# Gi meg et prosjekt

**Om hvordan internasjonale støtteordninger og kultursamarbeid har formet afrikansk kunst om til et prosjekt, sammensatt av målsetninger, aktiviteter og forventede resultater.**

*Skrevet av Iolanda Pensa*

Hvorfor markedsføre afrikansk samtidskunst som "afrikansk samtidskunst"? Gjør du dette, har du et prosjekt. Med andre ord, en slik diskurs – med dens iboende målsetninger, aktiviteter, kalender, budsjett og målgrupper – er utviklet i tråd med prosjekters karakteristiske mønster, og de vedvarende elementene som karakteriserer afrikansk samtidskunst er også dypt relatert til prosjekters essens. Uttrykket «afrikansk samtidskunst» henvender seg til et internasjonalt nettverk, og referansen til Afrika er en respons på kontinentets egnethet for utviklingsstrategier og strategier for interkulturell og multikulturell dialog. Prioriteringen av markedsføring fremfor produksjon av afrikansk samtidskunst, er egnet til å involvere internasjonale partnere.

Dakar-biennalen er en relevant *case study.* Siden 1996 har Dakar-biennalen vært en unik biennale som fokuserer spesifikt på afrikansk samtidskunst, og som også har fått nettopp tilnavnet «Biennalen for afrikansk samtidskunst i Dakar»[1]; dette er en tilbakevendende utstilling med et begrenset budsjett, som er støttet av nasjonale og internasjonale stipendier og sponsorer. Denne artikkelen hevder at Dakar-biennalen er et resultat av prosjektet som ble skissert i 1993, og som eksplisitt uttrykker målene, aktivitetene, kalenderen budsjettet og de forventede resultatene til evenementet[2]. Prosjektet er redskapet som ble brukt til å strukturere biennalen og dens fokus på afrikansk samtidskunst, og det er også det redskapet som i fremtiden kom til å influere hele

Phoca PDF

Poenget mitt i denne artikkelen er derfor ikke at afrikansk samtidskunst er konstruert for å respondere på støtteyteres ønsker, men snarere at *diskursen* rundt afrikansk samtidskunst – som rundt mye av den samtidskunstproduksjonen som foregår utenfor kunstsystemets såkalte sentra – er kraftig influert av prosjektet som sådan.

**Prosjekt**

"Prosjekt" er et svært vanlig ord (Gratton 2005, Kunst 2013). Denne artikkelen fokuserer spesifikt på prosjektet som et redskap folk og institusjoner bruker til å interagere med potensielle økonomiske partnere og bidragsytere. Jeg mener at denne spesifikke betydningen av *prosjekt* ligger i kjernen av dets utstrakte bruk, og direkte eller indirekte impliserer en spesifikk måte å organisere en diskurs på – også når det gjelder samtidskunst. "Send meg prosjektet ditt!" sier man, men denne enkle invitasjonen betyr noe mer enn bare å sende en skriftlig tekst hvor du beskriver det du ønsker å gjøre. Hvis vi betrakter den typen prosjekter som økonomiske bidragsytere og legater krever – uavhengig av hvorvidt prosjektet har en åpen eller lukket struktur – så er det svært presise forventninger til hvordan prosjektet må være strukturert, og prosjektet vil også bli evaluert etter kriterier som definerer sammenhengen mellom søknadens mål og støtteyterens mål.

Fra støtteyterens perspektiv er prosjektet en tekst som er omstrukturert til motiver, målsetninger, metodologi, aktiviteter, kalender, budsjett, resultater og målgruppe; det som prosjektledelsen ville definere som en prosjektplan (etter *PMBOK® Guide*).

Hovedegenskapen til et prosjekt er å ha et mål. Et prosjekt er ikke noe som skal fortsette evig (og som støtteyteren er forpliktet til å støtte evig), men snarere noe som er etablert for å produsere et visst antall målbare resultater innen en tidsramme. En presentasjon av søkeren hører alltid hjemme i et prosjekt.

Phoca PDF

asdada

*Prosjektets* historie har også sine nøkkeløyeblikk. Det første allment kjente eksemplet på et prosjekt, er «The Manhattan Project», det effektivt organiserte programmet som produserte atombomben. Dette er ikke verdens første eksempel på prosjektledelse, men det er så visst et av de mest kjente og historisk betydningsfulle prosjektene (Norris 2008). Det er også en nyttig påminnelse om at det mest effektive prosjektet ikke nødvendigvis er det beste valget. Det første velkjente eksemplet på en institusjon basert på prosjekter, er Verdensbanken, en bank som trengte å forsikre seg om at lånene det gav ville bli betalt tilbake. Verdensbanken ble etablert for å støtte gjenoppbygging og utvikling etter den 2. verdenskrig; banken beveget seg raskt over til å støtte utvikling og fattigdomsbekjempelse i de såkalte utviklingsland (Kapur et all 1997). Bankens krav om dokumentasjon ble nøye planlagt for å samle informasjon om investeringen og for å gjøre prosjektsyklusen gjennomsiktig. Denne arbeidsmodellen for søknader og evalueringer spredte seg blant investorer og støtteytere i USA (til å begynne med, the Rockefeller Foundation og Ford Foundation), og i EU, som også spredte denne praksisen blant sine medlemsland. Denne transformasjonen er i dag utvilsom: selv større kulturinstitusjoner, som tidligere mottok årlig eller langtids-støtte som offentlige legater, søker i dag om prosjektstøtte. Antallet ikke-kommersielle organisasjoner - som utgjør hovedtyngden av prosjektsøkere - økte eksponensielt etter den andre verdenskrig.

Mens aktørene i kunstsystemet fortsetter med å eksistere og være i oppmerksomhetens søkelys (Thompson 2008, Thornton 2012), har det allerede kommet til syne noe annet. Nye ikke-kommersielle organisasjoner produserer kultur; museer og akademiske institusjoner har startet en endringsprosess: de produserer prosjekter. De strukturerer sine aktiviteter på en ny måte, de øker publikumsrekkevidden i sine utdanninger, de etablerer partnerskap med andre instotisjoner og samfunn, de skaper nettverk, og de produserer online-initiativer, offentlig kunst og relasjonell kunst. Med andre ord demonstrerer kunstsystemet prosjektenes effekt, som både en begrensning og en mulighet.

Kulturinstitusjoner kan søke om tildelinger som ikke nødvendigvis er ment for kultur. Offentlig kunst kan produseres med midler til infrastruktur og urbane forandringer; relasjonell kunst kan bli kjøpt inn med offentlige midler til sosiale og interkulturelle formål; biennaler kan bli støttet av nasjonale og lokale forsamlinger som et redskap til å utvikle urban merkevarebygging og turisme.

aasd

Phoca PDF

asdada

I Afrika blir stipender delt ut av nasjonale og internasjonale
aasd
støtteytere. Nasjonale stipender - når de eksisterer - fungerer på samme måte som i ethvert annet land; og mangelen av nasjonalt kulturengasjement kan faktisk bidra til økt ytringsfrihet. Internasjonale stipender i Afrika er overskygget av bistandspolitiske hensyn.

Utstillinger og publikasjoner om afrikansk samtidskunst blir produsert i, men særlig utenfor Afrika. Dersom vi har prosjekt-mønsteret i bakhodet, er det lettere å dekonstruere diskursen rundt afrikansk samtidskunst og observere den i et annerledes perspektiv. Poenget mitt her er selvsagt ikke at afrikansk samtidskunst er en konstruksjon som responderer på stipendordninger, men at *diskursen* rundt afrikansk samtidskunst - og mange samtidskunstproduksjoner utenfor de såkalte sentra i kunstsystemet - er sterkt influert av prosjektet som mønster.

**Mål**

Mål er abstrakte størrelser. De definerer rammene til et prosjekt og formidler den informasjonen til støtteytere som er nødvendig for å verifisere at et prosjekt er støtteverdig. Et prosjekt vil kun oppnå støtte dersom det har de samme mål som støtteyteren. Programmer er støtteyternes fora for å oversette sine agendaer og motiver til klare mål. (Federici 2009, Pensa 2007).

Stipender forbeholdt internasjonale kulturprosjekter og som gis av offentlige eller halv-offentliger støtteytere, har en tendens til å gi nasjonal-kulturell støtte i utlandet (Hassan 2003). Dette vil si at fondene er forbeholdt folk og institusjoner med samme nasjonalitet som støtteorganisasjonen. Nederlandske kunstnere og institusjoner i utlandet kan bli støttet av Mondriaan Foundation; sveitsiske kunstnere og institusjoner av Pro Helvetia; Spania-baserte kunstnere og institusjoner fra Kanariøyene kan bli støttet av Kanariøyenes regjering, osv. Etter hvert som tiden har gått har offentlige eller semi-offentlige støtteytere innført spesifikke krav til folk som bor i et land uten å ha nasjonaliteten til det landet.  De kan også støtte lokal prosjekter i den grad kunstnere og institusjoner fra deres eget land er involvert i dem. Sett bort fra landets støtte til franske kunstnere og institusjoner har Frankrike innført spesifikke programmer for å støtte lokale afrikanske kunstnere og institusjoner (Konaté

Phoca PDF

asdada

2002). Avhengig av hvilket program det er snakk om, kan også EU bidra
aasd
med støtte til afrikanske partnere i internasjonale prosjekter som
også omfatter europeiske. For kunstnere og institusjoner som etablerer partnerskap i Afrika er det - utenom filantropiske motiver - et begjær etter å finne et rom for frihet, fantasi og eventyr (Amselle 2005).

Det finnes støtteordninger som er spesifikt viet kulturlivet i Afrika, slik som Prince Claus Fund, Doen Foundation og dets program «ArtsCollaboratory», Africalia og støtteprogrammet EU-ACP for kulturindustri. Andre støtteytere har programmer som kan støtte kultur: f.eks. Ford Foundation og Open Societies Foundations. Hoveddelen av støtteytere i Afrika har et bistandsperspektiv hvor de fokuserer på infrastruktur og utdanning.

Eksplisitt eller implisitt er støtte til kulturlivet i Afrika et bistandsprosjekt for utvikling (Diouf 1990, Fall 2010) og sosial endring (Harris 2007). Den Europeiske Union refererer eksplisitt til deler av kulturindustrien som innebærer økonomisk utvikling; Prince Claus Fund setter kultur og utvikling i sentrum og hevder at "kultur er et primærbehov"; Ford Foundation og Open Societies Foundations inkluderer kultur blant strategier i retning av ytringsfrihet og sivilt samfunn. Kultur blir introdusert innenfor programmene til stipendytere fordi det fremstår som potensielt relevant for utviklingen av Afrika (Ward 1975).

I det såkalte vesten blir stipender til Afrika-relaterte kulturprosjekter gitt av de samme institusjonene, eller de introduseres pga. behovet for å styrke interkulturell og multikulturell dialog. (Zolghadr 2007). Disse strategiene har blitt anklaget for å skape et nytt apartheid mellom de mulighetene som er gitt innen kategorien "etnisk minoritetskunst" (Araeen 1994) og for å ha en skjult agenda om å gjøre det lettere å tilbakeføre utvandrede mennesker til hjemlandet (Manga 2007).

**Utvelgelse**

Utvelgelse er basert på to kriterier: søkerens typologi, nasjonalitet

Phoca PDF

Stipender retter seg hovedsakelig mot ikke-kommersielle institusjoner. Stipendytere definerer en liste av land eller regioner som de ønsker å fokusere på; det kan også bli gitt prioritet til land avhengig av deres BNP.

Individuelle stipender fokuserer på nasjonaliteter. I noen tilfeller krever man foto, i andre blir søkerne eksplisitt bedt om å oppgi rase (dette gjelder f.eks. i Sør-Afrika, se Wicomb 2005). Ingen av stipendene jeg har analysert krever informasjon om personlig inntekt; kun institusjoner må oppgi budsjettinformasjon, hovedsakelig for å vise at de er aktive og i stand til å forutse utgifter.

Selv om dette strider mot enkelte vitnesbyrd (Sagna 2006, Konaté 2009), er det åpenbart at en støtteyter som vier seg til samarbeid og utvikling i Afrika er mer interessert i å støtte afrikanske kunstnere enn kunstnere fra andre kontinenter, og det er rimelig å anta at EU hadde en særinteresse i at Dakar-biennalen skulle bli en biennale for afrikansk samtidskunst.

Noe som er svært interessant når det gjelder utvelgelseskriterier, er at man kan vri seg unna dem. Et eksempel på bevisst sabotasje av utvelgelseskriterier er Ford-stiftelsens støtte til Townhouse Gallery i Cairo gjennom stipender som ble gitt via en ikke-kommersiell partnerorganisasjon basert i Sverige. Det økende antallet kulturinstitusjoner som er etablert av kunstnere, er eksempler på ubevisst sabotasje. Noe som er særlig relevant for institusjoner som er etablert av kunstere, er at de kan bli til kunstverk (Maharaj 2002). Dette har vært bekreftet av mange utstillinger og kuratorer (Enwezor 2002, Hanoussek 2007, Silent Zones 2001). Institusjoner som Luanda-triennalen av Fernando Alvim, ArtBakery av Goddy Leye og “Third Text” av Rasheed Araeen har utviklet veldig spesielle strategier som kan godtas som kunstverk slik også andre intiativer har blitt godtatt, slik som Laboratoire Agit Art (Deliss 1995) og Huit Facettes Interactions (Enwezor 2002).

Også definisjonen av nasjonaliteter er ekstremt ambisiøs, hvilket er sunt. Folk kan ha mer enn en nasjonalitet, de kan passe inn i mer enn

Phoca PDF

asdada

en definisjon, og ofte er nasjonalitet en fleksibel dørvokter som åpner for flere inngangspunkter. Selv Dakar-biennalen, med dens fokus på afrikanske kunstnere, er ikke spesielt byråkratisk i sin definisjon av hvem som er afrikansk og hvem som ikke er det.

aasd

Strenge utvelgelseskriterier - siden de innebærer formelle krav - gir mer rom for manipulasjon enn fleksible kriterier. Paradoksalt nok har en opplyst institusjon som Prince Claus Fund (Mbembe and Paulissen 2009) søknader som er mye vanskeligere enn andre å manipulere; og dette er et minus siden manipulasjon er et av de få rommene for kreativitet som prosjekter tillater.

Prosjekter rettferdiggjør sin relevans og nødvendighet i forhold til kontekstanalysen. Den vanligste måten å analysere en kontekst på er å observere dens krav og utfordringer. Hovedsakelig kan man dekonstruere en situasjon med tanke på årsaker og virkninger. Gjennom en slik prosedyre blir det tydelig hva som ikke fungerer og hva som trengs. I denne prosessen er det lagt vekt på samfunnsdeltakelse og på å involvere de som kjenner konteksten best. Prosjektets mål blir dermed identifisert som følge av kontekstanalysen. Dette er en alternativ, men uvanlig teknikk for å fokusere på muligheter og målsetninger. A different techniques to focus on aspirations and opportunities; this approach though is uncommon.

Kompleksiteten i, og forbindelsene mellom mikro- og makro-årsaker er så avgjørende at kontekstanalyse ikke nødvendigvis er et fruktbart sted å begynne. Et interessant eksempel er kunstverket av James Becket som ble produsert i nabolaget til Bessengue i Douala, Kamerun, en «uformell bosetning» - som sør-afrikanere ville kalle det. Verket var en kortbølgeradiostasjon som var autorisert av myndighetene enkelt og greit fordi det var et kunstverk, produsert i 2003 som en del av prosjektet Bessengue City, markedsført av kunstneren Goddy Leye og ArtBakery. Som en av høvdingene i nabosamfunnet sa, “Vi hadde aldri trodd at det vi trengte var en radiostasjon”. Kontekstanalysen ville aldri ha produsert hverken et kunstverk eller en radiostasjon.

Å betrakte kunstverk som en respons på problemer, fordreier dem: Legitimiteten i det å produsere kunst blir på denne måten gitt innenfor en kunstekstern diskurs, som vanligvis ikke referer til kunstverkene. Denne diskursen fokuserer på økonomisk utvikling,

Phoca PDF

asdada
samfunnsbygging, sivilt samfunn, konfliktløsing og på å fostre
aasd
profesjonalisering og øke sysselsettingen.

Det å forbinde kunst og kreativitet med ytringsfrihet gir imidlertid et bedre handlingsrom, men medfører ofte at kunstnere og verk blir valgt ut med tanke på selvrepresentasjonen til deres kontekst, tematiseringen av «lokalsamfunnets identitet» og dets sosiale og politiske spørsmål. Det sier mye at filmprogrammet til Townhouse Gallery i Cairo i årevis fokuserte på iransk intellektuell film, men likevel aldri fikk problemer med den egyptiske sensuren. Vektleggingen av ytringsfrihet styrer også fokus mot spesifikke medier som fotografi, internettprosjekter, video, dokumentarfilm og kunst i det offentlige rom, da dette anses som et mer egnet kommunikasjonsverktøy for å nå frem til et større publikum.

For å markedsføre afrikansk samtidskunst fokuserer man kontekstanalysen på Afrika og dets diaspora. Problemene man da finner, er forbundet med bildet av kontinentet som fanget i representasjoner av fattigdom, bakstreverske systemer og konflikter; med fordommer og den vanskelige sameksistensen i det såkalte vesten, mellom mennesker av forskjellig opphav; med mangelen av afrikanske perspektiver; fraværet av nøkkel-aktører som ville kunne forbedre kunstsystemet i Afrika og forbinde det med de såkalte sentraene, samt med den manglende tilstedeværelsen av afrikanske kunstnere i de såkalte sentrene. De identifiserte behovene blir dermed å forandre bildet av Afrika, produsere kunnskap og informasjon, fremme afrikansk kulturrikdom, skape et rom for afrikansk kulturproduksjon på den internasjonale scenen, ved å forstørre og modifisere perspektivene.

Et annet, tilbakevendende behov i diskursen rundt afrikansk samtidskunst er behovet for å spre kunst blant befolkningen, og særlig blant den afrikanske befolkningen. Dette må anses som et relevant poeng, siden det er ekstremt vanlig, men likevel blir det ikke argumentert for: Det å formidle kunst til folk blir tydeligvis ansett som en selv-innlysende nødvendighet, noe som ikke trenger begrunnelse og som er en naturlig del av den prosjektdelen som handler om «målgrupper».

**Målsetninger**

Phoca PDF

asdada

Målsetningene responderer på spørsmålet “hvorfor”. Legitimiteten til
aasd
målsetningene blir argumentert frem som en del av kontekstanalysen.
For å kunne motta støtte, trenger målsetningene til et prosjekt å være spesifikt forbundet med støtteyternes mål.

Hvorfor skal man produsere afrikansk samtidskunst? Det er lettere å forklare hvorfor det er nyttig å markedsføre afrikansk samtidskunst, med utgangspunkt i den sosiale funksjonen til kunst, enn det er å forklare hvorfor man skal produsere den. Videre – og enda viktigere – er det lettere å frembringe målbare resultater når du markedsfører den, enn når du produserer den. Korrelasjonen mellom prosjektets målsetninger og støtteyternes strategier og programmer et synliggjort i bruken av de samme nøkkelordene (Wrange 2007).

**Aktiviteter**

Aktivitetene er alle handlingene som skal til for å nå målsetningene. Et prosjekt er alltid en serie av mer enn en aktivitet, strukturert inn i en kalender og representert økonomisk gjennom et budsjett. Ifølge støtteyteren er ikke alle aktiviteter støtteverdige.

Kunstverk blir i dette perspektivet spesielt interessante, fordi du ikke er nødt til å si at du faktisk er i ferd med å produsere kunstverk. Dersom en støtteyter bidrar med midler til infrastruktur – mange støtteytere elsker å støtte bygging av brønner selv i de mest regnfulle land i verden – kan du bygge infrastrukturen uten å forklare at den faktisk ble tegnet av en kunstner eller designer. Også workshops, konferanser, etableringen av kunst-residencies, arkiver, dokumentasjonssentra og digitale plattformer er lettere å støtte enn kunstverk. Dersom vi studerer hvilke aktiviteter som blir støttet av støtteytere, er det ikke overraskende slik at «det har i økende grad blitt åpenbart, gjennom de siste tiårene, at kunstverden har flyttet sin interesse bort fra kunstverket og over på dokumentasjon av kunst» (Groys 2002: 108). Ved å ikke begrense seg til kommersielle formål, gjør biennalene det også mulig å presentere «såvel objektløse praksiser som interdisiplinære verk, og til og med praksiser som hører hjemme i helt andre felt for kulturproduksjon» (Basualdo 2006: 58).

Uansett påvirkes kulturproduksjonene av prosjektets grenser. Kunstnere kan selge sine verk direkte eller gjennom gallerier og kunstmesser, de

Phoca PDF

asdada

kan grunnlegge en institusjon eller de kan produsere verk som dekkes

aasd

av støtteverdige aktiviteter (mange kunstverk som ble presentert på Dakar-biennalen, særlig video, ble til under workshops og kunst-residencies). Dette fører til en inkonsistens innenfor kunstnernes produksjon. Deres portfolioer blir usammenhengende; kunstnere får mange typer arbeid, og de skriver, kuraterer, underviser og administrerer institusjoner. Dette er ikke noen fordel for kunstnere som ønsker å være i omløp i de såkalte sentraene, hvor alle har sin spesifikke rolle og kunstnernes arbeid forventes å være gjenkjennelig og konsistent.

Målsetningen med å markedsføre afrikansk samtidskunst har en tendens til å strukturere aktivitetene på en måte som gir synlighet til et størst mulig antall kunstnere. Utvelgelsen prioriterer ofte unge kunstnere, og har som mål å representere litt av alle de afrikanske territoriene. Dette er en annen relevant strukturell grense. Utstillinger og publikasjoner om afrikansk samtidskunst som presenterer et stort utvalg av kunstnere, er ikke konsistente i markedsføringen av de samme aktørene. Hvis man konfronterer kunstnerne som deltar i Dakar-biennalen med 70 andre utstillinger som har vært viktige i historien til afrikansk samtidskunst mellom 1966 og 2004, blir man klar over at så lite som under 20 av i alt over 2000 kunstnere deltok i mer enn 10% av disse utstillingen. Med tanke på å sikre en god markedsføring av afrikansk samtidskunst, gir man litt oppmerksomhet til mange kunstnere, men ikke nok til å gjøre det mulig for dem å bli regnet med innen dynamikken til de såkalte sentra i kunstsystemet.

**Kalender**

Prosjektplanen har en varighet, en oppstartdato og en slluttdato. Sluttdatoen regner man med markerer det øyeblikket hvor prosjektet skal fortsette uten støtten fra støtteyteren.

Biennialer og triennale-prosjekter - biennaler og triennaler er nemlig *prosjekter* - har den fordelen at de allerede er planlagt som en serie aktiviteter innen en tidsramme. Samtidig skaper denne gjentakelsen som kjennetegner disse evenementene, et spesifikt problem: de trenger støtte - også etappevis - for å kunne garantere sin kontinuitet. I virkeligheten er det kun offentlige myndigheter som kan være i stand til å gi en slik støtte. Dersom vi ser på livsløpet til nålevende utstillinger, er det ikke overraskende at de som

Phoca PDF

asdada
overlever best er de som støttes av offentlige myndigheter (Pensa 2006).
aasd

**Budsjett**

Den som finansierer prosjekter ønsker ikke å være ensom. Det oppfordres til, eller kreves eksplisitt medfinansiering. Dette rettferdiggjøres av de forskjellige målene til støtteyterne: man vil støtte opp om institusjonenes uavhengighet, vektlegge gjensidighetsprinsippet der mottakeren også bidrar selv, og gi forsikringer om at støtteyterne kan ha mulighet til å avslutte sin finansiering av prosjektet i fremtiden (da andre vil kunne ta over). Noen støtteytere anser **egenkapital** som medfinansiering. Dette systemet godtas ikke av enhver støtteyter. EU-kommisjonen anså aldri generalsekretariatet til Dakar-biennalen som en del av prosjektets budsjett; dette gjorde at den senegalesiske regjeringens bidrag til prosjektet virket mindre enn det i realiteten var (høsten 2006). Rapporter har også begynt med å gjøre regnskap over frivillig arbeid, men selv om støtteyterne godtar at dette inkluderes i budsjettet, er det normalt ikke betraktet som en med-finansiering.

Det er også viktig å nevne tilflytingen av penger. Vanligvis kan man få et forskudd på støtte, men i de fleste tilfellene vil en prosentandel av støtten bli utbetalt etter rapportering. Forsinkelser er også vanlig i forbindelse med offentlige tildelinger.

Afrikansk samtidskunst mottar svært begrenset støtte, og blir finansiert av noen få støtteytere. Kostnadene for Documenta i Kassel var i 2012 rundt 20 millioner euro (Bonami 2012), og det gjennomsnittlige budsjettet til Dakar-biennalen er på rundt 900.000 euro. Til sammenligning er støtten fra Prince Claus Fund rundt 10.000-25.000 euro, og ArtsCollaborato har et program for institusjonsstøtte på opp til 125.000 euro. Ford Foundation kan gi direktetilskudd på alt fra 10.000 til 500.000 euro, men grunnlegger også fond som styres av andre institusjoner, og som kan nå opp til 500.000 euro. Mange prosjekter blir faktisk gjennomført uten kapital, med hjelp fra et stort antall frivillige.

Det er en stor kostnad knyttet til det å søke om et stipend. Uavhengig

Phoca PDF

asdada

av om du søker om 1.000 euro eller 450.000 euro er ikke kostnadene ved
aasd
å forberede prosjektet dekket av stipendet selv om du lykkes med prosjektet. Forholdet til støtteyterne (oppfølging, fremdriftsrapporter, vurderinger, sluttrapporter) er en kostnad som kommer i tillegg til selve aktivitetene. Dette er grunnen til at et økende antall mennesker og institusjoner vurderer andre alternativer (Sow Huchard 2002, Seck 2010). Prosjektsyklusen har også en høy pris for støtteyterne, og mange gjør tiltak for å forenkle prosedyrene ved å redusere antallet startdokumenter som kreves og ved å tilby assistanse i løpet av prosessen.

**Forventede resultater, metrikk og vurdering**

Aktivitetene produserer resultater som beviser at målsetningene har blitt nådd. Disse resultatene blir evaluert gjennom kvantitative og kvalitative indikatorer og metrikk. Dersom målsetningen er å markedsføre afrikansk samtidskunst, kan de forventede resultatene gå ut på at et visst antall mennesker har fått kjennskap til afrikansk samtidskunst på slutten av prosjektet. For å oppnå dette resultatet kan du produsere en utstilling, publikasjon eller formidle informasjon via Wikipedia (aktiviteter). For å evaluere resultatene med kvantitative indikatorer kan du telle besøkende, antallet publiserte, distribuerte eller solgte bøker, eller antallet mennesker som leste eller bidro til artikler om afrikansk samtidskunst på Wikipedia. For å evaluere resultatene med kvalitative indikatorer kan du samle inn anmeldelser/ artikler, teste kunnskapen til målgruppen din gjennom spørreskjema eller intervjuer, eller du kan be eksterne eksperter bedømme de produserte arbeidene. Men dersom du markedsfører afrikansk samtidskunst, er antakelig de mest relevante resultatene de nye prosjektene du bidro til ved å legge til rette for nettverksbygging mellom kunstnere, samlere, kuratorere og teoretikere. Det er en kompleks oppgave å vurdere konsekvensene av denne typen prosesser, og det er ikke mulig å bedømme objektivt hva som var opprinnelsen til et nytt prosjekt og dets forbindelser til andre prosjekter. Hvordan vet vi at en samler ble en samler idet han så utstillingen *Magiciens de la Terre* eller en annen? Dersom Jean Pigozzi sier det, kan du selvsagt godta det, men kan disse resultatene bli synlige på kort sikt?

Et annet spesifikt problem er relatert til kunstverkene. Hvis vi antar at produksjonen av kunstverkene kan inkluderes blant aktivitetene til

Phoca PDF

asdada

et prosjekt, hvordan kan vi evaluere hva prosjektets «bidrag» består i, eller dets tyngde eller kvalitet? Måten resultater blir evaluert på stiller kvalitet i bakgrunnen. Det trenger ikke være noen forskjell på det å produsere noe som “ikke er så verst” og noe som er helt ekstraordinært, hvis man ser det fra et synspunkt som handler om målsetninger og forventede resultater.

aasd

Resultater blir evaluert med henblikk på prosjektplanen. Altså fokuserer evalueringen på selve prosjektet og blir altfor lett selvrefererende. Det sier seg selv at dette ikke er den måten folk er interessert i at initiativer og prosjekter skal bli evaluert. Forventningene til biennaler være svært forskjellige (Basualdo 2006:52), noe anmeldelsene etter Dakar-biennalen gir en perfekt illustrasjon av

Det er viktig å nevne verket som ble implementert av Doen-stiftelsen og Getrude Flenge, som startet en serie med målinger av innflytelsen til kulturprosjekter basert på observasjoner av endringer. Evalueringen involverer forskjellige mennesker og er ikke basert på spørsmålet «hva er endret?» Dynamikken i målingene er interessant nettopp fordi den ikke er selv-refererende; den er ikke ensidig fokusert på prosjektet og dets indre sammenheng, men på ideen om at en serie handlinger bidrar til endringer på kort, middels og lang sikt. Et fokus på forandringer gjør det mulig å få øye på både positive og negative konsekvenser, det legger til rette for kritisk analyse fordi det setter enkeltprosjekter på avstand og skriver inn prosjekter i en større ramme som ikke er prosjektkoordinatorenes direkte ansvar.

**Målgruppe**

Målgruppen består av alle menneskene som direkte eller indirekte er involvert i prosjektet. Spesifikke målgrupper kan bli identifisert (unge mennesker, kvinner, lokalbefolkning, kunstnere...), også på bakgrunn av støtteyternes programmer og retningslinjer. Evalueringen av prosjektets innflytelse på målgrupper blir analysert gjennom kvantitative og kvalitative indikatorer. Noe som likevel er paradoksalt mht. prosjekter, er  at den virkelige målgruppen til et prosjekt når det kommer til stykket er dens potensielle støtteyter. Både hele strukturen i prosjektbeskrivelsen og evalueringen av den er altså direkte orientert mot støtteyteren, som faktisk er både brukeren og hovedmottakeren av prosjektet.

Phoca PDF

asdada

aasd

Nødvendigheten av å involvere lokalbefolkning og lokalsamfunn blir spesielt synlig i evalueringen av evenementer som blir organisert i Afrika (Murray 1997, Hanussek 2008). Anmeldere vektlegger viktigheten av å snakke med folk om kunst, produsere offentlig kunst og sørge for at kunsten ikke er laget for en elite. Dette samme fokuset viser seg i prosjekter som fokuserer på interkulturell og multikulturell dialog, hvor "samfunnet" forventes å være hovedperson og anses som «et virkelig sted, eller en delt opplevelse av tilhørighet og mening» (Harris 2007). Å nå fram til en bred offentlighet er et sentralt spørsmål i politiske strategier og med tanke på sponsormidler. Filantropiske institusjoner ønsker å hjelpe så mange mennesker som mulig; regjeringer ønsker at velgere skal se hva regjeringen gjør for dem; sponsorer ønsker å viser frem sin merkevare så mye som mulig, og til de rette menneskene. Noe som er overraskende er at det å nå en bred offentlighet automatisk anses som en god ting. Dette er akkurat som i lesekampanjer: Lesing er bra, samme hva du leser; på samme måte er det bra å øke kunstpublikummet, helt uavhengig av kunstverkene som bidrar til dette. Historisk sett var poenget med kunst å formidle et budskap, å informere og forme befolkningen. Deler av kunstproduksjonen har alltid vært rettet mot en elite. Det er først med etableringen av museer at kunst blir som salat – «spis det, fordi det er bra for deg». Det at samtidskunsten skal være ment for en bred befolkning, er en respons på ønskene til myndigheter, støtteytere og sponsorer, og forsterker legitimiteten til kulturinstitusjonene som produserer den. Men det er en tendens til at det å sette publikum i sentrum får konsekvenser for utvelgelsen av kunstverk og visningssteder.

**Konklusjoner**

Prosjektet påvirker diskursen rundt samtidskunst, og dets idealmønster gjør det mulig å få øye på en spesifikk dynamikk. Afrikansk samtidskunst retter seg mot et internasjonalt nettverk, og for å kunne gjøre dette rettferdiggjør den sine behov med argumenter som handler om andre ting enn samtidskunst. Disse argumentene er et produkt av prosjektet.

Gjennom å se på hvordan prosjekter har formet samtidskunst, og mer spesifikt afrikansk samtidskunst, har jeg forsøkt å kartlegge kunstsystemet på en alternativ måte. Dette forsøket er ment å bidra til begreper og tilnærminger innen studiet av global kunst.

Phoca PDF

asdada

Når systemet involverer kunstnere, kunsthandlere, samlere, museer, aasd utstillinger, magasiner, kunstkritiere og auksjoner - hver av dem med en spesifikk rolle - trenger det ikke noe prosjekt. Prosjektet er et redskap og en retorisk strategi som inntreffer når systemet fungerer på en annerledes måte. Og kunstsystemet fungerer nesten alltid annerledes. Det å fokusere på det som fungerer annerledes og den såkalte periferien, gjør det mulig å rette oppmerksomheten mot verden.

Det neste steget for å forstå forgreiningene i det internasjonale kunstsystemet, er å fokusere på kunstnerne. Afrikansk samtidskunst utgjør fortsatt et utmerket eksempel til denne analysen.[1] Dakar-biennalen med sitt 24 års historie, 12 utgaver, 500 utvalgte kunstnere og sitt fokus på afrikansk samtidskunst er et relevant utgangspunkt for å observere - gjennom biografiene til sine kunstnere og nettverk - hvordan kunstsystemet er strukturert og hvordan det har forandret seg over tid. Kunstnere - mer enn institusjoner - kan tilby et relevant portrett av systemforgreiningene, de kan forsterke ideen om at det ikke er noen dikotomi mellom det lokale og det internasjonale, heller ikke mellom sentrum og periferi, og de kan bidra til å formulere nye kategorier som er i stand til å endre det nåværende taksonomiske systemet som definerer inklusjonen og eksklusjonen til et uforholdsmessig stort antall territorier og aktører.

*Iolanda Pensa er forsker ved Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana*

**Bibliografi**

Amselle, Jean-Loup 2005. *L'art de la friche: Essai sur l'art africain contemporain*, Editions Flammarion, Paris, 2005.

Araeen, Rasheed 1994. *New Internationalism: Or the Multiculturalism of Global Bantustans* in *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, (ed.) Jean Fisher, Kala Press, London, 1994, p. 8.

Basualdo, Carlos 2006. *The Unstable Institutions* in *What Makes a Great Exhibition?*, (ed.) Paula Marincola, Philadelphia Exhibitions Initiative, Philadelphia, 2006, p. 57-58.

Phoca PDF

asdada

Becker, Howard 1982. *Art World*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1982.

aasd

Belting, Hans 2013, Andrea Buddensieg, and Peter Weibel 2013. *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, MIT Press, 2013.

Bernadac, Marie-Laure 2005. in *Africa Remix*, Centre Pompidou, Paris, 2005, p. 10.

Binder, Lisa 2010. *El Anatsui: When I Last Wrote to You about Africa*, (ed.) Lisa Binder, Museum for African Art, New York, 2010.

Bonito Oliva, Achille 1975. *Arte e sistema dell'arte*, Galleria L. De Domizio, Pescara, 1975.

Bosman, Isabelle 1997. *Dak'Art 96-Troisième édition de la Biennale de Dakar - Etude d'évaluation (rapport intermédiaire)*, Dakar, 01/1997, p. 9.

Buchholz, Larissa 2006. *The Global Rules of Art* presentation at the conference *World Art - Art World: Changing Perspectives on Modern and Contemporary Art*, MOMA, New York, 28-29/04/2006.

Busca, Joëlle 2003. *African Cultural Dynamics: Africalia Encounters in Bamako 01-03/11/2002*, (ed.) Joëlle Busca, Africalia, Bruxelles, 2003.

Busca, Joëlle 2004. *Repenser la coopération culturelle en Afrique: Rencontres Africalia d'Ostende 27-29/05/2003, Rencontres Africalia de Liège 26-27/06/2003, Rencontres Africalia de Bruxelles 18-20/09/2003*, (ed.) Joëlle Busca, Africalia, Bruxelles, 2004.

Bydler, Charlotte 2004. *The Global Artworld Inc.: On the Globalization of Contemporary Art*, Uppsala University Press, Uppsala, 2004.

Dak'Art 2002, *L'art africain contemporain et le marché international - Atelier du CCI et de l'OMPI à la Biennale des Arts Dak'Art 2002*, conference, Dakar, 14-16-18/05/2002.

Dak'Art 96, *La création artistique africaine et le marché international de l'art (Actes des "Rencontres et échanges" de Dak'Art 96)*, Dakar, 1996.

DakArt 98. *La Biennale de l'Art Africain Contemporain-Management de l'Art Africain Contemporain (actes conf. Rencontres et Echanges de la Biennale DAK'ART 98)*, Dakar, 1999, p. 71.

Phoca PDF

asdada

Danto, Arthur 1964. *The Artworld* in "The Journal of Philosophy", vol. 61, n. 19, 1964, p. 571-584.

aasd

Danto, Arthur 1995. *Mapping the Art World* in *Africus: Johannesburg Biennale*, Transitional Metropolitan Council, Johannesburg, 1995, p. 24-27.

Deepwell, Katy 1997. *Introduction* in *Art Criticism and Africa*, (ed.) Katy Deepwell, Saffron Books, African Art and Society Series, London, 1997, p. 10.

Deliss, Clémentine 1995. *Seven Stories About Modern Art in Africa*, Flammarion, New York, 1995, p. 14.

Diouf, Abdou 1990. *Allocation prononcée par son Excellence Monsieur Abdou Diouf, Président de la République du Sénégal lors de la Cérémonie inaugurale de la Première Biennale des Arts et Lettres de Dakar, 12 Décembre 1990* in *Colloque International "Aires Culturelles et Création Littéraire en Afrique*, Les Nouvelles Editions Africaines du Sénégal, Dakar, 1990, p. 9.

Elkins, James 2007. *Is Art Histry Global?*, (ed.) James Elkins, Routledge, 2007.

Eulisse, Eriberto 2003. *Introduzione* in *Afriche, Diaspore, Ibridi: Il concettualismo come strategia dell'arte africana contemporanea*, (ed.) Eriberto Eulisse, AIEP Editore, Repubblica di San Marino, 2003, p. 31-32.

Eyo, Ekpo 1992. *Introductory Note* in Jean Kennedy, *New Currents, Ancient Rivers - Contemporary African Artists in a Generation of Change*, Smithsonian Institute Press, London-Washington DC, 1992, p. 11.

Fall, Youma 2010. *Dak'Art: greffe ou adaptation d'un modèle?* in *Dak'Art 2010: 9ème Biennale de l'art africain contemporain* (cat. expo.), Dakar, 2010, p. 182.

Federici, Sandra 2009. *Dossier "Politiche culturali nei Paesi di Africa, Caraibi e Pacifico"*, (ed.) Sandra Federici, in "Africa e Mediterraneo", n. 2/09, 68, 2009.

Fillitz, Thomas 2011. *Worldmaking: The Cosmopolitanization of Dak'Art, the Art Biennial of Dakar* in *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture*, (ed.) Hans Belting, Jacob Birken, Andrea Buddensieg, Peter Weibel, Hatje Cantz Verlag, 2011, pp. 382-401.

Gaudibert, Pierre 1991. *Art africain contemporain*, Editions Cercle

Phoca PDF

d'Art, Paris, 1991, p. 6.



Girshick, Paula D 2008. *Envisioning Art Worlds: New Directions in the Anthropology of Art* in *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, (ed.) Kitty Zijlmans and Wilfried Van Damme, Valiz, Amsterdam, 2008, p. 219-233.

Grabski, Joanna 2001. *The Invention of Modern Senegalese Art in Historical Invention and Contemporary Practice of Modern Senegalese Art: Three Generations of Artists in Dakar*, UMI Dissertation Services, Ann Arbor, MI, 72, 2001.

Gratton, Johnnie and Micheal Sheringham 2005. *The Art Of The Project: Projects and Experiments in Modern French Culture*, Berghahn Books, 2005.

Griffin, Tim 2003. *Global Tendencies: Globalism and Large-Scale Exhibition* in "Artforum International", 01/11/2003.

Groys, Boris 2002. *Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to At Documentation* in *Documenta 1 Platform 5: Exhibition*, (ed.) Okwui Enwezor, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2002, p. 108.

Hanussek, Christian 2007. *Meanwhile in Africa... Artists Groups, Art-Initiatives and Art Journals in Africa* in "Africa e Mediterraneo", n. 4/06 (58), 03/2007, p. 40-45.

Hanoussek, Christian 2008. *Ecrire Dak'Art (entendus, sous-entendus et malentendus)* in "Africultures", dossier *Festivals et biennales d'Afrique: machine ou utopie ?*, n. 73, (ed.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008.

Harney, Elizabeth 2004. *In Senghor's shadow: art, politics, and the avant-garde in Senegal, 1960-1995*, Duke University Press, Durham, 2004.

Harris, Jonathan 2007. *An "Aestheticisation of Politics"? Assessing Perspectives on European Contemporary Arts Funding, State-Corporatism, and Late Capitalist Culture in a New Age of Empire* in *A Fiesta of Tough Choices: Contemporary Art in the Wake of Cultural Policies*, Torpedo Press, Oslo 2007, p. 76.

Harris, Jonathan 2011. *Globalization and Contemporary Art*, (ed.) Jonathan Harris, Wiley-Blackwell, 2011.

Hassan, Salah 2003. *L'esperienza modernista nell'arte africana: le espressioni visive del Sé e l'estetica transculturale* in *Afriche, Diaspore, Ibridi: Il concettualismo come strategia dell'arte africana*

Phoca PDF

*contemporanea*, AIEP Editore, Repubblica di San Marino, 2003, p. 39, 41, 49.

Hassan, Salah M. 2012. *Ibrahim El-Salahi: A Visionary Modernist*, Museum for African Art, 2012.

Jones, Caroline 2006. *Biennial Culture*, INHA, Paris, 29/03/2006.

Kapur, Devesh, John Prior Lewis, Richard Charles Webb 1997. *The World Bank. 1. History. Volume 1 di The World Bank: Its First Half Century, The World Bank: Its First Half Century*, Brookings Institution Press, 1997.

Kasfir, Sidney Littlefield 1999. *Contemporary African Art*, Thames and Hudson Ltd, London, 1999.

Katchka, Kinsey A. 2001. *Putting Art in Place: Exhibiting Community & Cultural Policy in 20th Century Senegal*, Indiana University, 2001.

Kennedy, Jean 1992. *New Currents, Ancient Rivers - Contemporary African Artists in a Generation of Change*, Smithsonian Institute Press, London-Washington DC, 1992, p. 12.

Konaté, Yacouba 2002. *Africains artistes ou artistes africains ?* in *Dak'Art 2002: 5ème Biennale de l'Art Africain Contemporain* (cat. expo), La Biennale des Arts de Dakar, Dakar, 2002, p. 137.

Konaté, Yacouba 2007. *Dak'art: Centralization Effects of a Peripheral Biennale* in *Curating the Other-Curator as Tourist*, Dartington College of Arts, Dartington, UK, 21/04/2007.

Konaté, Yacouba. 2009. *La biennale de Dakar: pour une esthétique de la création contemporaine africaine : tête à tête avec Adorno*, L'Harmattan, Paris, 2009.

Kouoh, Koyo 2002. *Espace Biennales Internationales: La circulation de l'art africain contemporain/Showcasing Contemporary African Art*, organised by Koyo Kouoh and Gorée Institute, CICES, Dakar, 15/05/2002 with the support of Prince Claus Fund.

Kunst, Bojana 2013. *The Project Horizon: On the Temporality of Making* in "Manifesta Journal", #16 "Regret and Other Back Pages", 2013.

Lamine Sall, Amadou 2010. *La Biennale de l'Art Africain contemporain: exister ou périr! in Dak'Art 2010: 9ème Biennale de l'art africain contemporain* (cat. expo.), Dakar, 2010, p. 92.

Luhmann, Niklas 2000. *Art as a Social System*, Stanford University

Phoca PDF

Press, 2000 (*Die Kunst der Gesellschaft*, 1995).



Maharaj, Sarat 2002. *Xeno-Epistemics: Makeshift Kit for Sounding Visual Art as Knowledge Production and the Retinal Regimes* in *Documenta 1 Platform 5 Exhibition*, (ed.) Okwui Enwezor, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2002, p. 71-72.

Manga, Edda 2007, *Multiculturalism and the Farewell State-The Case of Sweden* in *A Fiesta of Tough Choices: Contemporary Art in the Wake of Cultural Policies*, Torpedo Press, Oslo 2007, p. 19.

Martini, Federica, and Vittoria Martini 2011. *Just Another Exhibition: Storie e politiche delle biennali*, postmediabooks, Milano, 2011.

Mauchan, F. 2009. *The African Biennale: Envisioning 'Authentic'African Contemporaneity*, University of Stellenbosch, Stellenbosch, 2009.

Mbembe, Achille and Vivian Paulissen 2009. *African Contemporary Art: Negotiating the Terms of Recognition*, University of the Witwatersrand Johannesburg Workshop in Theory and Criticism, JWRC, 12/10/2009, p 724.

McEvilley, Thomas 1993. *Arrivederci Venice: The Third World Biennials* in "Artforum International", 01/11/1993.

McEwen, Frank 1969. *The Workshop School* in *Contemporary African Art*, Studio International, London, 1969, p. 16 (Camden Arts Centre, London, 10/08-08/09/1969).

Mosquera, Gerardo and Jean Fisher 2005. *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*, (ed.) Gerardo Mosquera and Jean Fisher, The MIT Press, 2005.

Murray, Barbara 1997. *Art Criticsm for Whom ? The Experience of "Gallery" Magazine in Zimbabwe* in *Art Criticism and Africa*, (ed.) Katy Deepwell, Saffron Books, African Art and Society Series, London, 1997, p. 56.

Njami, Simon 2005. in *Africa Remix*, Centre Pompidou, Paris, 2005, p. 15.

Njami, Simon 2005. *The Next Flag* in *Next Flag. The African Sniper Reader*, (ed.) Fernando Alvim, Heike Munder and Ulf Wuggenig, JRP Ringier, Zurich, 2005, p. 18.

Nuttall, Sarah 2006. *Beautiful/Ugly: African and diaspora aesthetics*,

Phoca PDF

asdada
(ed.) Sarah Nuttall, Duke University Press Library and Prince Claus
aasd
Fund, Durham and The Hague, 2006,

Ogbechie, Sylvester Okwunodu 2008. *Ben Enwonwu, Zarianist aesthetics, and the postcolonial criticism of modern Nigerian art*, University Rochester Press, 2008.

Oguibe, Olu and Okwui Enwezor 1999. *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, Institute of International Visual Arts (inIVA) e MIT Press, London, 1999.

Oguibe, Olu 1993. *"The Heart of Darkness"* in "Third Text", *Africa Special Issue*, n. 23, Summer 1993, p. 5.

Oguibe, Olu 1997. *Uzo Egonu: An African Artist in the West*, Kala Press, 1997.

Okeke, Chika 1997. *Beyond Either/or: Towards an Art Criticism of Accommodation* in *Art Criticism and Africa*, (ed.) Katy Deepwell, Saffron Books, African Art and Society Series, London, 1997, p. 92-93.

Onians, John 2006. *Compression versus Expression. Containing and Explaining the World's Art*, Clark Studies in the Visual Arts, Yale University Press, New Haven/London, 2006.

Pensa, Iolanda 2003. *La Biennale di Dakar*, University degree, director Luciano Caramel (professor of Contemporary Art History), Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Milano, 2003.

Pensa, Iolanda 2006. *Les biennales et la géographie: Les biennales de Venise, du Caire et de Dakar* in *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam: des arts en tension*, ed. Jocelyne Dakhlia, Paris, Kimé éditions, 2006, pp. 573-588.

Pensa, Iolanda 2007. *Make it sexy. La promozione dell'arte contemporanea africana* in *L'arte etnica tra cultura e mercato*, eds. Guido Candela and Maurizio Biordi, Skira, 2007, pp. 93-131.

Pensa, Iolanda 2011. *La Biennale de Dakar comme projet de coopération et de développement* (The Dakar Biennale as a project of cooperation and development), directors Jean-Loup Amselle (EHESS Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Parigi) and Prof. Rosanna Salerno (Politecnico di Milano), Paris, 2011.

Pensa, Iolanda and Sandra Federici 2006. *Sulla storia dell'arte contemporanea africana*. Concept and co-editor of the dossier in "Africa e Mediterraneo", n. 55, 2006.

Phoca PDF

asdada

Picton, John 1998. *El Anatsui: A Sculpted History of Africa*, (ed.) John Picton, El Anatsui and Gerard Houghton, Saffron Books-October Gallery, London, 1998.

Poivre d'Arvor, Olivier 2005. in *Africa Remix*, Centre Pompidou, Paris, 2005, p. 8.

Quemin, Alain 2002. *L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international: La place des pays "périphériques" à "l'ère de la globalisation et métissage"* in "Sociologie et Sociétés, vol. 34, n. 2, 2002, p. 15-40.

Ramoneda, Josep 2001. In *Africas: The Artist and the City - A Journey and an Exhibition*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, 2001, p. 7.

Sablosky, Juliet Antunes 2002. *Recent Trends in Department of State Support for Cultural Diplomacy: 1993-2002 in U.S. Cultural Diplomacy: Where Are We Now? Five Papers Published by the Center for Arts and Culture*, Center for the Arts and Culture, Washington DC, 2002, p. 1.

Sagna, Rémi 2006. *Conférence Rémi Sagna and N'Goné Fall*, Paris, 11/01/2006.

Sassen, Saskia 1997. *Whose City is it? Globalisation and the Formation of New Claims in Trade Routes: History and Geography: 2nd Johannesburg Biennale*, (ed.) Okwui Enwezor, Johannesburg, 1997, p. 56-62.

Seck, Sidé 2010. *Dak'art à Dakar: enjeux et défis in Dak'Art 2010: 9ème Biennale de l'art africain contemporain* (cat. expo.), Dakar, 2010, p. 166.

*Silent Zones: On Globalisation and Cultural Interaction*, (ed.) Gertrude Flentge and RAIN Artists' Initiatives Network, Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam, 2001.

Snipe, Tracy D. 1998. *Arts and Politics in Senegal 1960-1996*, Africa World Press, Trenton (NJ) / Asmara, 1998.

Sow Huchard, Ousmane 2002. *Dak'art, 10 ans déja…* in *Dak'Art 2002: 5ème Biennale de l'Art Africain Contemporain* (cat. expo), La Biennale des Arts de Dakar, Dakar, 2002, p. 130.

Storr, Robert 2005. *Where Art Worlds Meet: Multiple Modernities and the Global Salon. International Symposium*, (ed.) Robert Storr, Marsilio, Venezia, 2005.

aasd

Phoca PDF

asdada

aasd

Ströter-Bender, Jutta 1995. *L'art contemporain dans les pays du "Tiers-monde"* (ed. or. *Zeitgenössische Kunst der "Dritten Welt"*, 1991), L'Harmattan, Paris, 1995, p. 5.

Subirós, Pep 2001. In *Africas: The Artist and the City - A Journey and an Exhibition*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, 2001, p. 10.

Thompson, Don 2008. *The $12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art*, Palgrave Macmillan, 2008

Thornton, Sarah 2012. *Seven Days in The Art World*, Granta Books, 2012.

Tschumi, Bernard 1989. *DE-, DIS-, EX-* in *Remaking History*, (ed.) Barbara Kruger and Phil Mariani, BayPress, Seattle, 1989.

Vanderlinden, Barbara and Elena Filipovic 2005. *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials*, (ed.) Barbara Vanderlinden and Elena Filipovic, MIT Press, 2005.

Vincent, Cédric 2008. "Africultures", dossier *Festivals et biennales d'Afrique: machine ou utopie ?*, n. 73, (ed.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008.

Vincent, Cédric 2011. *Frédéric Bruly Bouabré: Un artiste africain dans l'art contemporain*, Ph.D. thesis, EHESS, Paris, 17/12/2011.

Vogel, Susan 2001. *The Center for African Art* in *Africa Explores: 20th Century African Art*, New York, 2001, p. 3.

Vogel, Susan M. 2012. *El Anatsui: Art and Life*, Prestel, 2012.

Ward, Haskell 1975. *Inter-Office Memorandum: Attached memorandum from Wole Soyinka, to Robert Edwards and Melvin Fox from Haskell Ward, 27/07/1975*, 76-334, Ford Foundation Archives.

Warnier, Jean-Pierre 1999. *La mondialisation de la culture*, Editions La Découverte, Paris, 1999.

Werner, Paul 2006. *Museum, Inc.: Inside the Global Art World*, Prickly Paradigm Press, 2006.

Wicomb, Zoe 2005. *Five Afrikaner texts and the rehabilitation of whiteness* in "Chimurenga", Kaapstad ! (and Jozi, The Night Moses Died), vol. 7, 2005, p. 26-35.

Wrange, Måns 2007. In *A Fiesta of Tough Choices: Contemporary Art in the Wake of Cultural Policies*, Wassberg Skotte Tryckeri, Stockholm,

Phoca PDF

Zijlmans, Kitty 2008. *The Discourse on Contemporary Art and the Globalization of the Art System* in *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, (ed.) Kitty Zijlmans and Wilfried Van Damme, Valiz, Amsterdam, 2008, p. 135-150.

Zijlmans, Kitty and Wilfried Van Damme 2008. *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, (ed.) Kitty Zijlmans and Wilfried Van Damme, Valiz, Amsterdam, 2008

Zolghadr, Tirdad 2007. *Multiculturalism is Better than Monoculturalism; Postcolonialism is Better than Colonialism. Rejoicing in a Fiesta of Tough Choices* in *A Fiesta of Tough Choices: Contemporary Art in the Wake of Cultural Policies*, Torpedo Press, Oslo 2007, p. 95, 97.

---

[1] Dakar-biennalens første utgave kom i 1990 og fokuserte på litteratur; i 1992 kom den første utgaven som fokuserte på samtidskunst. Men det var først i 1996 at Dakar-biennalen ble til en biennale som fokuserte på afrikansk samtidskunst.

[2] Aktuelle analyser vektlegger biennalens forbinder til senegalesisk kulturpolitikk og til andre biennaler, samt dens kapasitet til å være en plattform for afrikansk selv-representasjon (Mauchan 2009). Generelt blir Dakar-biennalen betraktet som et viktig evenement, og samtidig, for mange av dem som anser den som dysfunksjonell, som en tapt mulighet. Det bruddet som karakteriserer Dakar-biennalen, fra etableringen til 1996, er slett ikke noe sekundært element. Måten biennalen ble etablert på kan forklares med utgangspunkt i andre biennaler og senegalesisk kulturpolitikk, men reorganiseringen som kom i 1996 introduserer nye elementer som ikke kan tilskrives de samme motivene som lå bak dens

Phoca PDF

asdada

etablering. Forskjellen mellom de to øyeblikkene (etableringen og reorganiseringen) er at biennalens nettverk har forandret seg. I 1989 – da evenementet ble opprettet – ble det promotert av senegalesiske kunstnere og den senegalesiske regjeringen. I 1993 – da forandringsprosessen ble satt i gang – var det et helt annet, internasjonalt nettverk som ble involvert, bestående av eksperter fra andre afrikanske land, og land utenfor Afrika. Disse deltakerne anerkjenner biennalens betydning, men kritiserer dens organisatoriske begrensninger og foreslår, som en respons på biennalens logistiske og økonomiske begrensninger, at Dakar-biennalen begrenser sitt fokusområde og blir mer spesialisert – ikke på samtidskunst, men på noe enda mer spesifikt: *afrikansk* samtidskunst. Altså ble ikke evenementet reorganisert for å møte ønskene til senegalesiske kunstnere og den senegalesiske regjeringen, og kunstnerne fortsatte med å uttrykke sin misnøye med biennalen (Fillitz 2011); snarere ble den reorganisert for å møte de spesifikke kravene og forventningene som stilles til evenementer som tar del i et internasjonalt nettverk. Det er ikke mulig å gi noen objektiv vurdering av hvor stor vekt som har blitt tillagt enkelte deltakere i denne endringsprosessen, men det virker rimelig å anta at representanter for støtteytere kan ha spilt en betydelig rolle (Lamine Sall 2010), selv om enkelte gir vitnesbyrd om det motsatte (Sagna 2006, Konaté 2009). Det er imidlertid hevet over tvil at diskusjonene som begynte i 1993 introduserte noe nytt: et prosjekt.

Phoca PDF