

En oppdagelse av William Kentridge

Om å forstå politisk engasjert, afrikansk samtidskunst på avstand, og hvordan den kan skape bevissthet om personlig lokalitetspolitikk

Skrevet av Srđan Tunić

INTRODUKSJON: lokalitetens politikk

Under den 51. oktober-salongen i Beograd (2010), hvor den renommerte sør-afrikanske samtidskunstneren William Kentridge ble stilt ut for første gang i Serbia, hadde jeg nettopp begynt å arbeide ved Museet for Afrikansk Kunst i Beograd^[1], og fikk som oppgave å gjøre research rundt denne kunstneren^[2].

I forsøket på å konstruere tilstrekkelige verktøy for å analysere kunstverkene, og for å utvikle en forståelse av (og empati overfor) William Kentridges kunst, ble en av hovedutfordringene mine å forstå lokale og globale persepsjoner av spesifikke kunstverk for å kunne definere hvilke elementer man spesifikt kunne lese i en lokal kontekst (og som derfor var lettere å forstå for «insiders»), og hvilke som kunne kalles «universelle» (som var mer eller mindre forståelige for «outsiders»).

asdada

Det å forstå meningen med, og minnene om personlige

narrativer og om fortiden – dvs. nøkkeltema i Kentridges

kunst – men også de (g)lokale konnotasjonene og betydningene i verkene hans, krevde en logisk og dypere undersøkelse av de politiske aspektene deres. Blant andre ting avdekket denne undersøkelsen for meg hvordan Kentridge tematiserer (ny-) kolonialisme og apartheid gjennom samtidskunsten, og dermed hvordan kunsten kan være et kraftfullt verktøy for å skape bevissthet om afrikansk historie. Hvis vi holder i mente de mulige begrensningene som knytter seg til det å bruke kunsten for å problematisere historien (som definert av fakta og objektivitet), er målet med denne artikkelen – med utgangspunkt i posisjonen til en forsker som “oversetter” kultur fra et ståsted i en “annen” del av verden (Serbia), dvs. et sted hvor afrikansk samtidskunst generelt har veldig liten synlighet – å problematisere selve muligheten for å unngå den nykolonialistiske fellen i teori og praksis. Eller sagt med andre ord: *Tillater min egen “lokalitetspolitikk”^[3] at jeg stiller meg utenfor de nåværende, vestlige diskursene rundt afrikansk samtidskunst?*



WILLIAM KENTRIDGE PÅ DEN 51. OKTOBER-SALONGEN:

(re)presentasjon og kontekstualisering

Salongens kuratortekst (skrevet av Johan Pousette og Celia Prado) som bar tittelen *The Night Pleases Us...*, gav klart uttrykk for sitt fokus og en intensjon om å bringe internasjonale og lokale perspektiver i kontakt med hverandre.

Det individuelle valget, hvordan man skal reformulere minner, og strategier for glemsel, vil være fellesnevnerne i kuratorkonseptet og de utstilte verkene i årets Oktobersalong. Utstillingen vil synliggjøre den konseptuelle ideen gjennom et utvalg av relevante internasjonale verk av både veletablerte kunstnere og nykommere. På en sensitiv, dokumentarisk og filosofisk måte vil den fokusere på nylige, globale historiefortellinger, parallelt med fortellinger om Balkan-regionens nylige historie.[\[4\]](#)

Kurator-teamet prøvde både å utvikle et slags øre for det lokale, med tanke på historie og minner i samtidens Serbia, og å lage en fortsettelse av deres forrige prosjekt, Göteborgbiennalen *What a wonderful world* (2009). Samtidig som den holdt fast på en poetisk tilnærming, fokuserte Göteborg-utstillingen på de politiske aspektene i kunsten (både individ og kollektiv), mens den i Beograd holdt fokus på individet, «...men gikk lengre i retning av å tematisere hvordan minner påvirker våre valg, selve følelsen av et stabilt selv og en stabil identitet». [\[5\]](#) Beograd-salongen inkluderte også en stedsspesifikk intervensjon ved å åpne en ødelagt bygning fra det tidligere militærakademiet til publikum som utstillingsarena, og bidro på denne måten til lagene med lokale minner, historiske narrativer og stedsspesifikke kunstverk. [\[6\]](#)

William Kentridge var representert på begge utstillingene ved sitt nylige verk *What Will Come (Has Already Come)* (2007), mens Beograd-utstillingen også inkluderte et par tidligere arbeider: *Johannesburg: 2nd greatest city after Paris* (1989), *History of the main complaint* (1996) og *Stereoscope* (1999). [\[7\]](#) Kunstverkene ble fordelt på to mørke rom, det ene med en filmvisning av tidligere filmer (som en slags introduksjon av en kunstner som ble presentert for første gang på en internasjonal utstilling i Serbia) og det andre som en slags formløs film/ installasjon av *What Will Come (Has Already Come)*, som oppnådde størst oppmerksomhet og som dessuten var det eneste verket i salongens katalog som var ledsaget av en tekst. Med referanser til verkets distinktive teknikk og dets forbindelser til kolonialismen i Afrika (Abyssinia-krigen i 1935-6), understreket Kentridge i et intervju med kuratoren Pousette det politiske elementet såvel i kunsten som i

asdada

forståelsen av historien. På spørsmålet om hvorvidt kunsten kan gjøre
en forskjell med hensyn til politikk eller sosialt engasjement, svarte
han:

Jeg tror at (den politiske kunsten, S.T.) har et potensial, slik den alltid har hatt. Om ikke til å forandre folks persepsjon, så til å bekrefte den persepsjonen folk har av ting de er usikre på. Hvordan vi konstruerer oss selv ut fra ting vi leser, ting vi har sett. Dette bekrefter generelt de impulsene som vi allerede har, og styrker dem og viser at vi også kunne hatt en videre persepsjon av ting... Kunsten min er ikke politisk i den forstand at den har et instrumentelt mål som den forsøker å nå. Dersom politikk handler om maktutøvelse handler (W.K.s kunst, S.T.) om å reflektere maktutøvelsen... Uten å forstå historien, hvilket betyr å forstå at hvor vi befinner oss nå ikke er en statisk posisjon, men en prosess og en utfoldelse av noe som begynte for lenge siden, er det umulig å gi mening til det stedet hvor vi befinner oss i øyeblikket. [\[8\]](#)

Det er nettopp i denne forbindelsen, mellom kuratorteksten (som i dette tilfellet kanskje kunne ha vært dekkende for utstillingen både i Göteborg og i Beograd) og kunstnerens erklæringer, at lokalitetspolitikk blir et relevant perspektiv. For en som ble kjent med Kentridges kunst for første gang, bidro ikke den ledsagende teksten og settingen med noen forståelse av de lokale kontekstene i Sør-Afrika (eldre verk) og Etiopia (nyere verk) som var tilstrekkelig klar til at man kunne analysere kunstverkene på noen ordentlig måte.

Samtidig er det en utfordring å definere den politiske merkelappen på Kentridges kunst – som forsvaret tvetydighet og motsigelse, uten noen større historie eller et omfattende perspektiv, og som i stedet fokuserer på en intim og mangfoldig kunstnerisk verden og horisont.

Valget om å stille ut et kunstverk som handler om kolonialisme og de italienske fascistenes folkemord i Etiopia like før den andre verdenskrig, var tydelig motivert av et behov for å trekke paralleller mellom nylig historie i Balkan-regionen, særlig krigen i Jugoslavia tidlig på 1990-tallet, og en internasjonal kontekst (beskrevet i kuratorteksten). Det kan diskuteres hvorvidt denne krigen, som er et vedvarende tema i serbisk (og balkansk) samtidskunst, er et “hett tema” eller snarere en stereotypi (som kommer fra kuratorer “utenfra”) rundt den aktuelle, politisk engasjerte kunsten fra det vestlige Balkan (landene i det tidligere Jugoslavia), men den ga utvilsomt et tilstrekkelig grunnlag for å etablere paralleller mellom minnet om en konflikt og folkemord på Balkan og i det østlige Afrika.



Denne potente, kreative tolkningen av et kunstverk som *What Will Come (Has Already Come)* er basert på dets politiske funksjon, slik det interagerer med lokalhistorie på flere steder samtidig. Den stimulerer min interesse for miljøet og historien som kunstneren har sitt utspring i, og bidrar også til at jeg blir bevisst mitt eget. Innenfor det kuratoriske konseptet ble flere av de balkanske kunstnerne i salongen gjort til direkte referanser for ideen som ble gjengitt ovenfor – de etablerte paralleller ved å tematisere (ufullstendige) minner og nytolkninger av (undertrykt) historie, både kollektiv og individuell. Selve kuratorteksten åpner en mulighet for å smelte sammen “fremmede” og “lokale” meninger, og oppfordrer dermed til å se paralleller mellom de forskjellige kunstnerne som ble valgt ut til salongen. Før jeg snakker om spesifikke sammenligninger, er det viktig å slå fast hva strategien i Kentridges kunstneriske tematisering hukommelsen består i; nemlig, etter min mening, tre viktige segmenter:

- 1) Transformasjon av indre og ytre virkelighet gjennom animasjon, ved
-

asdada

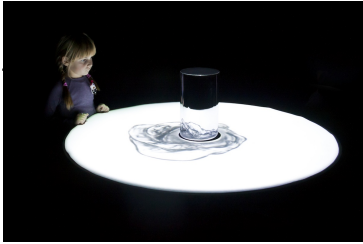
å bruke en realistisk, surrealistisk og metaforisk, visuell
presentasjonsstil, og en teknisk inkonsistens i de presenterte
«objektene».

2) Omtale av historien uten håndfaste og eksplisitte politiske symboler, gjennom fragmenter og assosiative narrative redskaper, og

3) Fokus på individuell hukommelse, liv, følelser og historier - både universelle og lokalt forankrede.

Innen denne rammen kunne man ha diskutert flere hukommelsesstrategier, i forbindelse med andre kunstnere som jobber med historie og hukommelse og som ble presentert sammen med Kentridge på den 51. oktober-salongen i Beograd. De fleste av disse strategiene setter historikere i en heller vanskelig posisjon, idet de forsøker å etablere referanser og "objektiv" historisk kunnskap. Men både håndfast og ikke håndfast kunnskap, arv og personlige minner gir et enormt bidrag til forståelsen av ens spesifikke tid og sted, i både historie og samtid.

Når det gjelder tematiseringen av *personlig minne*, blir Ana Adamović' verk *Canzona* (2010) stående som salongens milepæl. Verket er en del av serien *Madeleine*, og handler primært om det å bli gammel og om minner som strekker seg over et helt liv, idet det presenterer et frontalt foto-/ videoportrett av en eldre kvinne som lytter til sin egen fremføring av en *canzona* (sang) hun var glad i i sin ungdom. Mens publikum ser direkte på bildet og blikket fra den eldre kvinnen, åpnes det er rom for en verden av følelser og vi blir involvert i erfaringer og følelser. "Hovedpersonene" i Kentridges kunstverk - Soho Eckstein og Felix Teitelbaum - fungerer også som en menneskelig referanse, kilde til empati og historiefortelling som etablerer en forbindelse med publikum. Men til forskjell fra Adamović' arbeider, presenterer de både fiktive og virkelige mennesker, arketyper og Kentridges alter egoer.



I diskusjonen av historiens “oppdagelse”, eller rettere sagt av dens glemte eller alternative stier, kunne vi i tillegg til Kentridges *What will come...* ha trukket paralleller til flere andre kunstnere i den 51. salongen. Zoran Naskovskis *Death in Dallas* (2000–2010) fungerer som en dokumentasjon av en “alternativ” hukommelse, kombinert med et videoopptak av mordet på John F. Kennedy og en plate fra 60-tallet. I dette verket bruker Naskovski fortellerteknikken til en tradisjonell serbisk musiker som spiller *gusle* (et strengeinstrument), og som, i et episk dikt, tematiserte denne samtidige hendelsen fra sitt personlige synspunkt, og hvis opptak ble «oppdaget» flere tiår etterpå. Harun Farockis verk *Respite* (2007), som gjenskaper filmer som ble laget fra en konsentrasjonsleir i Nazi-Tyskland, og Carl Michael von Hausswolff og Thomas Nordanstads video *Hashima, Japan* (2002), som avbilder en forlatt øy som et århundre tidligere var et lovende gruvesamfunn, er også i tråd med dette forsøket på å «redde» personlig hukommelse og glemt historie.

Når vi ser på Kentridges spesifikke fortellerteknikk – det å legge til og viske ut krittstreker, for å skape animasjoner ut av tegninger – ser vi et element av flyktighet. Vi kan legge merke til uklare spor etter tidligere tegninger, fragmenter av objekter, mennesker, arkitektur, landskaper, som fungerer som en påminnelse om tidligere følelser og en vag hukommelse. Det mest interessante sidestykket til dette elementet i Kentridges kunst er videoinstallasjonen *Three rooms* (2008) av Jonas Dahlberg. I løpet av 26 minutter ødelegges og oppløser en realistisk representasjon av tre hjemlige rom seg, og etterlater seg kun et fravær, definert av lysene og veggene. Denne sakte og stille prosessen med å forsvinne og spille med hukommelsen vår ble utført ved hjelp av smeltende parafin, modellert etter ekte møbler og hverdagsobjekter. Dahlbergs verk fokuserer på prosessen, uten at hovedpersonene forteller eller understreker “budskapet”. Dušica Dražić’ *The winter garden* (2010) og David Maljković’ *These days* (2005) skaper lignende, men forskjellige dokumentariske kollisjoner mellom

Hukommelseskulturen spiller en av hovedrollene i salongen, slik den også gjør for William Kentridge. Gjennom en rekke videoinstallasjonsbilder konfronterer Amar Kanwars verk, *The lightning testimonies* (2007), publikum med arkiver av vitnesbyrd over seksuell vold mot kvinner i India. På den andre siden fokuserer Steve McQueens verk – installasjonen *Once upon the time* (2002) som dokumenterer bildene av menneskelig liv fra Voyager II, romfartøyet som ble lansert i 1977 av NASA for å reise utenfor solsystemet – på det å redde kunnskap for fremtiden. En mulig, interessant sammenligning man kunne gjøre, sett gjennom kunstneriske linser, er mellom Sør-Afrikas apartheid og den Jugoslaviske borgerkrigen. Maja Bajević' *Women at work-The observers* (2001) og Aernout Miks *Scapegoats* (2006) gjør et spill av historisk rekonstruksjon og referanser til/ minner om krigen på 1990-tallet. Særlig *Scapegoats* har en sterk kommentar til krigens ambivalenser – ved å unngå å ta “sider”, annet enn den herskende og den underdanige, uten nasjonalistiske eller politiske symboler. Denne holdningen sidestilles med Kentridges unngåelse av tydelige politiske ytringer, og fokus på hovedpersonenes historie – men ofte, uten at det finnes noen definitiv “historie”.[\[9\]](#)

I forståelsen av lokale kontekster og utlegningen av likheter mellom Serbia under krigen og Sør-Afrika under apartheid, vil jeg foreslå at det er enda et punkt som trenger å bli belyst – og det er at begge samfunnene var under internasjonale sanksjoner. Denne situasjonen kunne la seg undersøke med utgangspunkt i to eksempler fra Kentridges kunst: 1) lokal slang og subtile referanser er vanskelige å lese fra perspektivet til en utenforstående, siden de ikke var tilstrekkelig til stede i offisielle medier (som for eksempel Casspir opprørskjøretøy, som ble metaforisk presentert i *Johannesburg: 2nd greatest city after Paris*) og 2) i tillegg til store sjokk og massakre, den vidt presenterte «innadvendtheten» til «vanlige» folk, som best var illustrert i Kentridges kullstift-animasjoner fra 1989 til 1999, som i den nevnte *Johannesburg, Felix in exile* (1994), *History of the main complaint, Weighting... and wanting* (1997) og *Stereoscope*, som sikter seg inn på forholdet mellom hovedpersonene Soho Eckstein (med kone) og Felix Teitelbaum. Også fordi de er deler av samtidskunstens “periferi”, på et tidspunkt med

asdada

politisk og sosial utstøtelse, kan det vise seg interessant å foreta en verdig sammenligning av det sør-afrikanske og det serbiske^{asda} (fortsatt jugoslaviske, på det tidspunktet) samfunnet – i det minste for å se de mulige parallellene og forskjellene som kunne komme ut av det.

“Sentrum” i dette tilfellet, i motsetning til “periferi”, kunne la seg forklare som et begrep om det å bruke “den andre” som kulturell interesse, et emne som skal oversettes og integreres i mainstream- (m.a.o. vestlig) kultur. Denne posisjonen til et samfunn i en overgangsfase, viser seg også ofte å være katalysator for rollen som “kritisk utenforstående” og “alternativ” i den beskrevne konteksten.^[10] Likevel hevder kuratoren Dan Cameron at den politiske endringen i Sør-Afrika er annerledes enn andre såkalte post-ideologiske endringsprosesser (medregnet også Jugoslavia).^[11]

På tampen ønsker jeg også å nevne et par viktige spørsmål for fremtidig forskning: Finnes det noen spesifikke påvirkninger i resepsjonen (og utvelgelsen) av afrikansk samtidskunst i Serbia i dag, som kommer fra utviklingen i den globale kunstverden? Har afrikansk (og generelt ikke-europeisk) kunst hatt noen som helst innflytelse i den foregående perioden (etter oppbruddet fra det gamle Jugoslavia)? Stabile forbindelser har vært til stede siden 1960-tallet ettersom Jugoslavia var en del av og en viktig støttespiller for Organisasjonen av Alliansefrie Nasjoner (NAM, *Non-Aligned Movement*, hvis første konferanse også ble holdt i Beograd, i 1961), men siden 1990-tallet har kontakten vært svak. Band-turnéer (med “world music”) og tradisjonelle- og samtidskunstarrangement kan dukke opp fra tid til annen (organisert av noen få afrikanske ambassader, offentlige institusjoner eller individuelle initiativ), men et av nøkkelpunktene i analysen av den afrikanske kulturens tilstedeværelse i Serbia (og i regionen) er aktivitetene til Museet for Afrikansk Kunst i Beograd (MAA).^[12]



For eksempel var tilstedeværelsen til afrikanske samtidskunstnere som Barthélémy Toguo i Beograd i 2006 (som del i den Beograd-baserte kunstneren Mihael Milunović' initiativ *Coloured world*), en stor mulighet til å etablere kontakt med kunstneren og arbeidet hans – man fikk innsikt i dette gjennom utstillingen *Transit(s)*. Den første delen av utstillingen besto av dokumentariske verk som Toguo laget i løpet av en treårs-periode (1996–1999) hvor han realiserte en serie performancer kalt *Transit(s)*, basert på vedvarende stereotypier om den fremmede/ outsideren. Utstillingsrommet var for anledningen kledd med papp fra transportbokser. Utstillingsteksten lyder: *Vi er alle i permanent transit. Dette begrepet er iboende i mennesket som lever i det 20. og det 21. århundre. Hudfarge er uten betydning: hvit, svart eller gul, alle er potensielt i eksil, drevet av en maskin kalt reise, og blir som konsekvens en migrant.*[\[13\]](#) Et nytt kunstverk som ble utviklet for denne utstillingen var en stedsspesifikk installasjon plassert i domene til MAA-bygget, som artikulerte lokale referanser, basert på museets artefakter som ble gjort tilgjengelige for kunstneren, og som fikk tittelen *The Hommage to Zdravko Pečar*, da den var dedisert til museets grunnlegger. I sin helhet ble rommet som et skip fylt med utstillingsobjekter:

...figurer fra forfedrene, antropomorfe og zoomorfe skulpturer, kurver, fartøy, calabash-gresskar, trommer våpen, samtids-memorabilia, slik som puter laget av industrielt materiale og som avbilder vest-afrikanske presidenter fra post-kolonitid, og mer enn 20 dyreskaller – jakttrofeene til Zdravko Pečar, den „store jeger“ og museets velgjører – ble plassert på en papp-rullebane, klare til takeoff eller til å seile bort mot Donau og videre forbi. Slik er de frigjort fra en tilnærming til objektene som dissekerer dem, og gjennom deres «pass» (eller museets identifikasjons-lapper), fordeler dem ifølge opphavssted, materiale, funksjon – Barthelemy Toguo skaper utrolige arrangement og uventede forbindelser idet han setter sammen disse utstillingsobjektene – utsendinger fra det afrikanske kontinentet – i konfigurasjoner som de aldri tidligere har inngått i.

Som et ekstra, dypere lag av forståelse, og et spill med

asdada

både rollen til den afrikanske samtidskunstneren og

~~klisjéer om museet, stiller Toguos installasjon også~~

spørsmål ved hans egen afrikanske identitet, og danner

en ytring basert på ambivalente valg og som man er fri

til å fortolke.[\[14\]](#) Imidlertid er og blir dette en enestående hendelse, og ikke noen systematisk praksis (heller ikke politisk).

Synligheten til afrikansk samtidskunst og -kultur (sett bort fra stort sett eksotifiserte turistorienterte stereotypier) er heller

sporadisk, selv om jeg mener at Serbias nye delaktighet i NAM (som observatørland), samt landets stadige tilskudd av internasjonale

studenter siden 2011 er ting som burde legge til rette for en mer direkte utveksling av kunstere og kulturarbeidere. *Crno telo,*

bele maske (*Black body, White masks*) av Dejan Sretenović,

kurator ved Museet for Samtidskunst i Beograd i 2004,[\[15\]](#) blir stående som en av de ytterst få utstillingene som har handlet om postkolonial

teori, vestlige oversettelser av tradisjonell afrikansk kunst og

kultur, og analyser av Jugoslavias (sosiale, politiske, kulturelle) involvering i Afrika.

BRUKEN AV WILLIAM KENTRIDGE I EN LOKAL KONTEKST

I denne teksten har jeg forsøkt å skissere kort nøkkelpunktene

i min research om Kentridges kunst, samt den forståelsen av

konteksten som jeg oppfatter som avgjørende for å forsøke å

stille spørsmål ved min personlige lokalitetspolitikk som en

betrakter av Afrika og afrikansk kunst på avstand. Det å forstå

(global) kunst – både i nåtiden og fortiden – er en konstant

prosess hvor observatøren har en aktiv og dynamisk rolle, som

er definert både sosialt og individuelt.[\[16\]](#) Når det gjelder min

personlige oversettelsesprosess mht. William Kentridges kunst,

var ønsket å oppnå så dyp innsikt som det var mulig å oppnå på

avstand. Mulighetene for å fremme min egen research kom

spontant, var drevet av potensielle edukative elementer i

Kentridges kunst, og resulterte i foredrag (*William Kentridge: the art*

of remembrance – [Studentenes](#) Kultursenter, [Petnica](#) – et seminar for

historiestudenter og sommer-camp-forelesninger om afrikansk

asdada

politisk samtidskunst og Kentridges kunst), filmvisninger (*William Kentridge: Postcolonial South Africa's fragments of memory* - [Yugoslav Film Archive Kinoteka](#)) og tekster ([AFRIKA - studies in art and culture, Journal of the Museum of African Art](#), Number 2). På enkelte tidspunkt fikk jeg følelsen av å jobbe med et heller «eksotisk» tema, siden jeg stort sett møtte mennesker med svært liten kjennskap til afrikansk samtidskunst. Dette fikk meg til å innse at min profesjonelle rolle var å presentere en relevant kontekst, i tillegg til kunstneren selv - å være informativ og profesjonell. Med tanke på at research er politisk og kulturelt betinget, og har (g)lokale konsekvenser, kreves det ekstra mye etisk selvrefleksjon.^[17] Det synspunktet som jeg var ute etter å oppnå, som både var oppmerksomt overfor den lokale og den globale konteksten, ble forsterket som en slags (aktivistisk?) reaksjon på min egen kontekst: Ønsket om å presentere et (kunstnerisk) blikk fra «utsiden» av mainstreamen, og å forsøke å overvinne stereotypiene (en overlevende neo-kolonialisme) for i stedet å drive frem empati.

Spesiell takk til Emilia Epštajn for profesjonell støtte.

Srđan Tunić, fra Beograd, Serbia, er kunsthistoriker og frilans kurator. Tunić er engasjert i å fremme og utvikle forståelse av ikke-europeisk kunst og kultur i Serbia. Sammen med kollega og med-forfatter Andrej Bereta jobber han med et forsknings- og utdanningsprosjekt innen kuratering; Kustosiranje / About and around curating som foregår i Serbia og i Balkan-regionen.

^[11] The Museum of African Art: Samlingen til Veda og dr Zdravko Pečar: www.museumofafricanart.org/ Mitt arbeid, som kurator-assistent og instruktør, varte fra sommeren 2010 til høsten 2011.

^[12] Vilijam Kentridž na 51. Oktobarskom salonu (*William Kentridge on the 51st October Salon 2010*), på serbisk og engelsk, juni 2011 (*AFRIKA: the studies of art and culture, issue #2, the*

asdada

Museum of African Art, Belgrade, spring 2013, kommende utgivelse).
aasd

[3] En videre analyse av lokalitetspolitikkens rolle i forskning kan finnes i *Beyond the Personal: Theorizing a Politics of Location in Composition Research*, by Gesa E. Kirsch and Joy S. Ritchie, *College Composition and Communication*, Vol. 46, No. 1 (Feb., 1995), National Council of Teachers of English, Urbana, pp. 7-29.

[4]

www.oktobarskialon.org/51/index.php?option=com_content&view=article&id=9&Itemid=17&lang=en

www.kcb.org.rs/Programi/Likovniprogram/LikovniNajave/tabid/1086/AnnID/931/language/en-US/Default.aspx Curatorial statement of Johan Pousette and Celia Prado, the 51st October salon, Belgrade (lastet ned den 05.03.2013).

[5] *The Night pleases us... A conversation between Johan Pousette and Celia Prado, curators of the 51st October salon, and Charlotte Bydler. The 51st October salon catalogue, The cultural centre of Belgrade, 2010, pp. 16-17.* <http://goteborg.biennial.org/en/about-biennial/history/2009/what-a-wonderful-world> (lastet ned den 03.03.2013).

[6] Bygningen var ment å huse Beograds bymuseum etter *Salongen*, men er fortsatt en ruin, uten noen klar funksjon. En lignende transformasjonsprosess (fysisk, sosialt og imaginært) fra et ødelagt rom til et aktivt sted ble også satt i verk i den tidligere bygningen til det geodetiske instituttet i Beograd, under den 53. oktober-salongen i 2012, som bar tittelen *GOOD LIFE: Physical narratives and spatial imaginations*. Mer informasjon kan finnes i katalogen, bl.a. i kuratorenes innledningskapittel, av Branislav Dimitrijević og Mika Hannula (Beograds Kultursenter, 2012). Finnes tilgjengelig på internett her: <http://www.oktobarskialon.org/53/concept/?lang=en> (lastet ned den 05.03.2013).

[7] Mer i: *Vilijam Kentridž na 51. Oktobarskom salonu (William Kentridge on the 51st October Salon 2010)*, ibid.

[8] *William Kentridge in conversation with Johan Pousette, 2009. The 51st October salon*

asdada

catalogue, The cultural centre of Belgrade, 2010, pp. 96-97.
aasd

[9] *The night pleases us...*, The 51st October salon catalogue, The cultural centre of Belgrade, 2010.

[10] Mer om diskusjonen av politisk samtidskunst i Serbia, samt dens ideologiske, filosofiske og estetiske implikasjoner i *Dissensus Communis – Savremena umetnost kao politički označitelj više* [*Dissensus Communis – Contemporary art as political signifier more*] av Branislav Dimitrijević, kommende utgivelse.

[11] *A procession of the dispossessed*, Dan Cameron, in *William Kentridge, C. Christov-Bakargiev, D. Cameron, J.M. Coetzee, W. Kentridge*, Phaidon, London 2010, s. 39.

[12] Sør-afrikansk kultur ble direkte presentert fra 2009 til 2011 under samarbeidet mellom MAA og NGOen Makhaya arts and culture development, som organiserte "*Afrikansk landsby-kunst*", kulturelle-, økonomiske- og turist-evenementer, og som har pågått sporadisk frem til i dag. I 2011 inneholdt evenementet *South Africa – Meeting Point* en utstilling av samtidskunst som gikk på turné i Wien, Budva (Montenegro) og Beograd, og som besto i et utvalg foretatt av kuratoren Bongani Mkhonza: <http://www.africavillage.eu>

<http://www.museumofafricanart.org/en/activities/international-cooperation/145-south-africa-meeting-point.html> (Lastet ned den 05.03.2013).

[13] <http://www.museumofafricanart.org/en/programs/coloured-world/148-transits-2006-barthelemy-toguo.html> (Lastet ned den 22.04.2013).

[14] *Transit(s) and Hommage to Zdravko Pečar: exhibition and installation by Barthelemy Toguo*, av Emilia Epštajn, i *AFIKA: studies in art and culture – journal of The Museum of African Art*, issue #1 (ed. M. Lukić-Krstanović), Beograd 2009, s. 109-112. Finnes også tilgjengelig på internett her: museumofafricanart.org/images/magazine/ASKUMAU_no01_2009.pdf (Lastet ned den 05.03.2013)

[15] *Crno telo, bele maske* (utstilling og katalog, på serbisk) av Dejan Sretenović, Muzej afričke umetnosti (The Museum of African Art), Beograd 2004.

asdada

aasd

[\[16\]](#) *Sociologija umjetnosti* (The sociology of art, orig. Sociologie der Kunst), av Arnold Hauser, delene „Umetnost i povjesnost“ (knjiga I, 71-82) og „O umjetničkom doživljaju“ (knjiga II, 11-15), Školska knjiga, Zagreb 1986.

[\[17\]](#) *Beyond the Personal: Theorizing a Politics of Location in Composition Research*, ibid, s. 25.