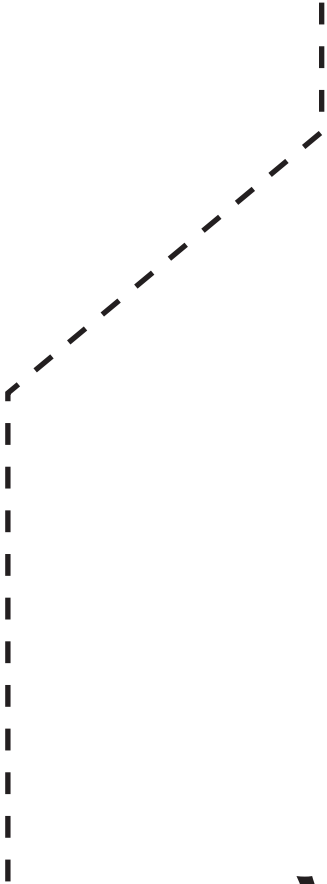


Far-Off

And Nearby

ON TRANSLOCALITY IN THE ARTS



Maarten Doorman

Ver Weg

En Dichtbij

OVER HET TRANSLOKALE IN DE KUNST

Far-Off And Nearby

ON TRANSLOCALITY IN THE ARTS

Maarten Doorman

1. THE WORLD (LOS ANGELES)

In the spring of 2018, I spent a day and a half in downtown Los Angeles. A mix of curiosity and European naivety had me explore the museums in the area on foot. But moving around walking, even in the centre (if you can call downtown LA a centre, if LA has a centre at all) is highly unusual. Everything is done by car. Except for a single lost tourist and an awful lot of homeless people in the wings of parks and tower blocks, I ran into no one.

Within an area of one or two square kilometres I found seven museums and I visited them all, which seems more than it was. On Olivera Street, an isolated tourist spot with stalls, where, by exception, people were actually walking, I saw the oldest house in the city: the Avila Adobe (1818), which in the eyes of a European is little impressive. Around the corner from there was the United Methodist Museum of Social Justice, comprised of only one small room hosting a number of artworks full of social indignation, like one cartoonish picture in which a capitalist in an enormous red sleigh runs over a group of peasants, the wretched of the earth. At the other end of the spectrum we found the famous Museum of Contemporary Art (MOCA) with their second venue the Geffen Contemporary in the opposite direction. And of course there was The Broad, the museum founded by billionaire couple Eli and Edythe Broad to house their impressive collection, dedicated to increasing public access to art, with works by superstars like Roy Lichtenstein, Andy Warhol and Jeff Koons.

There was a short line there for a Jasper Johns show. But in the tiny Chinese American Museum, which aimed to demonstrate that the Chinese were good Americans too who had fought on the right side in World War II, I was the only visitor. I was also the only visitor in the equally tiny Japanese American Museum, which suggestively brought forward that although the Japanese had bombed Pearl Harbor out of the blue, they could still be honourable heroes.

It was a curious hotchpotch. The latter two, like the Avila Adobe, had barely anything to do with art. But each of these museums embodied an idea, not necessarily wanting to show beautiful things (except probably the museum for modern art) but all having a story to tell. Each had a mission. A locally anchored mission.

The Avila Adobe as historical location tried to add a sense of the past to the otherwise somewhat soulless LA identity; the Museum of Social Justice, as part of a small local community, tried with a few artworks and in a bit of a simple manner to draw attention to inequality; the Broads wanted to share their wealth with the world by opening up their collection to 'the widest possible audience'. I do not know whether they have specific ideas about who exactly make up that audience, but the institute does have occasional family programs that presumably attract people from around. And then there were those two tiny museums trying to raise empathy for the Chinese and Japanese minorities in the city. Only the Museum of Contemporary Art and its annex did not seem to be especially interested in their surroundings, as far as I could tell, although some of the artists there did show other forms of engagement.

Sometimes we tend to see museums or other art spaces simply as showcases, and we forget that such institutions have always originated from a wish to express, through the objects they exhibit, an idea or a desire. This was also the case for the major museums in Europe; be it the Prado in Madrid, the Rijksmuseum in Amsterdam, the National Gallery in London or the slightly older Louvre in Paris, they were once built to show off the splendour of the nation and to shape national identity through romantic cultural politics. Thus, the Netherlands became the land of Rembrandt, the Louvre exhibited the grandeur of French Republic imperialism and the clouds above England were thence John Constable's. Something similar happened in the course of the nineteenth and twentieth centuries when countless smaller museums started to collect and exhibit art treasures and other objects, operating from the unspoken desire to record and shape not only national but often also regional or urban culture.

There was always the link to a specific location: a country, a region, a city or even a village, not as something solely geographical, but always engaging with the community residing there. The funny thing, I realised while strolling the streets in downtown LA, is that this still counts for all of the museums and half museums I saw there except for the MOCA and its annex, and perhaps The Broad Collection. For the latter are firmly rooted in the one-hundred-and-fifty-year-old cosmopolitan tradition of modernism and the

international avant-garde. And in that tradition the local is not regarded as something of much interest. The American artists I saw in these museums can just as well be found in Europe: Koons, Warhol, Rothko, Elsworth Kelly. Those artists are part of the global world of art and the fact that they are from the United States is not why they are exhibited. The very first line in the MOCA's mission statement is: 'We are contemporary', followed with little restraint by the claim that the museum owns 'one of the most compelling collections of contemporary art in the world'. And although Michael Heizer's *Double Negative* (1969-70), the carved out trench which stretches half a kilometre in the Nevada Desert and is only accessible by four-wheel-drive vehicle, is mentioned towards the end of the text, the MOCA's collection is not about locality at all. It is about art in a global perspective that needs to be replenished yearly and is organised in a global hierarchy dictated by prominent museums like the MoMa, the MOCA itself, Centre Pompidou, MOCA Shanghai and Tate Modern, and by the international art market in cities like London, New York, Hongkong, Bazel, Miami, Dubai, Mexico City and New Delhi.

More and more artists and art lovers alike are repelled by this approach to the visual arts, this pursuit of some sort of universal Champions League where the auction prices driven up by the super rich ultimately determine the value of things. Not only for the romantic belief that the value of art and the value of money are opposing forces, which is a naïve belief perhaps but it is also inescapable as it is ingrained in art's romantic DNA. This conception of art is repulsive to so many because although it may be contemporary, it is also deprived of any social context, it is without any convincing cultural background, and without any sense of engagement to an exact audience. It is an art that no longer speaks to people, but instead dissolves into the empty world of celebrities, speculative investment capital and media hypes.

2. PLACES (AMSTERDAM NORTH)

A similar kind of scepticism towards such processes was already articulated by artists in the 1980s. It started with punk's anti-establishment and anti-corporate activism, with the birth of the do-it-yourself generation, and also outside of the arts, with the squatters' movement, with rebellious youngsters trying to live a life outside of existing social structures. Because there was no place for them - or because they did not want to take their place in that kind of society and they refused to take part in bourgeois consumerism. It was during these years that artist initiatives started popping up, not only in the Netherlands but also elsewhere.

Artists started occupying abandoned, often industrial buildings as a form of self-organisation in order to make and show work with the least possible inference from the market and from established institutions and official networks. These initiatives joined forces with bars, legal or not, alternative restaurants, nightclubs and businesses which unlike most present-day start-ups typically had an ideological character, varying from affordable legal services and yoga schools to second-hand clothes shops. Some artists outgrew the scene and were embraced by the more traditional art circuits and the market after all; others did not make it that far or did not aspire to. Artist initiatives emerged across many different countries and there was occasional contact between them. But the Internet was a baby and social media were non-existent. The international art world existed because of the market, while few of those locally active artists participated in that world. All of this changed by the end of the 1990s, when globalisation gained momentum and digital data traffic as well as human traffic increased rapidly thanks to the blooming Internet, cheap kerosene and a booming travel industry.

It's not easy to get a grip on the heterogeneous, ever-changing and by now worldwide art world. But looking back on such developments we can distinguish two poles: at one end there is the majority of artists, who would have never been able to connect to the universal, hierarchical, global art perspective and for whom it would have been ultimately frustrating to be forced to position themselves within this international art world, no matter how good their work was. This includes the local artist initiatives, the self-organised and self-supporting groups, who hardly had any impact on the world outside their own communities. At the other end of the spectrum is global art, where art was the support act in the spectacle of a world-wide economy of art fairs, major galleries, prominent museums, exorbitantly rich collectors and renowned auction houses like Christie's and Sotheby's. This type of art was hierarchically categorised: the costlier the better.

The tension between these two opposites has begun to change with the emergence of the Internet and with the increasing movement of people across the globe, with migration. Now that everything is entangled, with social networks spreading out over the entire world and immigration, study and business traveling, tourism and refugee flows causing cultures to intermix, the dynamics between local and global art has shifted. On a global scale, like locally, the idea that there is one centre is on the wane. According to art historian and curator Jamila Adeli new 'central hubs' are formed in the so-called MENASA countries (Middle East, North Africa and South America) away from the existing Euro-American art centres. She speaks about *an era of contemporary art that transcends not only territories and forms new central hubs but initiates a paradigm shift towards a post-hegemonial, post-ethnic and post-Western notion of global art.**

What that paradigm shift is going to look like is impossible to foretell as we cannot predict the future, but the perception of art from this global perspective will not remain unaffected, so much is clear. The undisputed Western view on art will vanish, just like the idea that there is a hierarchical defining structure whose influence is exerted by one or two predominant centres over the rest of the world.

Simultaneously, from the 1990s onwards, new local small-scale art spots arise all over the world, eventually also forming new networks. The question is how we should define these within the shifting paradigm. One newly drawn up concept, or buzzword, for this phenomenon is 'translocality'. Let's take up this concept to look at a tangible example: the Nieuw Dakota art space at the former NDSM Wharf in Amsterdam North.

Nieuw Dakota was founded in 2010 by two Amsterdam North residents, one a councillor and the other a lawyer, both with an interest in contemporary art. Initially, they wanted to bring high-quality art to their part of the city by establishing a self-sustaining institution as a meeting place for collectors, galleries and other parties involved in the visual arts. They were not necessarily concerned, then, with the way the former working class neighbourhood was changing, how the construction of a metro line was opening up the area originally inhabited chiefly by former dockworkers and migrants to 'young urban professionals' and creative entrepreneurs.

At that time they simply wanted to make a grand gesture setting up something of beauty in a neighbourhood known as socially and economically disadvantaged: jokingly, they called their endeavour "MoMa by the IJ".

* Adeli, Jamila (2011), 258

The name 'Nieuw Dakota' expressed, I think, a dream: not referring literally to either North or South Dakota - and why would it - but rather and possibly unconsciously to something new, like the ideal of the Midwest where the 'frontier' of 'the brave and the free' expanded endlessly into an uncertain future (be it in their case in blatant disregard of the lives of the indigenous people). The mission's outline wasn't all too clear-cut on the onset, but when a new director was appointed, someone who had long and enthusiastically been active in what is called 'art in public space', the initiative started taking off, with its roots firmly in the Amsterdam North ground on the edge of the NDSM Wharf. More often from then on, Nieuw Dakota started asking artists to work with the location, socially or physically; with the wharf, its history, the streets, the neighbourhoods and the residents in the area called 'North'. Because quite a few immigrants were among the residents, this locality automatically also touched upon the global, on migration flows, and the view on art was not limited by an urban, regional, national or exclusively western position.

Nieuw Dakota in its own words organises exhibitions, projects and public programmes and reaches out to 'local and (inter)national institutions, artists and curators', forming 'an innovative, diverse and stimulating contribution to the cultural climate of Amsterdam and beyond.' The art space is one of the very first in the Netherlands to present itself as 'translocal':

*With translocality we are trying to describe the connection between the local and the global. Nieuw Dakota is curiously exploring this concept and trying to describe the mirrored relations between the global and the local and vice versa. [...] With our exploration we try to offer a counterweight to the uniform and shapeless consequences of globalization whose effects we see around us. From a translocal perspective, the western hegemony should not exist anymore.**

The art space still operates as a platform for contemporary art, but that platform is now more explicitly tuned into both the local and the global. In that respect Nieuw Dakota is not unique: there are a lot of other places in the Netherlands expressing similar ambitions. To name a few: I see it in Kolderveen, in Drenthe, where KIK (Kunst in Kolderveen, Kolderveen being a small village near the city of Meppel) engages through art projects with issues at stake in the countryside, like rural shrinkage, sustainable energy, water and food supply, refurbishing). According to the website, there is *an increasing focus on the physical and social environment. This way, KiK aims to put into effect its own unique location in the rural area of Drenthe.***

* <https://nieuwdakota.com/en/about-nieuw-dakota/> (11-3-2019)

** Website Kunst in Kolderveen, <https://www.kik-site.nl/> (3-7-2018, website now 'under construction')

We can recognise Nieuw Dakota's double engagement (with the former wharf and the Amsterdam North residents) here: the physical and the social environment. In other words: the landscape and the community. But KiK seems to be less concerned with the global dynamics of art markets, migration, networks, new centralities, cultural differences and major museums.

A former public bathhouse in the Spangen neighbourhood in the city of Rotterdam is now home to A Tale of A Tub; although this art space aims for a local programme, its ambition so far appears to be rather international. For the VHDG in Leeuwarden it is the other way around: they include international artists, but their main focus is local. VHDG is more related to traditional artist initiatives like De Cacaofabriek in Helmond or Kunstvereniging Diepenheim. These places have a preference for the local ("Diepenheim is situated in the bocage landscape amidst Twente's centuries-old estates") without the feeling of embarrassment linked to the pejorative connotations provincialism used to carry.* But they are not what we call translocal: they don't seem to be aware of the dynamics as we have formulated them earlier, and they don't express the desire to articulate and bridge those oppositions. Perhaps the Eindhoven based Onomatopee aims to do so in its art publications, but with them the local aspect is again less evident.

In that same city though, there is the Van Abbemuseum which is fully invested in thinking the translocal. The museum takes part in L'Internationale, a confederation of six European museums for modern and contemporary art which "proposes a space for art within a non-hierarchical and decentralised internationalism, based on the values of difference and horizontal exchange among a constellation of cultural agents, locally rooted and globally connected." In a wider perspective we can see how a lot of museums over the past years have started to link the locally rooted to an international and global art discourse in order to gain the approval and thus funding from local governments.** Although most large-scale institutions are not yet capable of effectively implementing it, in the age of globalisation, increasing migration, diversity, and a more and more heterogeneous perception of culture a translocal approach will be inevitable.

* Website Kunstvereniging Diepenheim, <https://www.kunstvereniging.nl/over-ons/algemene-informatie/> (9-3-2019)

** <https://vanabbemuseum.nl/en/about-the-museum/support-and-partners/linternationale/> (11-3-2019)

3. TRANSLOCAL (FAR-OFF AND NEARBY)

These are examples nearby, but what about further off, beyond the (national) borders? Asking this question is like diving into an infinite ocean impossible to map within the scope of these few pages, and which demands a more in-depth exploration than a handful of interviews and some quick Google surfing. For even though their collaboration with European universities and art spaces is evident, it is not immediately clear how local the Translocal Institute for Contemporary Art in Budapest really is when it comes down to their research into the identity of Eastern European art and ‘ecological thought’.

And while the Hamburg Kunstverein is undoubtedly rooted in a respectable two-hundred-year-old history (a lot has happened there, locally, and not only in the latest war), the local is not a theme for them to work with, and although the institution does work with artists from outside of Hamburg I would not call its focus translocal, since it does not thematise its own locality, according to the website. Perhaps German Kunstvereine are too traditional for such a progressive approach, although the Neue Aachener Kunstverein, one of the most prominent among them, does come closer. This Kunstverein likes to emphasise how it is situated in the city park and near the historical thermal baths, the Carolus Thermae, how it is ‘a core institution of the local art scene, but way beyond this, it is also internationally recognised as an innovative platform for contemporary art’.

The French Laboratoires d’Aubervilliers have a similar way of presenting themselves, adding to it the ambition to bring together ‘a diversity of communities’. In Tokyo the art space 3331 wants to be open to a local audience, also outside the usual artistic scene, while simultaneously attributing internationally to new art forms. And A4 in Chengdu, China, is an art space with residency that combines, with a lot of private financial support, international art projects with local educative and cultural practices, collaborating with communities in the city to develop a ‘new urban artistic lifestyle’.

In order not to lose ourselves in the multiplicity of global initiatives or to get stuck in website and art policy language, it is perhaps more useful to elaborate on the concept of ‘translocality’ itself, which has been popping up in art discourse in recent years. The term surfaced already before, around the turn of the century, in media studies for analysing nodes in the World Wide Web, which was still new then. It described, for instance, how NGOs (non-governmental organisations) could be of increasing influence

because they no longer needed to actually cross national borders to operate internationally. In order to communicate no more border-crossing of telephone signals, letters or persons was required as border-crossing had become virtual. As such, this wasn't described as something international, nor transnational, but as translocal, although that local node of, say, a human rights organisation wasn't necessarily locally rooted and a place like Genève for that matter could just as well have been The Hague, Jakarta or Buenos Aires.

However, more often the term was employed in geographical and economic research on globalisation and in migration studies, to describe, for example, the relation between the specific location where a migrant is situated, and the place of origin which, thanks to mobile telephone services and the internet, remains increasingly present in the lives of those migrants or refugees while they reside elsewhere. In that context, it is not so much the crossing of national borders itself (once crossed) that is at issue, but the connection between two places or between a specific location and a culture elsewhere. This is closer to how the concept is understood within art, as discussed above.

This shift is associated with what cultural sociologist Stuart Hall first observed more than twenty years ago, namely that the emergence of a new form of nationalism that wishes to reinforce national identity at the expense of cultural diversity is not the only effect the decline of the nation state has brought about. For with the decreasing importance of the nation, local identities of communities within a globalised world became more and more relevant. This observation recurs with Zygmunt Bauman, the sociologist and philosopher who regarded globalisation as it was intensified by the internet as inevitable, an irreversible and uncontrollable process, which demands for the local to manifest itself in new ways, in a new kind of connectedness and solidarity.

Translocality is no longer localised within traditional cultural contexts of policy making or standard subsidy structures; it is indeed no longer understood as something regional, provincial, municipal, national or urban. While the artist initiatives from the 1980s and 1990s, with their activities in squatted or run-down industrial buildings, also often already practiced art as firmly anchored in neighbourhoods, communities or other areas, current translocal initiatives further distinguish themselves from these by focussing less on the autonomy of groups of artists.

In their approach, the 'local' is in the physical and social connection to a specific environment - to the natural or urban surroundings (such as rivers, parks, harbours or industrial sites, residential areas) on the one hand and its people on the other. The people who have lived there forever or those who have recently come to live there, the people who work there or those who used to work there, the history of the place. In short, the connection to its landscape and to its community. Translocality here, however, is a node of activities; it is not a centre and it does not refer to a centre anywhere, and neither does it refer to nationality. This is one of the reasons why the local character of translocal art spaces is no longer seen as marginal or pathetic, like the metropolitan connotation of the word 'provincial' still at times pejoratively suggests, not even peripheral. The translocal has successfully emancipated the local, it has subverted the idea of a prominent centre – or a number of all-mighty centres towering over the periphery.

The translocal is global, and it operates in our entirely mediatised world without the homogenisation we see in clothing (ripped jeans), food (the hamburger), or the iPhone. In a global context, the translocal is aware of a worldwide mobility, which is visible in mass migration, and the diversity that comes with it. This diversity is a starting point, a source of inspiration and material for the translocal in the arts. In the translocal approach the much-voiced colonial past, local history, and the stories of new migrants from all over the world serve as wonderful points of departure for artists.

The lost tourist in downtown LA was as global as the homeless people there were local. The first is everywhere, the latter are nowhere. Just like the art in the MOCA and the Broad Collection is everywhere, and the art in the Museum of Social Justice is nowhere, as the latter goes entirely unnoticed, is neither seen nor heard. From a translocal perspective, can art bridge that chasm? Is there a world imaginable where migration, global change and local roots coincide, untroubled by old borders and obsolete hierarchies? That is, I think, exactly what a translocal art is after.

4. WHERE IS THE ART?

We've been looking at how translocal perspectives are being formed within institutions and 'art spaces'. But is there also something like a translocal artist? This is definitely a question too big for this text. Fortunately, we can start with the artists themselves who answer this question by showing their work, like in the exhibition *Far-off and nearby* in Nieuw Dakota. The exhibition aims to question the pandemic homogenisation of culture by bringing forward the local perspective and situating it in a wider context, in a worldwide context with no borders and no centre, and no dominant culture. This may sound like an abstract kind of position, but the above text has shown how locally anchored art projects can precisely make such ideals very concrete. How do the artists in *Farmer in the City* do this?

In their interdisciplinary work, Brussels-born performance and installation artist **Sarah van Lamsweerde** and Australian performance artist **Esther Mugambi** often engage with local history. Inspired by Claude Simon's experimental anti-war novel *Les Géorgiques*, for *Far-off Nearby* they literally map painful and violent events that happened in the immediate surroundings. Amsterdam North residents are invited to point out their memories on a map, using colourful pins. Then, the artists make propositions for a lieu de mémoire, in the form of a herbal garden or a 'memorial song' connected to a specific place. The art is locally inspired, but the artist is not a local and the meaning of the work is not merely local, but universal at the same time.

Aimée Zito Lema was born in Amsterdam and grew up in Buenos Aires. She has a strong interest in shared social memory and for *Far-off Nearby* she collaborates with Dutch artist and designer **Elisa van Joolen**. Van Joolen works mainly in the field of fashion, whereas Zito Lema regularly works with the body as an agent of resistance. For their project *PULP* they invite children from the elementary school 't Twiske in Amsterdam North to cut up their old clothes. The cut-up garments are used to make paper in De Middelste Molen in Loenen, Gelderland, after which the children make new clothes out of the new paper, in a cycle of creating, destroying and recreating. The paper factory is far away from the NDSM Wharf but perhaps it can be related to the ideas behind the exhibition in the sense of North's industrial character.

Marisca Voskamp brings to our attention Floradorp, a disadvantaged area in North, where problems like poverty, unemployment, domestic violence, depression and debt restructuring are prevalent. Together with secondary school students she cut models of what she calls ‘barricade words’: words like ‘afvalcoach’ (literally weight-loss coach or trash coach) or ‘gebiedsregisseur’ (something like area director), devised by the local government and social services to describe and encapsulate the problems in the neighbourhood. She combines these with a film filled with images taken in her own living environment in Zaandam, on the other side of the IJ, far away and nearby in social as well as physical respect.

Dutch/South African multimedia artist **Judith Westerveld** researches the relation between the archive, the voice and the narrative, probing who is heard and seen, remembered and historicized in a postcolonial world. In Amsterdam North, she does this by studying the way migrants learn the local language and what happens in that process. *Someone’s Mother Tongue* shows how learning a new language affects a person’s mother tongue and identity. Many of the people living in Amsterdam North are faced with such a transition. Westerveld worked with language schools in the area where people come to learn Dutch, trying to record the hopeful crisis of a foreign language. Of her notes and drawings, made during the research, she made metal and wooden letterpress arrangements and stencils from light sensitive toyobo plates. In the layering of these techniques and materials words lose their legibility and human figures disintegrate. Just like in the process of learning a new language, the old and the new are intertwined.

In Suriname, **Marjet Zwaans** encountered motifs used in Maroon wood carvings to tell stories or impart a message. For the Maroons, form and significance are not stable but change with every context and artist. For *Far-off Nearby* Zwaans developed *Makaku l@bu*, which is Saramacan for monkey tail. According to the artist, the curled sign symbolises trustfulness in love, and it is also an encouragement: hold on tight! hang on! – Like a monkey uses its tail to hold on to a tree. However, in Dutch the term refers to the at sign in email addresses. In the Waag’s Fablab, Zwaans experimented with various materials. In Fablab local production goes hand in hand with the global exchange of knowledge: digital designs are shared worldwide: stiff materials can be made flexible by cutting out an opensource pattern as a living hinge. The artist bends the semitransparent material into forms that call to mind the Saramacan monkey tail.

Most of these artists work in multiple countries in the world, and all of them are deeply engaged with that far-off world. But they barely, if at all, relate to the major art centres of the old days or to some international hierarchy. And they all take a particular interest in the specifics of the place where they make their work, or stronger still: they work with that place and take it as their material.

Now that contemporary art is changing so profoundly, and unfolds outside the traditional framework of national (or regional, urban) culture, the local regains significance. This is apparent in the work of each of the artists in this exhibition and they shows us what art role art can play in this world in transition, and how a new audience can engage with it.

5. LITERATURE

- Adeli, Jamila; 'Translocal Art Worlds in Times of Medialization. Some Observations of India's Contemporary Art World in Transition' In: *Internationales Asienforum*, Vol. 42 (2011), No. 3-4, p. 257-277. crossasia-journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/iaf/article/download/154/149
- Casaliggi, Carmen & Fermanis, Porscha; 'National, regional and local Romanticism.' In: Carmen Casaliggi, Porscha Fermanis, *Romanticism. A Literary and Cultural History*, London, New York 2016, p.92-112.
- Greiner, Clemens & Sakdapolrak, Patrick; 'Translocality: Concepts, Applications and Emerging Research Perspectives.' In: *Geography Compass*, Vol. VII, Issue 5 (May 2013), p.373-384.
- Hall, Stuart; 'The Local and the Global. Globalization and Ethnicity. In: Anthony D. King (ed.), *Culture, Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, Minneapolis 1997. <http://depthome.brooklyn.cuny.edu/aod/Text/Hall.pdf>
- Lovink, Geert; 'Van transnationaal naar translokaal. Interview met Saskia Sassen.' In: *Ravage*, #279 5 maart 1999. http://www.ravagedigitaal.org/archief_1999/7999aro7.htm
- Ogone, James Odhiambo; 'Intra-national Ethnic Diasporas: Popular Culture and Mediated Translocal Spaces in Kenya.' In: *Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien*, No. 29 (2015) Vol. 15, p.69-89. https://stichproben.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/p_stichproben/Artikel/Nummer29/Stichproben_29_03_Ogone.pdf
- Peth, Simon Alexander; 'What is translocality? A refined understanding of place and space in a globalized world.' <http://www.transre.org/en/blog/what-translocality/>
- Reijnders, Tineke; 'Efemeer én consistent. Het kunstenaarsinitiatief in Amsterdam.' In: Jan van Adrichem e.a., *Positioning the Art Gallery. Het Amsterdamse galeriewezen in een internationale context*, Amsterdam 2012, p.150-169.
- Smith, Laura; DeMeo, Brieahn & Widmann, Sunny; 'Identity, Migration, and the Arts: Three Case Studies of Translocal Communities.' In: *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, Vol.41 (2011), p. 186-197.
- Steenhuizen, Julia; 'Het mensenmuseum. De radicale agenda van het mima.' In: *Metropolis M Nr. 4* (2017), p.94-98.
- Velthuis, Olav; 'De Amsterdamse galerie in een mondiale markt.' In: Jan van Adrichem e.a., *Positioning the Art Gallery. Het Amsterdamse galeriewezen in een internationale context*, Amsterdam 2012, p.173-198.

- Verlaek, Jolien, 'Het plekloze initiatief.' Feature in: *Metropolis M* 11-11-2011. http://www.metropolism.com/nl/features/22750_het_plekloze_initiatief
- Wojtowicz, Ewa; 'Global vs. Local? The Art of Translocality.' In: *Art Inquiry. Recherches sur les arts*, Vol. IV (XIII) Globalization and Art, Lodz 2002. <http://www.hz-journal.org/n8/wojtowicz.html>

http://www.museumastoolbox.eu/wp-content/uploads/2016/11/Network-agreement_Translocal.pdf

<https://www.clusternetwork.eu/view.php?id=95>

<https://vanabbemuseum.nl/over-het-museum/steun-en-partners/linternationale/>

<http://www.internationaleonline.org/>

The author would like to thank Tanja Karreman and Steven ten Thije for their stimulating comments.



Ver Weg En Dichtbij

OVER HET TRANSLOKALE IN DE KUNST

Maarten Doorman

1. DE WERELD (LOS ANGELES)

In het voorjaar van 2018 was ik anderhalve dag in downtown Los Angeles. Uit een mengsel van nieuwsgierigheid en Europese wereldvreemdheid besloot ik er lopend de naburige musea te bezoeken. Maar je daar te voet verplaatsten, ook in het centrum als je downtown LA zo noemen mag en als die stad überhaupt al een centrum heeft, is ongebruikelijk. Alles gaat er per auto. Behalve een verdwaalde toerist en schrikbarend veel daklozen in de coulissen van parkjes en hoogbouw kwam ik er niemand tegen.

Op een of twee vierkante kilometer vond ik zeven musea en ik bezocht ze allemaal. Dat lijkt meer dan het is. In Olivera Street, een geïsoleerd toeristisch straatje met kraampjes, waar bij uitzondering wel mensen liepen, bekeek ik het oudste huis van de stad, de Avila Adobe (1818), een voor een Europeaan weinig opwindend gebouw. Het Museum of Social Justice van de methodisten om de hoek bestond uit één kleine ruimte met een paar kunstwerken vol sociale verontwaardiging, zoals een cartoonachtig beeld waarop een kapitalist in een enorme rode slee over arme landarbeiders heen scheurde, over de vertrapten der aarde. Aan de andere kant van het spectrum hadden we het beroemde Museum of Contemporary Art (MOCA), in een tegenovergestelde richting een dependance ervan, The Geffen Contemporary, en dan was er natuurlijk nog de nieuwe, imposante Broad Collection van Eli en Edythe Broad. Dit miljardairsechtpaar wil kunst voor iedereen toegankelijk maken met werk van supersterren als Roy Lichtenstein, Andy Warhol en Jeff Koons.

Daar stond een korte rij, vanwege een expositie van Jasper Johns. Maar in het kleine Chinese American Museum, dat probeerde aan te tonen dat Chinezen ook goede Amerikanen waren en in de Tweede Wereldoorlog hadden meegevochten, was ik de enige. Net als in het even kleine Japanese American National Museum, dat op een wat dubbelzinnige manier ter sprake bracht hoe Japanners weliswaar out of the blue Pearl Harbor hadden gebombardeerd, en toch ook nobele helden konden zijn.

Het was een vreemd allegaartje, in de laatste twee speelde kunst nauwelijks een rol en in de Avila Adobe evenmin. Maar al deze musea stonden voor een idee, ze wilden - misschien met uitzondering van het museum voor moderne kunst - niet zozeer iets moois tonen, als wel een verhaal vertellen. Ze hadden een boodschap. Een lokaal verankerde boodschap.

De Avila Adobe droeg als historische locatie bij aan de verder wat ziellose identiteit van Los Angeles; het museum van Social Justice probeerde als deel van het plaatselijk gemeenschapje bij een kerk op een wat simpele manier met een paar kunstwerken ongelijkheid aan de kaak te stellen; de Broads wilden anderen in hun puissante rijkdom laten delen door iedereen iets te bieden: hun collectie was toegankelijk voor 'the widest possible audience'. Of ze zich ook iets concreets bij dat publiek voorstelden weet ik niet, maar het instituut heeft af en toe familieprogramma's waar vermoedelijk mensen uit de directe omgeving op afkomen. Dan waren er die twee kleine musea om begrip te kweken voor de Chinese en de Japanse minderheden in de stad. Alleen het Museum of Contemporary Art en zijn dependance betoonden zich, in wat ik althans zag, niet betrokken op hun eigen omgeving, al getuigden sommige kunstenaars daar wel van andere vormen van engagement.

Soms zijn we geneigd om musea of andere kunstruimtes louter als een soort uitstalkasten op te vatten en vergeten we dat zulke instellingen er van meet af aan waren om met het tentoongestelde een idee of verlangen uit te drukken. Voor de grote musea in Europa was dat niet anders; die waren bedoeld om de grootsheid van de natie te laten zien en die natie vanuit een romantische cultuurpolitiek identiteit te verschaffen, of het nu ging om het Prado in Madrid, het Rijksmuseum in Amsterdam, de National Gallery in Londen of het net iets oudere Louvre in Parijs. Nederland werd het land van Rembrandt, het Louvre toonde de grootsheid van de imperialistische Franse Republiek en boven Engeland hingen voortaan de wolken van John Constable. Iets vergelijkbaars gebeurde in de loop van de negentiende en in de twintigste eeuw met talloze kleinere musea, die kunstschaten en andere voorwerpen verzamelden en tentoonde vanuit een impliciet verlangen om niet alleen de nationale, maar vaak ook regionale of stedelijke cultuur vast te leggen en vorm te geven.

Steeds ging het dan om gebondenheid aan een plaats: een land, een streek, een stad of soms zelfs dorp, en die plaats was niet louter geografisch, want het draaide natuurlijk om de gemeenschap die er leefde. Het grappige, zo bedacht ik daar in downtown LA, was dat dit eigenlijk voor al die hele en halve musea daar nog altijd gold, behalve voor het MOCA en zijn

dependance, en misschien The Broad Collection. Want die instellingen staan in de kosmopolitische traditie van het modernisme en de internationale avant-garde van de afgelopen honderdvijftig jaar. In die traditie is het lokale nauwelijks van belang. Ik zag er weliswaar veel Amerikaanse kunstenaars, maar die vind je net zo goed in Europa: Koons, Warhol, Rothko, Ellsworth Kelly.

Zij maken deel uit van de global world of art en hangen er niet omdat ze uit de Verenigde Staten komen. De eerste zin van het mission statement van het MOCA is: 'We are contemporary.' We zijn van deze tijd. En vlak daaronder staat zonder veel valse bescheidenheid dat het museum een van de meest onweerstaanbare collecties ter wereld bezit: 'one of the most compelling collections of contemporary art in the world.' En al wordt aan het einde Michael Heizers Double Negative (1969-70) genoemd, de halve kilometer lange uitgehouwen, per four wheel drive te bereiken kloof in de Nevada Woestijn, het draait hier verder allerminst om iets lokaals. Het gaat om kunst in een wereldwijd perspectief, die jaarlijks aangevuld moet worden en die geordend is in een globale hiërarchie, bepaald door toonaangevende musea als het MoMA en het MOCA zelf, door Centre Pompidou, MOCA Shanghai en Tate Modern en door de internationale kunstmarkt in steden als Londen, New York, Hongkong, Bazel, Miami, Dubai, Parijs, Mexico Stad en New Delhi.

Die blik op de beeldende kunsten, dat streven naar een soort universele Champions League waarin door superrijken opgedreven veilingprijzen de ultieme maat zijn geworden voor wat van waarde is, stuit steeds meer kunstenaars en kunstminnaars tegen de borst. Niet alleen vanwege de romantische opvatting dat de waarde van kunst en die van geld haaks op elkaar staan, een misschien wat naïef idee dat tegelijk onvermijdelijk is, omdat het in het romantische DNA van de kunst zit ingebakken. Maar die kunstopvatting stuit ook meer en meer tegen de borst omdat zulke kunst misschien wel eigentijds is, tegelijk echter zonder enige maatschappelijke context, zonder enige cultureel overtuigende achtergrond, zonder betrokkenheid op een concreet publiek, eerder oplossend in de ijdele wereld van celebrities, flitskapitaal en mediahypes dan dat ze nog veel te betekenen heeft of mensen persoonlijk iets zegt.

2. PLAATSEN (AMSTERDAM NOORD)

Eerder zagen we diezelfde scepsis jegens zulke ontwikkelingen al bij veel kunstenaars in de jaren tachtig. Dat begon met het verzet van punk tegen de officiële instituties en tegen de markt, met de geboorte van de do it yourself (DIY) generatie - ook buiten de kunst, met de kraakbeweging, met vrijgevochten jongeren die hun leven buiten de maatschappij probeerden vorm te geven. Omdat er geen plaats voor hen was - of omdat ze zelf geen plaats in die maatschappij wilden innemen, geen deel wilden uitmaken van de burgerlijke consumptiemaatschappij. In deze jaren komen de kunstenaarsinitiatieven op, niet alleen in Nederland maar ook elders.

Kunstenaars betrokken leegstaande, vaak industriële gebouwen, organiseerden zichzelf om werk te maken en te vertonen met zo min mogelijk tussenkomst van de markt en van gevestigde instituties en officiële kanalen. Deze initiatieven vermengden zich met al dan niet legale cafés, alternatieve restaurants, feestruimtes en bedrijvigheid die anders dan hedendaagse startups vaak een ideologische achtergrond had, uiteenlopend van sociale advocatuur en yogacursussen tot tweedehandskledingwinkels. Sommige kunstenaars ontstegen die wereld en werden alsnog via een galerie in meer traditionele kunstcircuits en de markt opgenomen, anderen haalden dat niet of ambiëerden het niet.

Kunstenaarsinitiatieven ontstonden in veel verschillende landen en er waren wel eens toevallige contacten onderling. Maar internet was nog van geen betekenis en sociale media waren er niet of werden nauwelijks gebruikt. Er was een internationale kunstwereld dankzij de markt, alleen namen aan die wereld weinig van de hier betrokken kunstenaars deel. Dat alles zou aan het eind van de jaren negentig veranderen door een versnellende globalisering: digitaal dataverkeer en mensenverkeer met dank aan internet en goedkope kerosine en een slagvaardige reisindustrie.

Als iets ingewikkeld is, is het wel om overzicht te krijgen van de heterogene, steeds veranderende en inmiddels wereldwijde kunstwereld. Maar terugkijkend op zulke ontwikkelingen zou je twee polen kunnen noemen. Aan de ene kant het merendeel van de kunstenaars, dat nooit aansluiting zou vinden bij kunst in een universeel, hiërarchisch geordend globaal perspectief en voor wie het alleen maar frustrerend zou zijn zichzelf in een internationale wereld te moeten positioneren, hoe goed hun werk ook was. Tot deze kant behoren eveneens de lokale kunstenaarsinitiatieven, zichzelf organiserende en bedruipende groepen die niet of nauwelijks buiten hun eigen omgeving kwamen. Aan de andere kant van het spectrum hebben we dan global art, de

kunst die figureerde in een wereldwijde economie van kunstbeurzen, grote galeries, belangrijke musea, exorbitant rijke verzamelaars en gerenommeerde veilinghuizen als Christie's en Sotheby's. Die kunst was hiërarchisch geordend door de markt: hoe duurder hoe beter.

Het spanningsveld tussen die twee polen verandert met de opkomst van internet en met de toenemende verplaatsing van mensen over de aardbol, met migratie. Nu alles met alles verknoopt raakt, sociale netwerken zich over de hele wereld vertakken en steeds meer culturen vermengd raken door immigratie, studie- en zakenreizen, toerisme en vluchtelingenstromen, is de dynamiek tussen lokale en globale kunst niet meer dezelfde als voorheen. Ook op globaal niveau verdwijnt gaandeweg het idee van een centrum. Naast de Euro-Amerikaanse kunstcentra komen, aldus kunsthistoricus en curator Jamila Adeli, nieuwe centra op in de zogeheten MENASA-landen (Middle East, North Africa and South America). Zij heeft het over *an era of contemporary art that transcends not only territories and forms new central hubs but initiates a paradigm shift towards a post hegemonial, post-ethnic and post-Western notion of global art.**

Hoe die verandering er precies uit gaat zien is natuurlijk nog niet duidelijk, want we kunnen niet in de toekomst kijken, maar wel duidelijk is dat wat wereldwijd 'kunst' is aan zo'n verschuiving van waarden en perspectieven onderhevig is. De vanzelfsprekendheid van de westerse blik op kunst verdwijnt meer en meer en het idee dat er een op hele aarde heersende hiërarchie is die in enkele centra wordt bepaald zal navenant zwakker worden.

Tegelijkertijd ontstaan vanaf het eind van de jaren negentig overal in de wereld nieuwe, lokale kunstinitiatieven van kleine instellingen en op den duur ook nieuwe netwerken. De vraag is hoe we ze in dit spanningsveld kunnen karakteriseren en een van de nieuwe begrippen of buzzwords hiervoor is het woord 'translokaal'. Laten we in de geest van dit begrip met een concreet voorbeeld beginnen, de kunstruimte Nieuw Dakota op de voormalige NDSM-werf in Amsterdam Noord.

Deze instelling werd in 2010 opgericht door twee in hedendaagse kunst geïnteresseerde bewoners van Amsterdam Noord, een bestuurder en een advocaat. Ze wilden aanvankelijk een zichzelf bedruipend instituut waarin verzamelaars, galerieën en andere bij de beeldende kunst betrokkenen zouden worden samengebracht om kunst van hoog niveau naar hun deel van de stad te brengen. De oude arbeidersbuurt met veel migranten was

* Adeli, Jamila (2011), 258

met oog op de komst van een metro snel aan het veranderen; in plaats van voormalige arbeiders van de NDSM-werf en andere industrie kwamen steeds meer young urban professionals naar hun wijk, en ook de 'creatieve industrie' vond er een toevluchthaven. Maar daar ging het hun toen niet zozeer om, eerder ging het erom met een groots gebaar iets moois tot stand te brengen in een buurt met de reputatie van een achterstandswijk: gekscherend noemden de initiatiefnemers hun plan daarom wel MoMA aan het IJ.

De naam 'Nieuw Dakota' suggereerde een droom; ze verwees niet concreet naar Noord- of Zuid-Dakota - en waarom zou ze ook - ze verwees eerder, onbewust denk ik, naar iets nieuws, naar een geïdealiseerd streven van de Midwest, waar de Frontier van the brave and the free telkens verder opschoof naar een ongewisse toekomst (en het lot van de Indianen gemakshalve buiten beschouwing werd gelaten). De missie was vaag, maar met de komst, een jaar na oprichting, van de nieuwe directeur, die lang en vol bezieling actief was geweest in wat 'kunst in de openbare ruimte' heet, begon het initiatief zich te ontwikkelen als iets wat wortelde in Noord, en vooral op de plek waar het stond, op de rand van de NDSM-werf. Steeds vaker werd kunstenaars gevraagd iets met de plaats zelf te doen, sociaal of fysiek; met de werf, de geschiedenis, met de straten, de wijken en hun bewoners rondom in Noord. Door de aanwezigheid van immigranten werd dit lokale tegelijk naar het globale niveau van migratiestromen getild, terwijl de blik op kunst evenmin plaatselijk (of stedelijk, regionaal, nationaal of exclusief westers) was.

Nieuw Dakota organiseert naar eigen zeggen tentoonstellingen, projecten en publieksprogramma's en is uit op samenwerking met 'lokale en (inter) nationale instellingen, kunstenaars en curatoren.' Het zoekt, aldus de website, verbinding 'met de openbare ruimte, het publiek en partners in de stad en in Amsterdam Noord in het bijzonder.' De kunstruimte afficheert zich, als een van de eerste in Nederland, als translokaal, wat zoveel wil zeggen als dat ze zich, in eigen woorden, verbonden voelt *met de wereld vanuit een lokaal perspectief. Met Nieuw Dakota zijn we nieuwsgierig naar de betekenis van het begrip als de weerspiegeling van het mondiale in het lokale en andersom. Hiermee bieden we tegenwicht aan de uniformiteit en eenvormigheid als gevolg van globalisering. Vanuit het translokale perspectief bestaan het conventionele centrum en de hegemonie van de Westerse cultuur niet.**

* Website Nieuw Dakota, <https://nieuwdakota.com/over-nieuw-dakota/> (9-3-2019)

Nog steeds biedt het initiatief een podium voor kunst, maar dat podium is zowel lokaler als globaler dan voorheen. Nieuw Dakota is daarin niet uniek: veel meer instellingen in Nederland vertonen zulke ambities. Ik zie het, om me tot een paar voorbeelden te beperken, in het Drentse Kolderveen, waar KiK (Kunst in Kolderveen, de naam is geen grap maar slaat op een kerkdorp onder de rook van Meppel) zich vanuit de beeldende kunst op projecten richt 'die op het platteland actueel zijn (zoals krimp, duurzame energie, water en voedsel, herinrichting).' Daarbij, vervolgt de website, *is er een toenemende focus op de fysieke en sociale omgeving van KiK. Zo wil de stichting haar eigen unieke ligging in het Drentse, landelijk gebied beter benutten.**

We herkennen hier de dubbele betrokkenheid van Nieuw Dakota (bij de voormalige scheepswerf en bij bewoners van Amsterdam Noord): fysieke en sociale omgeving. Of anders gezegd: landschap en gemeenschap. Maar minder herken ik hier het verlangen zich tegelijk te verhouden tot de wereldwijde dynamiek van kunstmarkten, migratie, netwerken, nieuwe centra, cultuurverschillen en grote musea.

In Rotterdam is A Tale of a Tub gevestigd in een voormalig badhuis in de wijk Spangen; de kunstruimte streeft naar een lokaal programma, al lijkt de ambitie vooralsnog eerder internationaal. Omgekeerd focust VHDG in Leeuwarden in de eerste plaats op het lokale, terwijl het tegelijkertijd ook oog heeft voor internationale kunstenaars. Wel komt het dichterbij meer traditionele kunstenaarsinitiatieven als De Cacaofabriek in Helmond of Kunstvereniging Diepenheim. Zij vinden het plaatselijke echter belangrijk ('Diepenheim is gelegen in het Twentse coulisselandschap tussen eeuwenoude landgoederen') zonder de vroegere schaamte die met angst voor het verwijt van provincialisme gepaard ging.** Alleen getuigen ze minder van wat hier translokaal heet: bewustzijn van de bovengenoemde dynamiek, verlangen om de eerder ter sprake gebrachte tegenstellingen tegelijk te articuleren en te overbruggen. Misschien dat het zich in internationale netwerken manifesterende Onomatopée dat eerder probeert met zijn kunstpublicaties, maar bij deze Eindhovense instelling is de lokale verankering weer veel minder zichtbaar. Want de website noemt weliswaar 'the hub of Eindhoven as a starting point to mount globally relevant programs of various sizes and interests' maar in het daar vermelde programma althans wordt niet zichtbaar wat die Eindhovense hub verder voor rolt speelt.

* Website Kunst in Kolderveen, <https://www.kik-site.nl/> (3-7-2018, website inmiddels 'under construction')

** Website Kunstvereniging Diepenheim, <https://www.kunstvereniging.nl/over-ons/algemene-informatie/> (9-3-2019)

In dezelfde plaats is wel het Van Abbemuseum volop aan het nadenken over de dynamiek van het translokale. Het museum neemt deel aan L'Internationale, een samenwerking van zes Europese musea voor moderne en hedendaagse kunst, die ruimte voor kunst wil scheppen 'binnen een niet-hiërarchisch en gedecentraliseerd internationalisme. In deze samenstelling ligt juist de nadruk op het belang van verschillen en op gelijkwaardige uitwisseling die lokaal geworteld en wereldwijd verbonden is.' In ruimere zin beginnen de laatste jaren veel musea onder druk van de plaatselijke, subsidie verlenende overheid met lokale verankering (voor steun, geld en publiek) te koppelen aan een internationaal of globaal kunstdiscours.* Alleen zijn zulke grotere instellingen daartoe nog nauwelijks in staat. Maar een translokale benadering wordt in tijden van globalisering, toenemende migratie, diversiteit en een steeds heterogener opvatting van wat cultuur is onvermijdelijk.

* <https://vanabbemuseum.nl/over-het-museum/steun-en-partners/linternationale/> (9-3-2019)

3. TRANSLOKAAL (VER WEG EN DICHTBIJ)

Dit zijn een paar voorbeelden van dichtbij, maar hoe zit het verder weg, over de (nationale) grenzen? Hier duiken we in een onbegrensde oceaan die al helemaal niet in deze enkele bladzijden in kaart is te brengen en meer onderzoek vereist dan een handvol interviews en vluchtig surfen langs enkele websites. Zo wordt niet meteen duidelijk hoe lokaal het met Europese kunstruimtes en universiteiten netwerkende Translocal Institute for Contemporary Art in Boedapest eigenlijk is in zijn onderzoek naar de identiteit van Oost-Europese kunst en naar 'ecologisch denken.'

Kunstverein in Hamburg is zeker lokaal, geworteld door een respectabele geschiedenis van tweehonderd jaar; er is veel gebeurd daar, plaatselijk - en niet alleen in de laatste oorlog. Maar de Kunstverein maakt het lokale niet tot onderwerp en hoewel het instituut bepaald niet louter op Hamburgse kunstenaars is gericht zou ik het niet translokaal noemen, omdat het de eigen plaatsbepaaldheid, afgaand op de website, niet thematiseert. Misschien zijn de Duitse Kunstvereine er te traditioneel voor, voor deze nieuwe benadering, al komt een van de bekendste, de Neue Aachener Kunstverein wel dichterbij. Deze Kunstverein beklemtoont namelijk de eigen ligging in het Stadspark en bij de Carolus Thermen, is verbonden met de plaatselijke kunstscene en vindt tegelijk, althans naar eigen zeggen, internationaal erkenning als podium voor hedendaagse kunst.

Op een vergelijkbare manier presenteren zich de Laboratoires d'Aubervilliers in Frankrijk, al voegen die er de ambitie aan toe 'een diversiteit van gemeenschappen' samen te brengen. In Tokio probeert kunstruimte 3331 zowel toegankelijk te zijn voor de directe omgeving, ook buiten een klassieke artistieke context, en tegelijk internationaal bij te dragen aan een nieuw soort kunst. En kunstruimte met residency A4 in het Chinese Chengdu combineert, met veel particuliere financiële steun, internationale samenwerkingsprojecten op het gebied van hedendaagse kunst met 'lokale praktijken en educatieve en culturele praktijken', samen met de gemeenschap en de stad om een 'new urban artistic lifestyle' te ontwikkelen.

Om niet te verdwalen in een veelheid van initiatieven wereldwijd, of te verzanden in de taal van websites en kunstbeleid is het misschien beter om iets langer stil te staan bij het begrip 'translokaal' zelf, dat sinds enkele jaren steeds vaker in de kunsten opduikt. Eerder, rond de eeuwwisseling, werd het al gebruikt in mediastudies, zoals bij de analyse van knooppunten in het toen nog nieuwe world wide web. Zo werd beschreven hoe dankzij internet NGO's (non governmental organisations) in toenemende mate invloed konden

krijgen, omdat ze geen nationale grenzen meer hoefden te overschrijden. Want dat grensoverschrijdende was virtueel geworden, er ging geen telefoonsignaal, brief of mens de grens meer over om te communiceren. Daarom werd niet van internationaal (of transnationaal) maar van translokaal gesproken, al hoefde dat lokale knooppunt van bijvoorbeeld een mensenrechtenorganisatie niet lokaal gebonden te zijn en had, zeg Genève, ook Den Haag, Jakarta of Buenos Aires kunnen zijn.

Vaker werd het begrip echter gebruikt in geografisch en economisch onderzoek naar globalisering, en in migratiestudies, bijvoorbeeld om de relatie aan te geven tussen een specifieke plek, waar de migrant zich bevindt, en de plaats van herkomst die door mobiele telefonie en internet meer en meer aanwezig blijft in de (belevings-)wereld van die elders verblijvende migranten of vluchtelingen. In die context is het overschrijden van nationale grenzen niet belangrijk (wanneer die eenmaal overschreden zijn), het draait eerder om de verbinding tussen twee plaatsen of een specifieke plek en een cultuur elders. Dat komt dicht bij het hierboven besprokene in de kunst.

Deze verandering hangt samen met wat een cultuursocioloog als Stuart Hall al meer dan twintig jaar geleden signaleerde, namelijk dat met het verzwakken van het idee van de natiestaat als reactie niet alleen een nieuw nationalisme opkwam, dat de nationale identiteit weer wilde versterken ten koste van een pluriforme cultuur. Tegelijkertijd werd namelijk met het afnemende belang van de natie de lokale identiteit van gemeenschappen in een globaliserende wereld belangrijker, een observatie die terugkeerde bij Zygmunt Bauman. Deze socioloog en filosoof noemde de met internet verhevigde globalisering onvermijdelijk. Die globalisering is een onomkeerbaar en oncontroleerbaar proces, die het lokale noopt zich op een nieuwe manier te manifesteren, in een nieuw soort verbondenheid.

Het translokale schuilt niet meer in traditionele culturele verbanden die je herkent in beleidsstukken of in een gangbare subsidiestructuur; het is dus niet meer regionaal, provinciaal, gemeentelijk, nationaal of stedelijk. Translokale initiatieven onderscheiden zich verder van de kunstenaarsinitiatieven uit de jaren tachtig en negentig omdat het niet meer louter gaat om de zelfredzaamheid van een groep kunstenaars, al begonnen deze initiatieven vaak reeds een lokale verankering van kunst in bepaalde buurten, wijken of gebieden vorm te geven door de eerder genoemde activiteiten in kraakpanden en vervallen industriële gebouwen.

Het lokale zit hem in verbondenheid met de omgeving in fysiek en sociaal opzicht, dus de natuurlijke of stedelijke omgeving (rivier, park, haven- of industrieterrein, woonwijk) en aan de andere kant de mensen die er wonen of onlangs zijn komen wonen, die er werken of gewerkt hebben, de geschiedenis van de plek. Kortom, de verbondenheid met landschap en de verbondenheid met gemeenschap. Het lokale is hier echter een knooppunt van activiteiten; het is geen centrum en verhoudt zich ook niet tot een centrum, terwijl het zich evenmin tot het nationale verhoudt. Ook hierdoor is het plaatselijke karakter van translokale kunstruimtes niet meer marginaal of sneu, zoals dat in de Randstad soms nog denigrerend doorklinkt in het woord 'provinciaals', en zelfs niet meer perifeer. Het translokale heeft het lokale geëmancipeerd en het idee van een toonaangevend centrum – of enkele oppermachtige centra met daarbuiten de periferie – ondermijnd.

Het translokale is globaal, en opereert in onze volkomen gemediatiseerde wereld zonder de ermee verbonden homogenisering die je bijvoorbeeld bij kleding terugziet (de gescheurde jeans) of bij voedsel (de hamburger) of in de iPhone. In de globale context is het translokale zich bewust van de wereldwijde mobiliteit die tot uiting komt in grootscheepse migratie en de daarmee overal opkomende diversiteit. Die diversiteit is een uitgangspunt, een inspiratiebron en materiaal voor het translokale in de kunst. De translokale benadering ziet de veelstemmigheid van koloniaal verleden, plaatselijke geschiedenis en verhalen van nieuwe migranten vanuit de hele wereld als een geweldig vertrekpunt voor kunstenaars.

De verdwaalde toerist in downtown LA was even globaal als de dakloze er lokaal was, de eerste is overal en de tweede nergens, zoals de kunst van het MOCA en de Broad Collection overal is en die in het door niemand opgemerkte Museum of Social Justice nergens, namelijk ongezien en ongehoord. Kan kunst in translokaal perspectief die kloof overbruggen? Is er een wereld denkbaar waarin migratie, wereldwijde veranderingen en lokale wortels samengaan zonder last te hebben van oude grenzen en niet meer in deze tijd passende hiërarchieën? Daar is kunst in een translokaal perspectief naar op zoek.

4. WAAR IS DE KUNST?

Tot nu toe ging het over translokale perspectieven zoals die vorm beginnen te krijgen bij instellingen of ‘kunstruimtes’. Maar bestaat er ook zoiets als de translokale kunstenaar? Die vraag is natuurlijk te groot om hier in enkele woorden te beantwoorden. Gelukkig hebben we om te beginnen de kunstenaars zelf die met hun werk misschien een antwoord kunnen geven door het te tonen, zoals bij het project *Far-off Nearby* in Nieuw Dakota (7 april - 19 mei 2019).

Far-off Nearby zet vraagtekens bij de mondiale homogenisering van de cultuur door het lokale perspectief naar voren te halen en betekenis te geven in een groter verband, een wereldwijd verband zonder nationale of andere traditionele grenzen en zonder een centrum of toonaangevende cultuur. Dat lijkt een abstract uitgangspunt, maar het bovenstaande heeft laten zien hoe lokale verankering van kunstprojecten zulke idealen concreet kan maken. Hoe doen de kunstenaars dat in *Far-off Nearby*?

De in Brussel geboren performance- en installatiekunstenaar **Sarah van Lamsweerde** en de Australische performancekunstenaar **Esther Mugambi** richten zich in hun interdisciplinaire werk wel vaker op lokale geschiedenis. In *Far-off Nearby* laten ze zich inspireren door Claude Simons experimentele anti-oorlogsroman *Les Géorgiques* om pijnlijke en gewelddadige gebeurtenissen uit de directe omgeving letterlijk in kaart te brengen. Inwoners van Noord wordt gevraagd om de plaats van zulke herinneringen aan te geven. Ze worden met gekleurde spelden op een kaart gemarkeerd waarna de kunstenaars ontwerpen voor een lieux de mémoire voorstellen, bijvoorbeeld in de vorm van een kruidentuin of van een aan een plek gebonden memorial song. De kunst is lokaal geïnspireerd, maar de kunstenaar is niet afkomstig van de plek en de betekenis is niet louter plaatselijk, want tegelijk universeel.

De in Amsterdam geboren en in Buenos Aires opgegroeide **Aimée Zito Lema** heeft grote belangstelling voor maatschappelijk gedeelde herinnering en werkt in *Far-off Nearby* samen met de Nederlandse designer en researcher **Elisa van Joolen**. Waar Van Joolen zich veel beweegt op het gebied van fashion houdt Zito Lema zich geregeld bezig met het lichaam als medium van verzet. In hun project *PULP* laten ze kinderen van basisschool ‘t Twiske in Amsterdam-Noord hun oude kleren verknippen.

Daarvan wordt papier gemaakt in De Middelste Molen in het Gelderse Loenen, waarna de kinderen het papier weer tot kleding omvormen in een cyclus van scheppen, vernietigen en herscheppen. Die papiermolen ligt ver van de NDSM-werf af maar verenigt zich misschien met de gedachten achter *Far-off Nearby* vanwege het historisch industriële karakter van Noord.

Marisca Voskamp besteedt aandacht aan de achterstandswijk Floradorp in Noord, waar armoede, verslaving, huiselijk geweld en andere psychosociale problematiek vanouds opspelen. Met middelbare scholieren uit Noord knipte ze modellen van wat zij barricadewoorden noemt: woorden als 'afvalcoach' of 'gebiedsregisseur' waarmee de lokale overheid en hulpverleningsinstanties de problematiek proberen te duiden en in te dammen. Ze combineert dat met een film vol beelden uit haar eigen leefomgeving in Zaandam, aan de andere kant van het IJ, ver weg en dichtbij in sociaal en fysiek opzicht.

De Nederlands-Zuid-Afrikaanse multimediamkunstenaar **Judith Westerveld** onderzoekt wie er in onze postkoloniale wereld gezien en gehoord worden (en wie niet), wie er herinnerd worden (en wie niet) en hoe zich dat verhoudt tot het archief, de stem en het verhaal. Dat doet ze in Amsterdam-Noord door te kijken hoe migranten de plaatselijke taal leren en wat er op zo'n moment gebeurt. *Someone's mother tongue* toont hoe het leren van een nieuwe taal iemands moedertaal en identiteit beïnvloedt. In Amsterdam-Noord komen veel bewoners in aanraking met zo'n overgang. Westerveld werkte samen met taalscholen in Noord waar mensen Nederlands leren en wil de hoopvolle crisis van een vreemde taal vastleggen. Haar notities en tekeningen verschijnen in druk en blinddruk met houten en loden drukletters, en in stencils van lichtgevoelige Toyobo platen. Door de gelaagdheid van de techniek en het materiaal verliezen de leesbaarheid van woorden en de zichtbaarheid van menselijke gestalten hun vastomlijnde vorm. Net als bij het leren van een nieuwe taal lopen zo het oude en het nieuwe in elkaar over.

Marjet Zwaans kwam in Suriname in contact met motieven van de Marrons in houtsnijwerk om verhalen of boodschappen over te dragen. Voor hen liggen vorm en betekenis niet vast, ze variëren per context en maker. Voor *Far-off Nearby* ontwikkelde Zwaans Makaku labu, Saramaccaans voor apenstaart. Het gekrulde symbool staat volgens de kunstenaar in de liefde voor betrouwbaarheid en het geldt ook als aansporing: houd goed vast! houd vol! - zoals een aap zich met zijn staart aan een tak vasthoudt. In

het Nederlands verwijst ‘apenstaartje’ echter naar het mondiale symbool in emailadressen. Zwaan experimenteerde in het Amsterdamse Fablab van Waag met verschillende materialen. In Fablab gaat lokale productie samen met globale kennisuitwisseling: digitale ontwerp-bestanden worden wereldwijd gedeeld: stijve materialen kunnen flexibel gemaakt worden door er een opensource patroon als living hinge in te snijden. De kunstenaar buigt het halftransparante materiaal in vormen die aan de Saramaccaanse apenstaart doen denken.

De meesten van deze kunstenaars werken in verschillende landen van de wereld, en allemaal verhouden ze zich tot die wereld ver weg. Maar ze verhouden zich niet, of nauwelijks tot de grote kunstcentra van weleer of tot een internationale hiërarchie. En allemaal zijn ze bij uitstek geïnteresseerd in de plaats waar ze iets maken – sterker nog, ze maken iets met de plaats, en van de plaats, waarop ze werken.

Nu de hedendaagse kunst op een dieper niveau aan het veranderen is en zich steeds meer ontplooit buiten de traditionele kaders van een nationale (of regionale, stedelijke) cultuur wordt het lokale opnieuw belangrijk. Dat zien we bij al deze kunstenaars en zij laten ons met *Far-off Nearby* ervaren welke rol kunst in deze veranderende wereld speelt en hoe een nieuw publiek deze kunst tegemoet kan treden.

5. LITERATUUR

- Adeli, Jamila; 'Translocal Art Worlds in Times of Medialization. Some Observations of India's Contemporary Art World in Transition' In: *Internationales Asienforum*, Vol. 42 (2011), No. 3-4, p. 257-277. crossasia-journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/iaf/article/download/154/149
- Casaliggi, Carmen & Fermanis, Porscha; 'National, regional and local Romanticism.' In: Carmen Casaliggi, Porscha Fermanis, *Romanticism. A Literary and Cultural History*, London, New York 2016, p.92-112.
- Greiner, Clemens & Sakdapolrak, Patrick; 'Translocality: Concepts, Applications and Emerging Research Perspectives.' In: *Geography Compass*, Vol. VII, Issue 5 (May 2013), p.373-384.
- Hall, Stuart; 'The Local and the Global. Globalization and Ethnicity. In: Anthony D. King (ed.), *Culture, Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, Minneapolis 1997. <http://depthome.brooklyn.cuny.edu/aod/Text/Hall.pdf>
- Lovink, Geert; 'Van transnationaal naar translokaal. Interview met Saskia Sassen.' In: *Ravage*, #279 5 maart 1999. http://www.ravagedigitaal.org/archief_1999/7999aro7.htm
- Ogone, James Odhiambo; 'Intra-national Ethnic Diasporas: Popular Culture and Mediated Translocal Spaces in Kenya.' In: *Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien*, No. 29 (2015) Vol. 15, p.69-89. https://stichproben.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/p_stichproben/Artikel/Nummer29/Stichproben_29_03_Ogone.pdf
- Peth, Simon Alexander; 'What is translocality? A refined understanding of place and space in a globalized world.' <http://www.transre.org/en/blog/what-translocality/>
- Reijnders, Tineke; 'Efemeer én consistent. Het kunstenaarsinitiatief in Amsterdam.' In: Jan van Adrichem e.a., *Positioning the Art Gallery. Het Amsterdamse galeriewezen in een internationale context*, Amsterdam 2012, p.150-169.
- Smith, Laura; DeMeo, Brieahn & Widmann, Sunny; 'Identity, Migration, and the Arts: Three Case Studies of Translocal Communities.' In: *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, Vol.41 (2011), p. 186-197.
- Steenhuizen, Julia; 'Het mensenmuseum. De radicale agenda van het mima.' In: *Metropolis M Nr. 4* (2017), p.94-98.
- Velthuis, Olav; 'De Amsterdamse galerie in een mondiale markt.' In: Jan van Adrichem e.a., *Positioning the Art Gallery. Het Amsterdamse galeriewezen in een internationale context*, Amsterdam 2012, p.173-198.

- Verlaek, Jolien, 'Het plekloze initiatief.' Feature in: *Metropolis M* 11-11-2011. http://www.metropolism.com/nl/features/22750_het_plekloze_initiatief
- Wojtowicz, Ewa; 'Global vs. Local? The Art of Translocality.' In: *Art Inquiry. Recherches sur les arts*, Vol. IV (XIII) Globalization and Art, Lodz 2002. <http://www.hz-journal.org/n8/wojtowicz.html>

http://www.museumastoolbox.eu/wp-content/uploads/2016/11/Network-agreement_Translocal.pdf

<https://www.clusternetwork.eu/view.php?id=95>

<https://vanabbemuseum.nl/over-het-museum/steun-en-partners/linternationale/>

<http://www.internationaleonline.org/>

De auteur dankt Tanja Karreman en Steven ten Thije voor hun stimulerende opmerkingen en suggesties.

Commissioned by Nieuw Dakota philosopher and author Maarten Doorman wrote the essay *Far-off and Nearby. On Translocality in the Arts*. He is known for his book *The Romantic Order*, published in 2004, in which the nation is considered a major nineteenth-century cultural asset. In this essay, Doorman explores the tenability of this order and the role of art and artists in it.



Filosoof en schrijver Maarten Doorman schreef in het kader van het project *Far-off Nearby* bij Nieuw Dakota het essay *Ver weg en dichtbij. Over het translokale in de kunst*. Hij maakte in 2004 naam met zijn boek *De Romantische Orde*, waarbinnen de natie juist als een 19e eeuwse culturele grootheid geldt. Met het essay onderzoekt hij de houdbaarheid van deze orde en de rol van kunst en kunstenaars hierbinnen.