelle Bouwhuis

Jelle Bouwhuis (1965, The Netherlands) is an art historian, critic, and curator at the Stedelijk Museum. Since 2006, he has been the director of Stedelijk Museum Bureau Amsterdam (SMBA). Some of his recent exhibitions include: *Global Collaborations*, Stedelijk Museum and SMBA, (2013); co-curator of *Spaces of Exception: a special Project of the Moscow Biennial*, Artplay Moscow (2013); and *Monumentalism – History and National Identity in Contemporary Art*, Stedelijk Museum, (2010). He regularly writes for *Metropolis M*, and has appeared in various other publications and books. Bouwhuis is also the co-recipient of *The Abraaj Group Art Prize*, Dubai (2010).

Image: Stedelijk Museum Amsterdam, Restaurant (c. 1960)

Translation: Tiny Mulder

Printer: Oranje van Loon, Den Haag

Thanks: Kunsthal Rotterdam, Gemeente Den Haag, Mondriaan Foundation

Published by: West

Edition: 1000

ISBN: 978-90-79917-40-2

# West

Groenewegje 136

2515 LR Den Haag

the Netherlands

+31 (0)70 392 53 59

[www.west-den Haag.nl](http://www.west-den Haag.nl)

[info@west-den Haag.nl](mailto:info@west-den Haag.nl)

