

Work in
Pr³gress

De
kritische
kritische
kritische
kritische
bezoeker

Erfgoedpraktijken in verandering



	Voorwoord, of over uitputting Wayne Modest	5
1	Introductie: Samen kritische bezoekers verzamelen Eliza Steinbock en Hester Dibbits	11
2	Rondetafelgesprek over intersectionele praktijken na <i>The Critical Visitor</i> Met Danielle Kuijten, Mirjam Sneeuwloper, Stevie Nolten, Rachel Somers Miles, Dirk van den Heuvel, Fatma Tanis, Vanessa Vroon-Najem. Gemodereerd door Hester Dibbits en Eliza Steinbock	51
3	Hoe ontelbare kleine verhalen samen geschiedenis maken Shivan Shazad	75
4	Ideeën beoefenen, of hoe dekoloniaal denken langzaam vormgaf aan de collectiepresentatie van het Van Abbemuseum Charles Esche	89
5	Wees creatief! Wees nieuwsgierig! Over knip- en plakpraktijken bij IHLIA LGBTI Heritage James Parnell en Jim van Geel, geïnterviewd door Eliza Steinbock	111
6	Meerstemmig cureren Terug- en vooruitkijken naar het koloniale verleden verleden in het Amsterdam Museum Inez Blanca van der Scheer, Imara Limon, Margriet Schavemaker, Vanessa Vroon-Najem, Annemarie de Wildt en Gonca Yalçiner	131
7	Dagboek van een diversiteitsonderzoeker van het Bonnefanten Arent Boon	167

8	Met het oog op macht: ‘deep democracy’ and ‘deep listening’ bij Imagine IC Jules Rijssen en Danielle Kuijten, geïnterviewd door Hester Dibbits	183
9	Mijmeren over een queer falend museum Liang-Kai Yu	205
10	Emotienetwerken: een erfgoeddoefening Hester Dibbits	221
11	Waarom ben ik hier? Waarom niet? Over tot minderheid gemaakte publieksgroepen in residentie Julius Thissen, geïnterviewd door Eliza Steinbock	241
12	Queer ensceneren: van het ‘obscene’ naar zorg en herstel Dirk van den Heuvel	259
13	Zichtbaarheid en kwetsbaarheid in de fysieke ruimte van het LGBTI+-archief Noah Littel	273
14	De kunst afkijken. Joseph Grigely en kunst als perspectief voor een toegankelijk en representatief museum Nynke Feenstra	291
15	Grip op kunst: werken aan een toegankelijk Van Abbemuseum Barbara Strating	313
16	Dekoloniseren van archieven en de noodzaak van emotionele toegankelijkheid voor een safe(r) space Charles Jurgens	337
	Dankbetuiging	367
	Colofon	368

vormgeven aan de wereld

Voorwoord, of over uitputting

Wayne Modest

Uitputting: “een toestand van extreme fysieke of mentale vermoeidheid”, of “de handeling van iets opmaken, opgebruiken, of de toestand van opgebruikt zijn”.

Ik denk al langere tijd na over uitputting. Misschien is het een weerspiegeling van mijn eigen gemoedstoestand in de verontrustende wereld waarin we leven. Elke dag worden we geconfronteerd met een groeiend gevoel van hopeloosheid, met hardnekkige ongelijkheid en onrechtvaardigheid die onze hedendaagse wereld lijkt te definiëren. Of misschien komt het gewoon door mijn werk in musea en specifiek in het “ethnografische” museum. Het staat buiten kijf dat deze instellingen uitputtend kunnen zijn, omdat we allemaal worstelen met hun geschiedenis, met de geschiedenis van hun praktijken, maar ook met de vraag hoe we ons deze instellingen opnieuw kunnen voorstellen voor het heden en de toekomst. Dit is zeker niet alleen mijn strijd. Het is een van de worstelingen van onze tijd. Door de vragen die circuleren over hoe om te gaan met het koloniale verleden en de daarbij horende overblijfselen in het heden, is het ethnografisch museum steeds meer ter discussie komen te staan.

Het concept van uitputting (samen met dat van mislukking) kwam bij me op toen ik zat na te denken over deze publicatie en over het project waar het uit voortkomt – *The Critical Visitor*.

Het was niet het project zelf dat me uitgeput maakte en ik geloof ook niet dat het project een mislukking was. Nee, ik blijf me inzetten voor intellectuele en praktijkgedreven onderzoeksprojecten. Ik geloof dat we door onze praktijken te herzien, instellingen kunnen herdefiniëren en de wereld anders kunnen vormgeven.

Maar ik vroeg me af wie deze ‘kritische bezoeker’ is waar het project zich op richt? Is het iemand die kritiek levert op musea, op het museum waarin ik werk? Was het een collega, of de vele collega’s met wie ik/wij hebben samengewerkt? Activisten buiten maar ook binnen het instituut die zich hebben ingezet om andere instituten te creëren, andere in de zin van in dienst van een rechtvaardiger en eerlijkere toekomst. Waren ze uitgeput? Ik vroeg me af wat voor kritiek we verwachten, of zelfs verwelkomen, van zulke bezoekers? En, rekening houdend met het huidige politieke klimaat waarin musea zoals het onze opereren, een museum dat het onderwerp is geweest van een lange geschiedenis van kritiek vanuit zeer verschillende politieke posities, zijn alle uitingen van kritiek gelijk?

Mijn denken over uitputting, denken over iets dat opgebruikt is, was niet beperkt tot een persoon, tot een kritische bezoeker. Ik vroeg me ook af of de aanhoudende aard van de kritiek iets te maken heeft met het instituut zelf. Het gaat hier niet alleen om de onwil van het museum, of de medewerkers, om te veranderen, maar om een bepaald soort systemisch onvermogen om te veranderen. Misschien zijn de concepten die we gebruiken, de intellectuele fundamenten waarop het museum is gebaseerd, opgebruikt of uitgeput. Definiëren de begrippen ‘ethnografie’ of ‘kunst’ nog steeds het werk dat deze instellingen doen?

Is conserveren als manier om te musealiseren de weg voorwaarts of moeten we in plaats daarvan werken met het concept zorg(dragen)? Is het de categorie van ‘het museum’ die wordt opgebruikt?

Naarmate het project vorderde, voelde ik me gedwongen om hier meer over na te denken. Er deden zich een aantal grote uitdagingen voor in de wereld die musea niet onberoerd zouden laten. De toenemende ontevredenheid over de naweeën van het kolonialisme in het heden leidde tot de opkomst van bewegingen zoals *decolonizing the museum*, protestbewegingen zoals *#RhodesMustFall* en *#FeesMustFall*, die allemaal de rol van culturele en academische instellingen in het in stand houden van het koloniale heden in twijfel trokken. Overal ter wereld werden monumenten ter ere van het kolonialisme en kolonisatoren omvergeworpen en groeide de onvrede over wat er met koloniale objecten in musea moet gebeuren. De COVID-19 pandemie, de moord op George Floyd en de wereldwijde anti-racismobilisatie die daarop volgde, riepen vragen op over wie recht heeft op leven. En hoe dit recht op leven, op ademen in feite, ongelijk verdeeld is op basis van rassenideologieën die hun oorsprong vonden in het kolonialisme. Ook dit bracht grote uitdagingen met zich mee voor musea zoals het mijne, zowel van activisten als van het grote publiek. Zelfs de International Council of Museums (ICOM) probeerde hun definitie van een museum te veranderen als reactie op deze verschuivingen, een proces dat niet zonder controverse verliep.

Dit alles bij elkaar genomen, vraag ik me af of de conceptuele basis van wat een museum is zijn grenzen heeft bereikt, opgebruikt is, uitgeput is.

En zelfs terwijl ik deze vragen stel, blijven wij bij het Wereldmuseum geloven in deze instituten, in ons museum en het belang van dit type musea. Het afgelopen decennium heeft ons geleerd dat er misschien een nieuwe, kritischere bezoeker aan het ontstaan is die niet alleen geïnteresseerd is in het museum als verzamelaar en beheerder van cultuur. Ze zien het museum eerder als een plek waar ze een bijdrage kunnen leveren aan het vormgeven van de wereld zoals zij die graag willen zien. En hoewel we ons bij het Wereldmuseum soms uitgedaagd voelen en gevoelens van uitputting ervaren, zien we dit ook als een kans en zelfs als een verantwoordelijkheid. Wij willen niet aan de kant van de bekritiseerde blijven staan. In tegendeel, onze inzet is het ontwikkelen van museale praktijken die wereldburgerschap helpen bevorderen. Onze visie is om bij te dragen aan de vorming van de kritische bezoekers van de toekomst, zelfs als zij ons op hun beurt gaan bekritisieren. Om dit te kunnen doen, geloven we dat onze mensen, onze concepten, maar ook onze praktijken ertoe doen.

A page of horizontal lines for notes, with two diagonal lines crossing the page from the bottom left towards the top right.

de kritische bezoeker

Samen kritische bezoekers verzamelen

add-and-stir

kritische

reflectie

bezoekerschap

emoties

professionele lerende

gemeenschap

machtverhoudingen

Samen kritische bezoekers verzamelen

Eliza Steinbock en Hester Dibbits

*Er bestaat niet zoiets als een single-issuesrijd,
want we leiden geen single-issueleven.*

Audre Lorde (1982)¹

Hoe word je geleid in je museale, curatorische of archivalische praktijken? Leg het concept uit dat je leidt, of de principes, het denkwerk, de kaders. Waarschijnlijk kun je dat niet, of voelt het alsof je dat niet moet doen. Dit is stilzwijgende kennis. Een onderbuikgevoel, iets wat in de vingers zit, in de spieren, zenuwen en botten. Toch ben je begaan met je werk, toegewijd zelfs. Deze bundel is een opening naar theoretische reflecties op praktijken die gericht zijn op inclusiviteit, zodat de praktijken ‘in het veld’ – die vaak niet besproken, gedeeld of ontleed worden – toegankelijk worden voor lezers en een groter publiek. We zijn ons ervan bewust dat ons aanhoudende “praktijken doen ertoe!” misschien klinkt als iets wat een cultuurwerker scandeert, een roep om verder te kijken dan de zorgvuldig ontworpen taal van een jaarverslag, of een strakke marketingcampagne. Het stuurt onze aandacht misschien naar het geschuifel op de werkvloer, het gefluister in de wandelgangen, en naar de vergaderruimtes waar er met ogen gerold wordt. Praktijken doen ertoe in de zin dat het uitmaakt wat we doen: hoe ze uitgevoerd worden, door en met wie, met welke materialen en in welke ruimte.

Deze publicatie bespreekt de huidige praktijken in musea en de erfgoedsector die ingaan op de eisen die gesteld worden door kritische bezoekers die historisch gemarginaliseerd zijn binnen een culturele context. Het boek wil meer zelfkritische werkwijzen ontwikkelen voor de mensen in en nabij musea en archieven, vooral als het gaat over hoe ze mogelijk tekortkomen en systemen van ongelijkheid in stand houden, of hierdoor gedwarsboomd worden. Door beschouwingen van professionals in de erfgoedsector in Nederland te delen, hopen we een meer open sfeer te bevorderen, om de agenda van sociale rechtvaardigheid vooruit te helpen, en om een kritisch vocabulaire met voorbeelden te bieden aan andere lezers die mogelijk tegen dezelfde problemen aanlopen.

Deze uitgave is bedoeld voor studenten en professionals in de erfgoedsector en andere geïnteresseerde en betrokken lezers. Hij verenigt gedeelde ervaringen en beschouwingen van wetenschappers die samenwerken met culturele instituten in Nederland en professionals die in die instituten werken. Een groot deel van de inhoud komt voort uit de ervaring en kennis van wetenschappelijke, publieke en particuliere partners die hebben deelgenomen aan de Field Labs van *The Critical Visitor*; een vorm van onderzoek met als doel om “de intersectionele aanpak van inclusieve acties in musea en archieven te testen”. Bij het samenstellen van de bundel hebben de redacteurs inspiratie gehaald uit de generatieve provocaties en lessen van de vijf Field Labs. De essays bevatten beschouwingen van deskundigen over de werking van hun inclusiviteits- en toegankelijkheidspraktijken; wat en wie ze voortbrengen; welke emoties actief en inactief zijn; op welke ethische horizon ze zich richten; met welke logica ze hun werkwijzen organiseren; en welke concepten er vorm aan geven. De bijdrages bestude-

ren ook de details die erbij komen kijken als er emoties worden onderzocht die kleur en vorm geven aan intersectionele ervaringen rond het werken aan diversiteit en inclusie: het ongeduld, de moeite om samenwerking te begeleiden, de scherpste van schuldgevoel en schaamte, en de uitputting door wat Amal Alhaag het “vuile feministische werk” noemt. Met deze bundel hopen we verbindingen te leggen tussen theorie, praktijk en ethiek, met als doel grotere kritische beschouwingen te realiseren in de praktijk van erfgoedcreatie.

Om welk probleem gaat het? Mensen zijn samengesteld uit verschillende vormen van identificatie. Onze culturele identiteit is waar *hoe we ons voelen te zijn en hoe we door anderen gezien worden* samenkomen. We worden gevormd in verhouding tot anderen: biologisch, sociaal, en juridisch. Hoe bevoorrecht of onderdrukt onze status ons? Deze posities kunnen veranderlijk zijn en kunnen met elkaar samenwerken of elkaar tegenwerken. De druk om zich exclusief met één identiteitscategorie of -strijd te identificeren kan fout voelen, want hé, “dat is niet alles wat ik ben”. In bepaalde contexten kunnen representaties van specifieke groepsdimensies een emanciperende rol hebben. Het belicht stemmen die anders misschien ongehoord of ongezien zouden blijven. Maar structurele ongelijkheden kunnen niet overwonnen worden door één persoon per kwestie inspraak te geven. Gelijkwaardigheid vraagt om faciliteiten en aanpassingen die rekening houden met verschillende behoeften. Hoe werkt dit in musea en erfgoedruimtes? Hoe ziet streven naar rechtvaardigheid eruit in de beroepspraktijk? Welke dagelijkse uitdagingen moeten er aangepakt worden, welke theoretische en ethische kaders, concepten en richtlijnen kunnen er nuttig zijn?

Ons beginpunt

In 2019 zijn wij – een groep academische onderzoekers en professionals – een samenwerkingsverband begonnen om deze vragen te beantwoorden, door ons bezig te houden met de kritische blik, de behoeften en de eisen van ‘de kritische bezoeker’ van erfgoedplekken, zoals die verondersteld wordt of daadwerkelijk uitgesproken is. In vier jaar tijd zijn we in verschillende samenstellingen en omgevingen bij elkaar gekomen, online tijdens de COVID-pandemie, om van elkaar te leren en manieren te vinden om elkaar te steunen in onze zoektocht naar meer gelijkwaardigheid. Het project is gestart met het idee om ‘je eigen advies op te volgen’, een impuls te geven aan wat we zien als een groeiend netwerk van ‘kritische bezoekers’. Hoe is dit idee vertaald naar het projectontwerp? En hoe is het project verlopen? Voordat we op deze vragen ingaan, zullen we eerst de kernbegrippen van ons project introduceren: ons beeld van de museum- en erfgoedsector en het idee van de ‘kritische bezoeker’. Het andere concept dat hier geïntroduceerd wordt is ‘intersectionaliteit’, wat we zien als een manier van denken en handelen die ons de mogelijkheid geeft om van de binaire ‘dit of dat’-mentaliteit ten aanzien van identiteit over te stappen op vectoren die ‘zowel dit als dat’ overwegen: in die lijn worden ook machtsverhoudingen onder de loep genomen. We eindigen de introductie met wat leesrichtlijnen voor dit boek.

Museum- en erfgoedwerk bestaat uit een dynamisch repertoire aan activiteiten die betrekking hebben op hoe er in het heden omgegaan wordt met het verleden, met oog op de toekomst. Dit repertoire is divers en altijd aan het veranderen. Het meeste werk komt voort uit de ervaring dat bepaalde omgevingen, voorwerpen, praktijken of kennis om speciale aandacht vragen. De redenen daarvoor kunnen verschillen, afhankelijk van wat er

op het spel zou staan: het welzijn of misschien zelfs de gehele toekomst van een individu, een groep of bevolking, of de wereld waarin ze wonen. Het werk kan een uitdaging zijn vanwege het grote aantal spelers en ethische dilemma’s. Wat en wie krijgen er zorg, naar wie wordt er geluisterd, en naar wie niet? Museum- en erfgoedwerk kan omvatten: een collectie ontwikkelen of ontzamen, programmeren, tentoonstellingen maken, presenteren, annoteren, bevragen, managen, documenteren, bouwen en transformeren, vergeten, achterlaten, onbenoemd laten en uitwissen.² Maar er is meer. Ten eerste is erfgoedwerk werk dat je samen doet. Het wordt niet alleen gedaan door professionals, maar ook door anderen, en zij nemen ook belangrijke expertise en kennis met zich mee. Bovendien willen ze als belanghebbenden erkend, gezien, en gehoord worden. Daarom is er voor professioneel erfgoedwerk empathie en gevoeligheid nodig.

Het cureren van het verleden – zoals tijdens musealiseren, erfgoediseren, beschermen, waarborgen, verzamelen, archiveren, revitaliseren, etc. – kan een positief effect hebben, maar het kan ook, zij het onbedoeld, kwaad doen. Mensen kunnen uiteenlopende interesses, gevoelens en herinneringen hebben over voorwerpen, plaatsen, tradities en praktijken. Die uiteenlopende ervaringen kunnen wederzijdse misverstanden, of zelfs gevoelens van afschuw, vijandigheid en polarisatie als gevolg hebben. Door de geschiedenis en impact van het verleden te erkennen – in al diens verschillende dimensies – zijn we beter uitgerust om op een ethische manier met het verleden naar de toekomst te werken en om het verleden in het proces van regeneratie te erkennen en uiteindelijk te cureren.

Het is relevant om het verleden met een focus op inclusie en regeneratie te cureren aangezien we het verleden niet alleen

willen kopiëren, maar ook kritische reflectie willen stimuleren. Het cureren van het verleden is een interventie die afhankelijk van de context op verschillende manieren kan uitpakken. Dat betekent dat bij het werken met (sporen van) het verleden niet alleen de praktische dimensies van het werk overwogen moeten worden, maar ook de conceptuele en ethische dimensies. In die zin zijn theorie, praktijk en ethiek altijd met elkaar verbonden. Onder het werken in musea en de erfgoedsector valt voor ons ook archiefwerk. Met betrekking tot de inclusiviteitskwestie hadden we onze gesprekken kunnen uitbreiden naar allerlei soorten interacties in het dagelijks leven waarbij mensen met (sporen van) het verleden naar de toekomst werken, en dat hebben we soms ook gedaan in ons project. Maar onze primaire focus lag op het werk van professionals in publieke instituten met overheidssteun die vallen onder wat de ‘erfgoedsector’ wordt genoemd in Nederland. Deze instituten hebben een geschiedenis, net als het professionele werk dat binnen de instituten wordt verricht. Soms behandelen hun praktijken de urgente geschiedenis van kolonialisme, moderniteit, en gedwongen arbeid, terwijl bij anderen de geschiedenis van gentrificatie, migratie of de AIDS-crisis een bovenmaatse rol spelen.

Het concept van de ‘kritische bezoeker’ hebben we overgenomen van de Roadmap van 2018 van de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek voor hun financieringsinstrument *Smart Culture*. De schrijvers daarvan wijzen de omslag naar het aanpakken van structurele uitsluiting in de culturele sector deels toe aan deze ‘kritische bezoeker’.³ Kritische bezoekers stellen eisen aan de inclusieve presentatie van culturen, die voor bezoekers met alle soorten beperkingen toegankelijk moeten zijn en bezoekers van diverse achtergronden moeten

aanspreken. Kritische bezoekers gaan verder dan standaard ‘bezoekerschap’ waarbij men zich vaak gescheiden voelt van de plek waar men zojuist doorheen gelopen is: ze zijn door hun uitgesproken eisen over fundamentele en radicale veranderingen activisten geworden die aanspraak maken op hun aandeel in het culturele, artistieke en materiële erfgoed. Activisme omvat inspanningen om sociale hervormingen te bevorderen, verhinderen, sturen of anderszins te interveniëren, met het doel om veranderingen door te voeren voor het grotere goed. Maar wat wordt er dan gedaan in verband met kritische bezoekers?

Rond de tijd dat we ons projectvoorstel gingen voorbereiden heeft de overheid de nationale Code Culturele Diversiteit uit 2011 vernieuwd onder de naam Code Diversiteit & Inclusie. Die code begeleidt de ethiek van culturele instituten en moet opgevolgd worden om subsidie te ontvangen. Met veel bombarie kondigde de Museumvereniging 2019 aan als het jaar van “verbinding en inclusiviteit” voor medewerkers en bezoekers.⁴ Als reactie daarop werd in maart 2020 het platform *Musea Bekennen Kleur* gelanceerd voor dertien (inmiddels twintig) musea voor (zelf)reflectie over hoe ze diversiteit en inclusie gaan bevorderen overeenkomstig de “vier P’s” van de Code, die de Museumvereniging ook aanhoudt: programma, publiek, personeel, en partners.⁵ We willen ook de twee belangrijke P-dimensies erkennen die toegevoegd zijn door STUDIO i, het platform voor inclusieve cultuur: pronkstuk en persoonlijk.⁶ *Power* (“kracht”) staat in deze bundel als kritisch Engels P-woord dat de inzet van activisten onderstreept waarmee ze grotere diversiteit en inclusie realiseren door de obstakels en systemische discriminatie die actief uitsluiten af te breken. Veel Nederlandse culturele instituten hebben ook gereageerd op de enorme tweede golf van de Black Lives Matter-beweging,

aangewakkerd door de brute moord op George Floyd door Derek Chauvin en andere agenten eind mei 2020. Met het oog op deze lopende zorgen en nieuwe toewijding, hebben we de methode van kritische reflectie opgenomen als essentieel onderdeel van de betwistingen over en rond cultureel erfgoed. Samen met vijftien toegewijde publieke, particuliere en wetenschappelijke partners kregen we van de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek financiering van februari 2020 tot januari 2025 om onderzoek te doen naar hoe kritische reflectie conceptueel wordt gekaderd, wordt opgestart door instellingen met overheidssteun, en wordt geleid door specifieke erfgoedpraktijken.

Onze aanpak rond de kritische bezoeker komt overeen met de feministische standpunttheorie, die de kennis van mensen die gemarginaliseerd zijn voorkeur geeft, omdat zij zien hoe macht onderdrukt en het beste kunnen verwoorden wat er moet veranderen. Wij geloven dat het (veronderstelde) publiek, de partners of het personeel binnen erfgoedruimtes, die kritiek uiten jegens dominante monocultuur en daarom gepositioneerd worden als ‘kritische bezoekers’, essentieel zijn om uitsluitende obstakels en routes naar gelijkheid te identificeren. Wat ons vooral interesseert: wanneer een conflict voorgelegd wordt door een sociaal gemarginaliseerde partij, hoe zijn erfgoedpraktijken dan een middel om de machtsbalans te veranderen, in plaats van het gangbare stutten van dominante partijen, verhalen en tradities? Wat er op het spel staat is de toegang tot publieke ruimtes en de toepassing van democratie zoals geformuleerd door Hannah Arendt: wie mag een publieke ruimte binnengaan, kritiek uiten, eisen stellen, en wie wordt er uitgesloten van deelname?⁷ Wat wordt er gebruikt om diepgewortelde machtsverhoudingen open te breken? Hoe worden eisen voorzien, vertaald, of gene-

geerd door de dominante groep in Nederland, die een ‘witte monocultuur’ representeert binnen het geïnstitutionaliseerde erfgoedveld?⁸ Hoe zijn er door deze conflicten platforms gebouwd die andere stemmen dan de inheemse Nederlandse, hetero, cisgender, Christelijke, koloniale en mannelijke perspectieven versterken? Waar doorkruist de methode van kritische reflectie de veronderstelde barrière tussen gastinstituut en bezoeker?

Onze overkoepelende vraag voor het *Critical Visitor*-project was: hoe kunnen erfgoedplekken bij hun initiatieven het beste omgaan met deze methode van kritische reflectie, in toegankelijkheidsbehoeften voorzien, en inclusieve praktijken realiseren? Daar komt intersectioneel denken bij kijken. Hoewel we het ermee eens zijn dat de echte, ingebeelde, of verwachte kritische bezoeker een katalysator is in antidiscriminatie werk binnen de sector, hebben we wel betoogd dat er verder moet worden gegaan dan het uitvoeren van empirisch onderzoek naar hoe publiek of bezoekers betrokken worden om zulke eisen over diversiteit en inclusie in te willigen. Een *add-and-stir* identiteitsinclusiemodel verandert erfgoedplekken uiteindelijk niet op een manier die op lange termijn houdbaar is. Met dit model wordt één dimensie belicht van zij die zijn uitgesloten, maar dat versimpelt persoons- en groepsidentiteiten te veel, die zijn namelijk meervoudig, constant in ontwikkeling en niet eenduidig.⁹ “Wie komt er binnen?” is niet de juiste vraag, maar “Wie activeert de ruimte?” Ons onderzoek heeft daarom een intersectionele methode gebruikt voor het bestuderen en ontwikkelen van de initiatieven en praktijken gericht op inclusiviteit en toegankelijkheid tussen en binnen instituten. Intersectionele theorieën kunnen de interacties in kaart brengen, en transformeren, van schema’s voor mannelijkheid

en vrouwelijkheid met verschillende sociale categorieën zoals ras, klasse, leeftijd, beperkingen, seksualiteit, religie, verblijfsstatus, en de vele opkomende factoren die persoonlijkheid en subjectposities beïnvloeden.

Het idee was dat het samenkomen om het idee van intersectionaliteit en verschillende tradities van intersectioneel denken en doen te beschouwen, ons zou kunnen helpen met de complexiteit van het navigeren, voorzien en transformeren van dynamisch overlappende en onderling afhankelijke systemen van privilege en onderdrukking. *De truc is om je ervan bewust te zijn dat de machtsverhoudingen die in ons zitten, ook aanwezig zijn in het instituut.* Dus de vraag is: wat zien we als we alledaagse praktijken in erfgoedinstellingen bekijken door de lens van intersectionaliteit die “uitgebreidere kennis van collectieve identiteiten en politieke actie stimuleert”?¹⁰ Onder welke omstandigheden kan intersectioneel denken ons in de culturele sector, of binnen bepaalde culturele organisaties, naar een gedeelde visie of een rechtvaardiger verschiep leiden?

Opzet van het project

Om deze vragen te beantwoorden hebben we een onderzoeksprogramma opgezet dat beweert dat kritische bezoekers de aannames van de ruimte waar erfgoedvoorwerpen worden opgeslagen, tentoongesteld of beveiligd door instituten, uitdagen. Alternatieve erfgoedruimtes opgericht door (voormalige) kritische bezoekers, zoals particuliere of gemeenschappelijke archieven en collecties, zoals IHLIA LGBTI Heritage ooit was, genereren belangrijke tegenarchieven en culturele solidariteitspraktijken, die het verdienen om als erfgoedwerk bestudeerd te worden. Hun geëngageerde en reflectieve houding cultiveert de methode van kritische reflectie die nodig is voor wat Hester

Dibbits ‘erfgoedwijsheid’ noemt, en wat ook gepromoot kan worden binnen institutionele erfgoedruimtes.¹¹ Vandaar dat we geconstateerd hebben hoe essentieel het is om de generatieve rol van kritische bezoekers, medewerkers en activisten te erkennen en verantwoorden in het veranderen en verbreden van museum- en archiefpraktijken, en hoe belangrijk het is om te onderzoeken hoe inclusieve praktijken zelf kritische bezoekers kunnen voortbrengen.

Middels het bekijken van de wisselwerking tussen theorie, ethiek en praktijk, een aanpak die gebruikt wordt voor het opleiden van erfgoed- en museumprofessionals aan de Reinwardt Academie, hebben we de onderzoeksformats georganiseerd op theoretische concepten als intersectionaliteit, solidariteit, methode van kritische reflectie, het anarchistische, storytelling, en dekoloniaal denken, terwijl we ons lieten leiden door het ethische perspectief van sociale rechtvaardigheid in de implementatie van onze praktijken in erfgoed- en museumwerk. Daarvoor hebben we professionalisme geherdefinieerd, niet als neutraliteit, maar als methode van kritische reflectie. Dat brengt een verhoogd verlangen met zich mee om toegankelijkheidsbehoeften te verweven met queeren en dekolonialiserende kaders.

Samen met samenwerkingspartners uit de erfgoedsector heeft ons onderzoeksteam drie verschillende onderzoeksformats geleid: (1) het Field Lab op locaties van partners om huidige praktijken met intersectionele methoden te evalueren en ze te herdefiniëren voor een bredere inzetbaarheid; (2) de Queer Salon-serie van Het Nieuwe Instituut om intersectionele groepen van publiek en personeel van dominante ‘insider’ collecties en ‘outsider’ archieven bij elkaar te brengen om perspectieven omtrent inclusiviteit en toegankelijkheid uit te wisselen; en

(3) de expertbijeenkomsten onder Archival Interactions die kunstenaars en archivisten bij elkaar hebben gebracht om strategieën te ontwikkelen voor intersectioneel archief- of kunstonderzoek, vooral wanneer men geconfronteerd wordt met verloren kennis en hiaten in verzamelde kennis. Tijdens die zestien sessies hebben we recente ervaringen besproken: over het zijn van, het anticiperen op, of het onderhandelen met, de zogenaamde kritische bezoeker die verantwoordelijkheid eist van musea, archieven en erfgoedlocaties om een breder publiek te bedienen, om minderheidsdoelgroepen te betrekken, om ethisch te reageren op hun koloniale erfenissen. Doordat museum- en erfgoedprofessionals de onderzoeksagenda konden samenstellen, samen met wetenschappers, kunstenaars en activisten, hebben we een kort lijstje gecreeërd voor het beïnvloeden van de implementatie van dagelijkse praktijken in culturele instituten – selectie, collectie, conservatie, vertoning, interactie – om zo structuren van uitsluiting terug te dringen.

De zich snel ontwikkelende set van praktijken rond inclusiviteit, culturele diversiteit en toegankelijkheid in Nederland zorgt voor een dynamisch levend lab van zich ontwikkelende experimentele, bewezen en voor verbetering vatbare praktijken. Het onderzoeksprogramma erkende dat lopende initiatieven (hulp) middelen hebben om diversiteits- en inclusiewerk mee uit te voeren, maar nog geen formeel netwerk of platform om informatie uit te wisselen of om mee te reflecteren en kwaliteitscontrole uit te voeren. In andere woorden: wat er ontbreekt is een plek voor een ‘professionele lerende gemeenschap’ rondom dit urgente onderwerp. Daarom is ons samenwerkingsverband – onderzoekers van vijf universiteiten en tien professionele erfgoedpartners met een groeiende groep *buddies* – een bron voor toekomstige samenwerking. Deze bundel is onze poging

om de groep deelnemers uit te breiden (zie verderop de meer dan 70 mensen die hebben meegewerkt), en om de voortgang in inclusiviteitspraktijken te delen van deze instituten, van groot tot klein, en van de verschillende types beoefenaars.

Kritiekpunten op intersectionaliteit speelden een belangrijke rol bij het ontwerpen van ons onderzoeksproject. Het was ons duidelijk dat onze focus moest liggen op alledaagse praktijken in musea en erfgoedlocaties, maar ook dat we de tijd moesten nemen om als samenwerkingsverband bekend te raken met de geschiedenis van het concept intersectionaliteit, en met de theoretische en ethische dimensies ervan. Deze lijn zullen we ook hier volgen, door goed te kijken naar de toepassingen van intersectionaliteit, voordat we verdergaan met het reflecteren op welke inzichten we vergaard hebben binnen dit interactieve partnerproject.

Intersectionaliteit en het gebruik daarvan

Het gebruik van intersectionaliteit als term, theorie of methode wordt omgeven door onenigheid. Door de term enkel te gebruiken om aan te duiden dat een persoon, programma, of instituut inclusiever wil worden, is er niet automatisch een volledig ontwikkelde werkwijze gericht op sociale rechtvaardigheid. Auteurs Antonio Duran en Susan R. Jones benadrukken dat “het simpelweg niet genoeg is om de term intersectionaliteit te gebruiken om ervaringen van marginalisatie te omschrijven; mensen moeten bereid zijn om veranderingen door te voeren door het kader te gebruiken.”¹² Het gepopulariseerde gebruik van de term heeft ervoor gezorgd dat intersectionaliteit nu de status van modewoord heeft en betekenisloos is geworden door overmatig gebruik. Als het gebruikt wordt om aan te duiden dat iets of iemand behoort tot een gedevalueerde groep,

bijvoorbeeld als je zegt “Ik ben een intersectioneel persoon”, dan doet het mogelijk af aan de potentie van intersectionele theorieën over grotere, complexe, onderdrukkende sociale structuren die worden toegepast door het categoriseren van verschillen.¹³ Zoals Duran en Jones het samenvattend stellen: “In plaats van het inschakelen van de oorspronkelijke focus op structurele ongelijkheden, is intersectionaliteit een representatie geworden voor meervoudige identiteiten.”¹⁴ Daarnaast heeft de studie van Jennifer Nash over wat zij “de intersectionaliteitsoorlogen” noemt, uitgewezen dat het debat over het “witter worden” van intersectionaliteit ondersteund wordt door de bredere claim: “die intersectionaliteit is terrein dat overgenomen – gekoloniseerd – is door (witte) vrouwenstudies.”¹⁵ Voor onze doeleinden kan de observatie dat intersectionaliteit gekoloniseerd is door bepaalde partijen mogelijk doorgetrokken worden naar de zorgwekkende of onveilige reis van de term door culturele instituten die gericht zijn op wit denken, seksisme, heteroseksisme, cisseksisme, en validisme. In sommige gevallen doet het gebruik van de term precies wat hij zou moeten bevechten: uitsluiting bevorderen door te worden wat Sara Ahmed “niet-performatief” heeft genoemd, waarbij het zeggen van het woord de plaats van handelen inneemt, en zelfs verdere handelingen blokkeert.¹⁶ In het kort: het enkel uitspreken van het woord kan een loos gebaar zijn.

Aanverwant is het gebruiken van de term intersectionaliteit zonder bron of toelichting: dit kan verdere uitsluiting veroorzaken in de zin dat er een algemeen gebrek aan bewustzijn is over de geschiedenis van het concept. Dit is een dringend probleem, aangezien het concept van intersectionaliteit soms afgezwakt wordt tot het verwijzen naar een individu die met meerdere onderdrukkingen wordt geconfronteerd in plaats van een analy-

tisch middel om te focussen op dynamische en met elkaar verbonden assen van onderdrukking en privilege die op structurele, representatieve en politieke niveaus voorkomen.¹⁷ Hoewel de oorsprong van het idee ligt bij het uitdagen van een aanpak van discriminatie op één aspect, wordt er betoogd dat er een veel langere geschiedenis van intersectionaliteit bestaat in zwarte feministische praktijken.¹⁸

In een TED Talk genaamd “The Urgency of Intersectionality” (2016) legt Kimberlé Williams Crenshaw uit dat haar beeldvorming in de jaren 1980 gevormd is in een juridische context, als een manier om het feit dat Zwarte vrouwen specifiek gediscrimineerd worden als Zwarte vrouwen, niet alleen als Zwart persoon, of als vrouw, te omkaderen en te behandelen.¹⁹ Deze manier van intersectioneel denken is gericht op het oplossen van het probleem van hoe je beschrijft dat iemand tot meer dan één groep behoort die pertinent uitgesloten wordt, of in algemenere zin structureel gedevalueerd, gestigmatiseerd en onderdrukt wordt. Zulke vormen van discriminatie hebben de neiging om buiten de bestaande kaders te vallen waarmee juridische en sociale inzichten worden verkregen in onderdrukking op basis van enkel gender, ras, klasse, seksualiteit, religie of leeftijd. Zo dwingt intersectionaliteit als concept om één kader te creëren voor de verscheidenheid en interactiviteit van identiteit, terwijl het van de ene naar de andere context verschuift, en zelfs wanneer identiteitsaspecten in hun status verschuiven naar bevoorrecht, ongemarkeerd, of onderdrukt in verschillende contexten. Als intersectionaliteit wordt gebruikt op ongefundeerde, veralgemeniseerde of oppervlakkige manieren, dan wordt het gestructureerde denken dat zich ontwikkeld heeft uit de ervaringen van historisch en structureel gemarginaliseerde Zwarte vrouwen en vrouwen van kleur hardhandig uitgewist.

Een andere manier waarop intersectionaliteit uitsluiting kan veroorzaken is dat het concept van intersectionaliteit inmiddels volledig onderdeel is van het academische jargon en dat door het gebruik van de term de grenzen tussen de academische en niet-academische wereld bevestigd worden. Hoewel intersectionaliteit de complexiteit van zeer herkenbare levenservaringen beschrijft en het door activisme is ontstaan, is de inmiddels grote hoeveelheid teksten over intersectionaliteit als methode en theorie voor onderzoek moeilijk te bevatten. Vandaar dat het elitair kan overkomen als het woord zonder verdere uitleg of context door onderzoekers wordt gebruikt, en kan het onbedoeld mensen uit het gesprek buitensluiten die geen academische training hebben in feministisch denken. Er zijn pogingen gedaan om het concept in een ander woord of een afbeelding te vertalen om zo een groter publiek te bereiken, omdat het dan beter te begrijpen zou zijn. Een Nederlandse term die vaak als alternatief wordt gebruikt voor het woord dat oorspronkelijk uit het Engels komt (*intersectionality*) is ‘kruispuntdenken’. Deze term is in 2001 geïntroduceerd door de redacteurs van de baanbrekende bundel *Caleidoscopische visies: de zwarte, migranten- en vluchtelingen vrouwenbeweging in Nederland* van Maayke Botman, Nancy Jouwe en Gloria Wekker.²⁰ We raden Nederlandse lezers ten eerste aan om die bundel te raadplegen: deze is geschreven op een toegankelijke manier en is gebaseerd op activisten- en levenservaringen. Iets als ‘kruispuntdenken’ is de kenmerkende visualisatie die gebruikt wordt om het concept uit te leggen: het beeld van een kruispunt met wegwijzers die de verschillende sociale categorieën aangeven die invloed hebben op hoe iemand privilege of onderdrukking ervaart. Hoewel dit beeld van het kruispunt aangeeft hoe levenservaring opgemaakt is uit vele verschillende identiteitsvectoren, werkt het nog steeds met vaste categorieën en heeft

het de neiging om het samenspel ertussen te negeren. Het kan er ook toe leiden dat sommige vormen van verschil altijd tussen haakjes moeten worden gezet zolang sommige identiteitsvectoren niet in de analyse opgenomen worden. De vertalingen van de term in verschillende metaforen, talen en beelden kan behulpzaam zijn om in algemene zin te bevatten hoe identiteit meervoudig en dynamisch is, maar het riskeert ook een reductionistisch begrip van identiteitsformatie en sociale transformatie.

Onze interacties en wat we geleerd hebben

In de onderzoekspublicaties heeft het kernteam, bestaande uit Hester Dibbits, Dirk van den Heuvel, Eliza Steinbock, Noah Littel, en Liang-Kai Yu, kritische inzichten ontwikkeld op de intersectionele benaderingen van erfgoedwerk. Littel heeft bijvoorbeeld veranderingen onderzocht in de manieren waarop trefwoorden en indelingssystemen gebruikt worden in Nederlandse queer en feministische archieven, met betrekking tot de thema's seksualiteit, gender, klasse, etniciteit en ras; Steinbock en Julian Isenia experimenteren met een kaleidoscopische lens op Zwarte/antikoloniale archieven en queer-/trans-/sekswerkerarchieven; Van den Heuvel en Martin van Wijk zijn bezig met het queeren van de biografische witte homoman in architectuurcollecties; en Yu identificeert esthetica van eenzaamheid die raciale marginalisatie markeren in twee grote museumtentoonstellingen over HIV/AIDS en een queerthema.²¹ Maar, hoewel we leesmateriaal toegewezen en besproken hebben tijdens onze bijeenkomsten, zijn we niet tot een werkdefinitie gekomen van hoe intersectionaliteit begrepen zou kunnen, of moeten, worden in cultuur- of erfgoedwerk. In plaats van een conceptuele verfijning hebben we een verscheidenheid aan mogelijke opvattingen vergaard. Dit kwam grotendeels doordat

The Critical Visitor in de eerste plaats als doel had om een horizontale werkgroep te genereren voor partijen die direct, op de werkvloer, betrokken zijn bij de ontwikkeling en implementatie van diversiteit en inclusie. Daarom willen we benoemen dat het belangrijk is dat deze professionals en activistisch ingestelde cultureel medewerkers samenkomen en ideeën uitwisselen op een platform dat niet bij één instituut of overheidsinstelling hoort. In andere woorden: wat *The Critical Visitor* trachtte te creëren was een plek waar een professionele, lerende gemeenschap zich kan verenigen om te werken aan een urgent onderwerp: het door de lens van intersectionaliteit corrigeren van meerdere vormen van discriminatie en de nalatenschappen van gesystematiseerde onderdrukking. Door de grote variatie aan dagelijkse praktijken, training, en disciplinaire achtergronden kwamen we erachter dat we alleen met gedetailleerde discussies over daadwerkelijke praktijken en onze eigen ervaringen als groep scherper konden worden en ons vocabulaire rond intersectioneel denken konden vergroten. Hoe is dit verlopen? Wat hebben we geleerd?

Ons onderzoek was procesgericht. We zijn erachter gekomen dat die aanpak gaandeweg reflectie oplevert. Kritieken op het idee van intersectionaliteit vanuit de groep en vanuit ons leesmateriaal waren impulsen om onze werkmethodes in het iteratieve proces van Field Labs met samenwerkingspartners en expertbijeenkomsten aan te passen en te reviseren. Een fundamentele aanpassing na het eerste Field Lab was de invoering van een buddy-systeem, waardoor het iedereen vrijstond om een collega mee te nemen waarvan ze dachten dat die voordeel zou halen uit de discussie. Als werkpakketleiders hebben we de nadruk van het Field Lab-programma verlegd naar presentaties van elk ontvangend instituut (en hun partners)

in plaats van de sprekers van buitenaf, zodat we dieper konden ingaan op hoe een intersectionele aanpak invloed had op, en werd gereflecteerd in, hun praktijken. We ontdekten dat intersectioneel denken een aanpak is die, indien met aandacht en zorg toegepast, kan verlichten, decentreren en zelfs een koers kan bieden voor het ontmantelen van onderdrukkende en uitsluitende structuren die ten grondslag liggen aan moderne/modernistische culturele instituten. We hadden voorbeelden van praktijken gericht op het corrigeren van witte superioriteit, met de specifieke Nederlandse variabele witte onschuld, en op de nasleep van imperialisme/kolonialisme in het VOC-archief van testamenten en wilsbeschikkingen. We hebben ook voorbeelden van praktijken besproken die masculien heteroseksisme in historische vertellingen en veronderstellingen over validisme konden uitdagen.

In de gesprekken over het ontwikkelen van en reflecteren op intersectionele inclusiviteitspraktijken is één belangrijk punt keer op keer teruggekomen: soms is het, voor sommige groepen, beter om niet meegerekend te worden. Meegerekend worden heeft een prijs. Ook zijn er altijd voorwaarden aan het meegerekend worden. We moeten ingaan tegen de clichés van ‘blijje’ diversiteit en inclusie om te erkennen dat die nooit helemaal kunnen worden bereikt. Het is belangrijk om van meet af aan te beseffen dat het maken van erfgoed en herinneringen gebaseerd is op selectie. Het is zodoende een noodzakelijk uitsluitende praktijk en daarom zullen inclusiviteitspraktijken in de erfgoedsector altijd tekortschieten en zullen herhalingen, herziening en heroverweging nodig zijn.²² Er zijn dus duidelijk grenzen aan inclusiepraktijken en zelfs gevaren voor bepaalde materialen en lichamen die binnengebracht of -gehouden worden. Erfgoedmateriaal kan gewelddadig, schadelijk en traumatisch

zijn: er is geen manier om het voor iedereen veilig te maken. Daarnaast moeten instituten verantwoordelijk gehouden worden voor het doden, tot zwijgen brengen, vernietigen of devalueren van een kennissysteem, dat wil zeggen, voor het uitvoeren van epistemicide.²³ Zij die gerechtigheid zoeken en vechten tegen epistemische onrechtvaardigheden, doen dat vaak met persoonlijke consequenties.

Als vakmensen werken we vaak met gemeenschappen en netwerken waarmee we al dan niet een persoonlijke band hebben en waardoor we onze eigen positie en rol in de machtsverhouding moeten bijstellen. Het intersectionele bewustzijn in onze groep hielp ons met het zoeken van raakvlakken en solidariteit tijdens onze gesprekken. Bij het eerste Field Lab bereikte de groep al binnen een paar uur de consensus dat de door marktwerking opgelegde concurrentie onze werkrelaties vergiftigt. We deelden de ervaring dat de overkoepelende druk om successen te benoemen invloed heeft op wat iemand kan zeggen over het ‘thuisinstituut’, waardoor we terughoudend zijn om persoonlijk of institutioneel falen aan te wijzen, of om het ongemakkelijke gevoel dat bij fouten maken hoort te erkennen. Een aantal deelnemers gaf aan dat ze graag persoonlijke verhalen wilden delen, maar dat ze niet zeker wisten of dat oké was. Er was altijd minstens een innerlijke aarzeling om open te zijn over de gevaren en genoegens van praten over iemands intersectionele ervaringen en het doen van intersectioneel werk. Na verdere discussie hoorden we van professionals dat het moeilijk voelde om interne problemen te bespreken, laat staan met professionals van buiten het instituut, omdat het voelde alsof dat een reputatie kon beschadigen. Ondertussen concludeerden deelnemers dat een ander obstakel bij het delen van beproefde methoden en innovaties rond inclusiviteit het gevoel

was dat ze dan beroepsgeheimen weggaven over wat er werkt, wat een voordeel is op de subsidiemarkt. Dus er waren zorgen over ongemak, geld en reputatie.

Omdat we alles onder strikte vertrouwelijkheid met de groep bespraken, konden we de informatiesilo's tussen de specialisten afbreken: freelancers en mensen met een permanent contract, mensen in kenniscentra, archieven en musea, en mensen die waren afgeschermd in grote of kleine organisaties. Het was een bewuste beslissing om samen te werken met partners en deelnemers die de dynamieken en spanningen in de sector zouden reconstrueren, om zo op kleine schaal de marginaliserende machtsverhoudingen die ons van elkaar scheiden in kaart te proberen te brengen en te herconfigureren. Als dingen fout gaan, wat vaak gebeurt, weten we hoe belangrijk het is dat collega's op wie je kunt rekenen het er met je over hebben (*to call in*): dat ze met je bespreken hoe je ervan kunt leren; en dat ze volledig aanwezig zijn, zonder oordeel, wanneer iemand het moeilijk heeft (*to hold space*). Na het eerste Field Lab werden de bijeenkomsten online gehouden door de uitbraak van de COVID-19-pandemie, wat het moeilijk maakte om door te gaan met het vergroten van ons onderlinge vocabulaire en groepsvertrouwen. Een jaar en twee online vergaderingen later zijn we weer in persoon bij elkaar gekomen voor de laatste twee Field Labs en koesterden we de kans om fysiek bij elkaar te komen des te meer. We kwamen erachter dat de kleinschalige, intieme werkgroep en de tijd om elkaar te leren kennen essentieel zijn om op een duurzamere manier solidariteitswerk te doen. In de derde interactieve archiefsessie uitten veel deelnemers, zowel kunstenaars als erfgoedmedewerkers, dat ze liever de ruimte hadden om terug te kijken op eerder werk dan dat ze hals over kop naar de volgende *deliverable* gingen. Ze stelden

ook de aanname ter discussie dat elke output een presentatie voor het publiek moet zijn, of dat werk altijd moet resulteren in output. Dat verlangen werd uitgesproken als de behoefte om minder te doen, vooral voor een doel dat al aan het begin vaststaat. Het is moeilijk om creatief te zijn als je een product of concreet resultaat moet realiseren. In het kort moeten we stoppen met de ‘projectmatige mentaliteit’ die de neiging heeft om diversiteit en inclusie te zien als een trend waar iedereen even aan mee kan doen, of als een oplossing in één klap. Hoewel het verleidelijk kan zijn om meteen naar een oplossingsgerichte aanpak te kijken, hebben we van dit proces van onderzoek en creatie geleerd dat deze denkwijze schadelijk is voor het bieden van ruimte voor het uitspreken van kritiek. Bij het derde Field Lab riep Setareh Noorani van HNI op tot een einde aan solutivistisch denken: het oplossingsgericht denken in erfgoed- en cultuurwerk. Dat veronderstelt bijvoorbeeld dat digitalisering van een kunstvoorwerp betekent dat kwesties rond toegankelijkheid of kolonisatie zijn opgelost: een aangevinkt vakje. Er heerste een gevoel dat de druk om diversiteitswerk aan te tonen om subsidies te krijgen, overheidssteun die Nederlandse culturele instanties nodig hebben, ertoe had geleid dat er een focus lag op dat wat ‘nieuw’ was, in plaats van dat eerder werk werd geherformuleerd of verbeterd. Veel deelnemers waren van mening dat transformerende inclusie zou ontstaan door dieper in de institutionele geheugens en geschiedenissen te duiken, niet door het toevoegen van een nieuwe laag in een programma, of door het ontwerpen van een project voor een voorheen gemarginaliseerde groep. We constateerden een verschuiving richting instituten die naar binnen kijken en dat kritisch doen. Dit interne werk, hoewel het noodzakelijk is, heeft ook spanningen veroorzaakt binnen managementlagen waar men zich zorgen maakt over hun relevantie voor publieks-

groepen, zelfs over het teleurstellen van hun traditionele doelgroepen, en over een afname van kaartverkoop.

Doordat subsidies op projectbasis worden uitgelooft, er een noodzaak bestaat om nieuwe inkomstenbronnen te genereren, en er concurrentie is tussen instituten, ligt er een laag met kapitalistische redeneringen omtrent winst en productie onder onze discussies over intersectionele praktijken in openbare instituten. Die moeten juist geventileerd, benoemd en verantwoord worden, omdat ze een onzichtbare invloed hebben op de mogelijkheid om praktijken te bespreken. Daarom hebben we een set vragen en beschouwingen geformuleerd die we hier presenteren, omdat ze handig kunnen zijn voor onderzoekers of professionals.

- 1 Ten eerste, er zijn vragen over de impact van kapitalistische logica op onderzoek en partners, zoals: Is erfgoed een product? Zijn bezoekers klanten? Zijn musea een tak van de dienstverlenende sector? Een andere belangrijke arena waarin onderzocht zou moeten worden of solidariteit in de praktijk gebracht wordt, ligt in hoezeer het publieke voorkomen overeenkomt met wat er achter-de-schermen speelt. De meeste erfgoedmedewerkers hebben het gevoel dat normen en waarden veranderen. Echter, een beroep doen op diversiteit, toegankelijkheid en inclusiviteit kan een façade zijn voor het publiek die contrasteert met, of zelfs maskeert, wat er achter de schermen gebeurt. Daar kan het een heel ander verhaal zijn als het gaat om wie er mensen aannemen, wie er leidinggevende functies hebben (besluitvorming), en welke ondersteuning er is voor veranderaars (contractueel, financieel en strategisch binnen de organisatie).

- 2 Ten tweede, wees duidelijk over wie je in gedachten hebt bij het ontwikkelen van je inclusiepraktijken. Hoe worden ze verwelkomd? Welkomstgebaren worden niet altijd zo gevoeld. Als ouderwetse instituten hun deuren openen wil niet iedereen naar binnen. Welke kwesties wil je de bezoeker laten voelen, laten evalueren, en kritisch over na laten denken? Welke middelen heb je of moet je ontwikkelen zodat bezoekers vooroordelen leren herkennen? Krijgen bezoekers de kans om onafhankelijk te leren en om dit te delen met andere bezoekers, om zo collectieve kennis te produceren?
- 3 Ten derde is het belangrijk om affect en emotie als kennis te onderzoeken. Ondanks dat erfgoedruimtes vooral worden gezien als bewaarders van historisch waardevolle voorwerpen uit het verleden, hebben we vastgesteld dat de affectieve structuur van anticipatie op toekomstige ontmoetingen zeer aanwezig is in de dagelijkse praktijken van erfgoedpresentatie. Culturele instituten hebben bijvoorbeeld zelden de kans om te reflecteren op wat ze al gedaan hebben en zitten vast in vooruitdenken vanwege subsidiecyclussen die eisen dat geplande projecten passen bij trendprognoses en dat attracties bezoekers trekken. Daarom is de bezoeker in de planningsfase niet zozeer een echte belichaming, maar meer een verwachte figuur die nog moet komen. Instituten kunnen hun verwachtingen verbeteren door de diversiteit aan behoeften en interesses van de bezoeker te voorspellen op een manier die breekt met monoculturele aannames over een kennelijk standaard of algemene bezoeker. Wie wil je aantrekken? Waarom?
- 4 Ten vierde, nog een manier waarop de kritische bezoeker binnen de affectieve structuur van anticipatie past, is dat deze figuur angst, boosheid of schuldgevoel opwekt

omdat deze is bedacht door een erfgoedmedewerker die deze afstemt is op de dominante mentaliteit. Tijdens onze gesprekken met voornamelijk (maar niet enkel) witte, heteroseksuele en zich als vrouw identificerende mensen, wat representatief is voor de sector als geheel, is ongemak een sleutelwoord geworden, en dan vooral de zin 'op je gemak zijn met ongemak'. Als we dat niet beoefenen, leiden emoties als angst, schuldgevoel en schaamte allemaal tot dichtklappen, tot in de verdediging schieten tegen het horen en verwerken van waar de echte en bedachte kritische bezoeker over kan beginnen. Tegenover de paranoïde modus van anticipatie waarbij elke verrassing een negatieve verrassing is, is er ook de onverwachte blij verrassing van iets onvoorziens. Verrassingen kunnen vooral voorkomen als iemand met activisten werkt. Als vergaderingen worden verstoord, als er protest uitgesproken wordt, als je iets nieuws leert over een specifieke strijd van een collega, als je opeens beseft dat je rekening moet houden met publieksgroepen met chemische overgevoeligheid, die anti-politie of genderdivers zijn: dit kan door de één als bedreigende of juist blij verrassingen ervaren worden, terwijl de ander een 'dat verbaast me niets' reactie heeft. Heb aandacht voor het effect van verrassingen: wat zegt je reactie?

Het is belangrijk om te erkennen, zoals Sara Ahmed schrijft in *On Being Included*, dat vaak de mensen die het probleem van racisme benoemen, het naar voren brengen, erover praten en de vinger op de zere plek leggen, het probleem worden.²⁴ Het verleggen van het probleem naar de persoon kan diversiteitswerk reduceren tot het managen en beperken van conflicten, tot het managen van de gevoelens van de (vermoedelijk) goedbedoelende seksistische/racistische/transfobische collega,

en het vleien van ego's. Hieromtrent hebben we besproken hoe het voor erfgoedmedewerkers tegenstrijdig kan voelen om zowel voor als tegen de organisatie te zijn, afhankelijk van of ze zich kunnen vinden in de eisen van instituten of kritische bezoekers, en of ze behandeld worden als buitenstaander, ook al hebben ze een rol binnen het instituut. Dit kan acuut gevoeld worden als er gekeken wordt naar wie er ingehuurd worden als freelancers voor tijdelijke projecten, die tijdelijke contracten hebben en waarvan toch verwacht wordt dat ze diversiteits- en inclusiewerk doen, kritisch commentaar leveren, risico nemen, en zich uitspreken. Heel vaak benoemen zij die als buitenstaanders in de organisaties staan het probleem en worden ze het probleem, in plaats van dat het institutionele centrum onder vuur komt te liggen.

Amal Alhaag, medeorganisator en presentator van het tweede Field Lab namens het Research Centre for Material Culture, duidde de aanvullende taken die gemarginaliseerde medewerkers kregen welbespraakt "het vuile feministische werk": de dingen die nergens op een to-do-lijst staan, maar die gaan om het diplomatieke navigeren van een instituut dat niet voor jou gemaakt is en zorgen dat mensen op hun gemak zijn met jouw aanwezigheid als vrouw, persoon van kleur, of queer persoon.²⁵ Het vuile feministische werk is dat je opvolgmails moet schrijven of voor en na de vergadering moet praten met mensen. Het is het werk rond besluiten wanneer je openlijk kunt zeggen dat je meer betrokkenheid voelt bij sociale rechtvaardigheid dan bij het instituut. Tijdens het tweede Field Lab vroegen Hodan Warsame en Aynouk Tan ons allemaal om op deze cruciale vraag te reflecteren: hoe is jouw instituut medeplichtig aan vormen van structurele extractie en aan uitbuiting van gemarginaliseerde mensen?²⁶ Om de mechanismes van inclusie en exclusie

te adresseren moeten we aanpakken door wie werk wordt gedragen, hoe het verdeeld is en hoe het gecompenseerd wordt. Emoties en emotioneel werk leveren in- en uit-groepen op. Om Layal Ftouni, onze gastspreker bij het tweede Field Lab, te parafraseren: we moeten overwegen dat de praktijken en politiek van intersectionaliteit niet beginnen en eindigen bij inclusie, maar dat het helpt de 'wij' van het instituut en de emotionele contouren daarvan te herconfigureren.²⁷

Door te reflecteren op hoe emoties relaties vormen, kunnen we zien dat erfgoed een proces is tussen mensen dat een eigen leven leidt naast of buiten het archief, de collectie, of de presentatie. We hadden een sessie Archival Interactions bij Het Nieuwe Instituut, waarin we onderzochten hoe erfgoed niet alleen materieel is, maar bestaat uit kennis van hoe 'erfgoed-werk', en hoe een erfgoedinstituut werkt, is vervat in medewerkers.²⁸ We hebben voorbeelden besproken die laten zien hoe meervoudig onderdrukte en intersectioneel gemarginaliseerde identiteiten en culturele groepen vaak verschillende platforms en werkwijzen binnen hun instituten hebben om hun erfgoed toegankelijk, zichtbaar, of simpelweg bekend te maken. Vaak worden personen van kleur, vrouwen, queer mensen, trans mensen, en migranten ad hoc aangenomen als een soort bezoekende medewerker om dit kritisch innovatieve werk te doen, maar als ze weggaan, verliest het instituut de kennis, de deskundigheid en het geheugen. Als de stelling dat erfgoed-productie een vorm van kennisproductie is, serieus genomen wordt, dan lijkt het cruciaal om de kritische erfgoedmedewerker een centrale rol te geven en betere ondersteuning te bieden, om zo niet alleen het verlies van alternatieve kennis te beperken, maar ook om zich toe te leggen op de continue versterking van stemmen uit gemarginaliseerde gemeenschappen. Zulke

dragers binnen nationale collecties zijn vooral nodig om de historische disbalans in stemmen die ervaringen en culturele perspectieven uitspreken te corrigeren.

Kortom, middels deze herhalende, horizontale en ervaringsgerichte formats hebben we gezien dat het conceptueel deelnemen aan intersectionele methodes vraagt om het afrekenen met hoe categorieën op verschillende niveaus opereren en hoe ze machtsverhoudingen binnen een organisatie activeren. Wat veel inclusiviteitspraktijken gemeen hadden was een interesse in historische, zintuiglijke en systemische perspectieven die vaak impliciet intersectionele inzichten uitspreken. Deze waren prominent te vinden in onze uitwisselingen en leken effectief te zijn bij het de weg vrij maken voor inclusievere en toegankelijker instituten.

Historische gevoeligheid is belangrijk als het gaat om het herinneren van eerdere institutionele of externe kritische interventies die op uitsluitingen binnen het instituut wezen of inclusievere praktijken voorstelden. Een terugkerend sentiment dat tijdens en buiten de Field Labs naar voren kwam is dat gesprekken over het inclusiever maken van instituten constant herhaald worden, vaak zonder het erkennen of ogenschijnlijk herinneren van eerdere projecten. Door personeelsverloop en een gebrek aan actieve herinnering aan hun eigen institutionele geschiedenis, worden eerdere pogingen en projecten vaak vergeten. Ongemak raakt ondergesneeuwd, gemarginaliseerde personen trekken verder en de kern blijft hetzelfde. Hoe kunnen we dit werk verduurzamen en de cyclus van uitsluiting (en uitputting) beëindigen? Instituten moeten klaar zijn voor zelfstudie, om zichzelf af te vragen: wat is er in het verleden gedaan, wat hebben wij gedaan en wat willen we veranderen? Voor een intersec-

tionele werkwijze, nu en in de toekomst, is het cruciaal om stil te staan bij het verleden van instituten, zowel om te leren van het werk dat al is gedaan door kritische bezoekers en erfgoedmedewerkers die ons voorgingen, maar ook om het te waarderen. Dit historische bewustzijn van het voortdurende proces en de ontwikkeling van erfgoedinstellingen moet ook invloed hebben op onze huidige praktijken, omdat het laat zien dat het cruciaal is om transparant te zijn en om onze huidige processen en praktijken vast te leggen om het instituut inclusiever te maken, zodat deze inzet ook door toekomstig personeel onthouden en geraadpleegd kan worden.

Samenvattend willen we terugkeren naar de veel gehoorde ontkenning waarmee we begonnen: “dat is niet alles wat ik ben”. Moge dit een motto zijn voor jou en voor het werk dat je doet om die tegenstelling oproepende, uitsluitende binaire logica die validisme, witte superioriteit, imperialisme en masculien heteroseksisme in stand houdt, tegen te gaan en omver te werpen.

Leesgids

Dit boek in de reeks *Work in Progress* is direct geïnspireerd op de eerste bundel uit de reeks, *Words Matter*, die al snel werd gebruikt door instituten en organisaties voor workshops, reflectiegroepen en brainstormsessies. Zo moedigen we jou ook aan, hoewel het een incomplete gids is en niets tot op de letter opgevolgd moet worden, om het werk te lezen op basis van de trefwoorden die jou aanspreken. Op elke pagina hebben we ruimte gelaten waar je zelf trefwoorden, nieuwe ideeën en aanknopingspunten kunt noteren. Misschien vergelijk je je aantekeningen met die van je collega's, of bedenk je een workshop rond thematisch overlappende essays.

Zoals de Critical Visitor PhD Noah Littel tijdens de Field Labs heeft opgemerkt, is historische gevoeligheid belangrijk als het gaat om het herinneren van institutionele of externe kritische interventies uit het verleden die uitsluitingen in het instituut aan het licht brachten of meer inclusieve praktijken voorstelden.²⁹ Inclusie is geen nieuwe ontwikkeling, op dit moment worden termen als diversiteit, gelijkheid en inclusie gebruikt (in het Engels DEI: *diversity, equity, inclusion*), andere woorden zoals multiculturaliteit zijn verworpen. Onder welke termen en paraplu's willen we werken? We zien een lange reeks aan terminologieën rondom inclusiviteit: van gelijkheid naar gelijkwaardigheid, en van diversiteit tot inclusie en steeds vaker toegankelijkheid. Woorden worden moe, en lichamen worden moe; nieuwe woorden kunnen stimulerend en activerend zijn voor lichamen.³⁰ Laten we niet dicteren wat de juiste termen voor onze doelen zijn, of voor het proces dat we in gang willen zetten, maar laten we de cyclische aard van dit werk in gedachten houden: van uitputting en animatie, doen en reflecteren, leren en afleren.

Met onze bewering dat erfgoedpraktijken ertoe doen willen we een verschuiving maken van de focus op het woord zelf naar hoe woorden ruimte maken voor actie. We stelden niet de academische vraag wat dekolonisatie precies betekent, maar wat DOEN we als we dat doen of zeggen dat we het doen? In de Field Labs hebben we wetenschappelijke ijkpunten gegeven om dit concept te begrijpen, net als crippen en queeren, maar uiteindelijk wilden we middels de focus op erfgoedpraktijken leren wat de term ons laat doen binnen het instituut. Zijn de reeds bestaande waarden van het instituut in lijn met de toewijding die voortkomt uit praktijken, of niet? Daarentegen kwamen we erachter dat beproefde praktijken soms niet in de pas lopen met

de huidige taal en daarom vliegen ze onder de radar van inclusiviteitspraktijken. De lezer kan de bijdrages in dit boek zien als voorbeelden van hoe de dynamiek van woorden en praktijken, althans, de communicatiepatronen van zeggen en doen, geactualiseerd werden in wat we het Living Laboratory noemden.

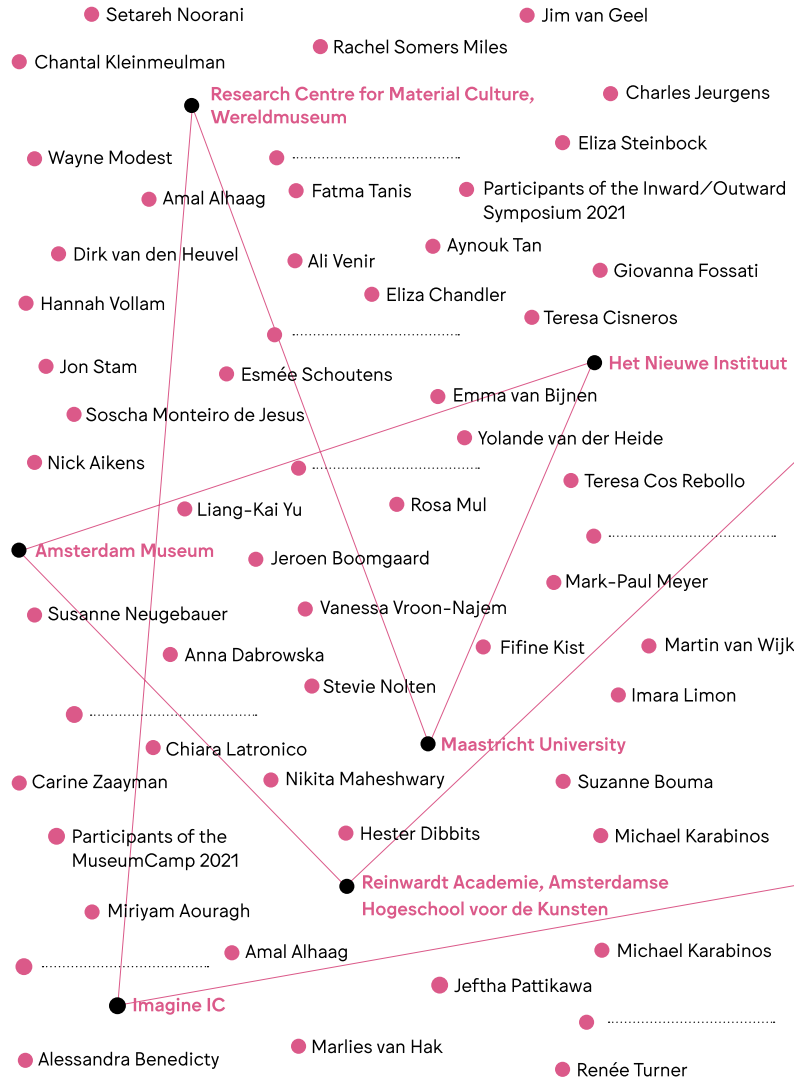
We willen iedereen die meedeed aan *The Critical Visitor* en deze bundel bedanken voor hun deelname aan dit experiment, voor hun openheid, voor hun inzet voor transparantie, voor hun erkenning van gemaakte fouten, en voor het delen van werk in uitvoering. Als redactie hebben we besloten om geen instituten bij de auteurs te vermelden. Ten eerste omdat de realiteit tijdens het *The Critical Visitor*-project was dat veel bijdragers een nieuwe functie kregen, de sector verlieten of andere soorten erfgoedwerk gingen doen. Ten tweede hebben bijdragers het in sommige essays over praktijken die ze hebben ontwikkeld bij verschillende (soorten) instituten. Tot slot is onze politieke reden hiervoor dat we de deelnemers de ruimte wilden geven om uit eigen ervaringen te spreken en niet namens een autoritair instituut.

Onder de bijdrages bevinden zich een essay dat geschreven is door een groep mensen die samenwerken in een instituut, essays van één auteur, interviews gedaan door de redacteuren, en een rondetafelgesprek met mensen van verschillende instituten. Deze variëteit aan bijdrages geeft ons de kans om een meervoudigheid van startpunten te bieden bij het kijken naar hoe praktijken tot stand komen. Bovendien, als je de bijdrages van voor tot achter leest, op onze volgorde, dan kom je een scala aan aanknopingspunten tegen. We nodigen de lezer uit om waar dan ook te beginnen en te grasduinen tussen instituten, praktijken, en specifieke (groepen van) professionals, of om te kijken hoe we de teksten met trefwoorden hebben gelaagd.

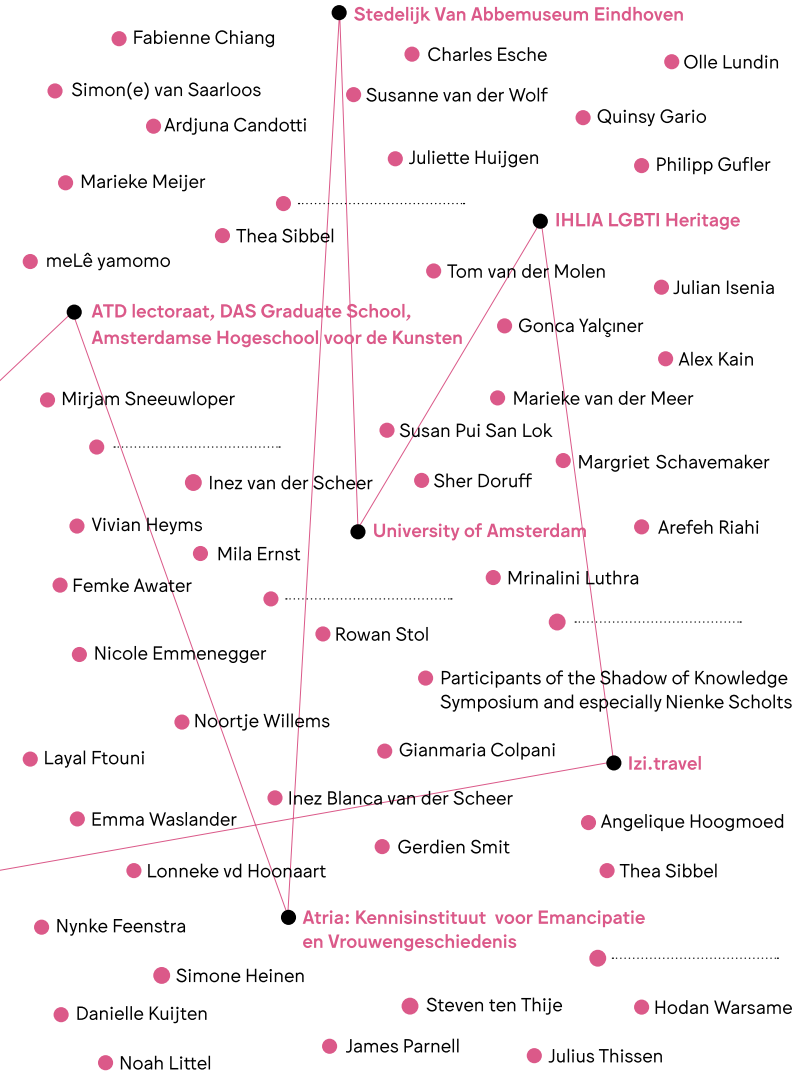
We willen afsluiten met het bedanken van de deelnemers van onze Field Labs en van de Archival Interaction-bijeenkomsten. Samen met de ontwerpers van dit boek, PutGootink, hebben we een scattergram gemaakt van iedereen die heeft bijgedragen aan de vorm en boodschap van deze bundel, de inhoud van deze introductie, en alle toekomstige domino-effecten, erkend of niet. We nodigen je uit om onze bundel kritisch te bezoeken. We hopen dat jij, de lezer, ook onderdeel wordt van dit netwerk. Schrijf je eigen naam erbij, en die van andere mensen waarvan jij vindt dat ze in dit netwerk horen te staan, erfgoed voor iedereen!

A series of horizontal pink lines for taking notes. Two diagonal pink lines cross the horizontal lines, forming a large, irregular shape that resembles a stylized 'N' or a large bracket. The lines are evenly spaced and extend across the width of the page.

HET NETWORK VAN THE CRITICAL VISITOR



HET NETWORK VAN THE CRITICAL VISITOR



- 1 Audre Lorde. *Sister Outsider: Essays and Speeches* by Audre Lorde. NY Crown Publishing Group, 2007, 138.
- 2 Hester Dibbits en Marlou Willemsen, "Stills of our liquid times: An essay towards collecting today's intangible cultural heritage," in *Die Musealisierung der Gegenwart: Von grenzen und chancen des sammelns in kulturhistorischen museen*, red. Sophie Elpers en Anna Palm (Bielefeld, Transcript, 2014), 181.
- 3 "NWO Roadmap SMART Culture," Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek, september 2018, 6.
- 4 De nieuwe Code Diversiteit & Inclusie werd ingebracht als een "instrument van zelfregulering over diversiteit en inclusie voor en door de Nederlandse culturele en creatieve sector". Anders dan de Code Culturele Diversiteit, zou de Code D&I zich op alle vormen van identiteitscategorïeën richten zoals gender, seksuele oriëntatie, sociaaleconomische status, opleidingsniveau, leeftijd en beperking. Zie <https://www.platformbk.nl/een-betere-kunstwereld-met-diversiteit-en-inclusie-alleen-komen-we-er-niet/>
- 5 Zie <https://museabekennenkleur.nl/>
- 6 Zie <https://studio-inclusie.nl/en/>
- 7 Hans Teerds, "At Home in the World: Architecture, the Public and the Writings of Hannah Arendt," PhD thesis (TU Delft, 2017).
- 8 LAgroun, *De olifant in de kamer*. Amsterdam, 2008.
- 9 Zie Amy Levin, red. *Gender, Sexuality and Museums: A Routledge Reader*. Routledge, 2010.
- 10 Patricia Hill Collins en Sirma Bilge. *Intersectionality (Key Concepts) 2nd Edition*. Polity, 2020, 166.
- 11 Hester Dibbits, "'Uit de bubbel.' Erfgoedprofessionals in tijden van polarisatie," *Boekman Extra 7*, (2017): 16.
- 12 Antonio Durano en Susan R. Jones, "Chapter 41 Intersectionality," in *Encyclopedia of Critical Whiteness Studies in Education*, red. Zachary A. Casey (Leiden: Brill, 2020), 317.
- 13 Zie Kathy Davis, "Intersectionality as a Buzzword: A Sociology of Science Perspective on What Makes a Feminist Theory Successful," *Feminist Theory 9*, no. 67 (2008); Anna Carastathis, Karen J. Leong, en Andrea Smith. *Intersectionality: Origins, Contestations, Horizons*. University of Nebraska Press, 2016; Patricia Hill Collins, "Intersectionality's Definitional Dilemmas," *Annual Review of Sociology 41* (2015): 1-20; Jennifer Nash, "Practicing Love: Black Feminism, Love-Politics, and Post-Intersectionality," *Meridians 11*, no. 2 (2011): 1-24.
- 14 Durano en Jones (2020), 310.
- 15 Jennifer Nash. *Black Feminism Reimagined After Intersectionality*. Duke University Press, 2019, 43.
- 16 Sara Ahmed. *On Being Included. Racism and Diversity in Institutional Life*, Duke University Press, 2012, 116-121.
- 17 Zie Durano en Jones (2020), 314; Collins en Bilge (2020), 166-7.
- 18 Zie de discussie van de wetenschap van Patricia Hill Collin en Sirma Bilge, met o.a. Frances Beal, Sojourner Truth, Anna Julia Cooper, Toni Cade Bambara, en de Combahee River Collective in Nash (2019), 42.
- 19 Kimberlé Williams Crenshaw, "The Urgency of Intersectionality," *TEDWomen*, oktober 2016: https://www.ted.com/talks/kimberle_crenshaw_the_urgency_of_intersectionality?language=en
- 20 Maayke Botman, Nancy Jouwe en Gloria Wekker, red. *Caleidoscopische visies: de zwarte, migranten- en vluchtelingen vrouwenbeweging in Nederland*. Koninklijk Instituut voor de Tropen, 2001.

- 21 Noah Littel, "Patriarchale concessies, olifantenpaadjes, en bewustwordingsmechanismen: De ideologische achtergrond van catalogisering in Nederlandse LHBT+ archieven," *Historica* (juni 2022); Eliza Steinbock en Wigbertson Julian Isenia, "How to Read Dr Betty Paërl's Whip: Intersectional Visions of Trans/Gender, Sex Worker, and Decolonial Activism in the Archive." *Feminist Review 132* (2022): 24-45; Dirk van den Heuvel en Martin van Wijk, "Queer Encounters in the Archive: Misplaced Love Letters and Autobiographical Homes," in *Queering Architecture: Methods, Practices, Spaces, Pedagogies*, red. Marko Jobst en Naomi Stead (Londen & New York: Bloomsbury Visual Arts, 2023), 32-49; Liang-Kai Yu, "Performing Queer Loneliness in Art AIDS America (2015-17) en Queer British Art (2017)," *Sexualities* (forthcoming).
- 22 Voor een belangrijke discussie over hoe erfgoedpraktijken selectief zijn in de zin dat ze bepaalde perioden van een sociaal geheugen vastleggen, zie Stuart Hall, "Whose Heritage? Unsettling 'The Heritage,' Reimagining the Post-nation," *Third Text 49* (winter 1999-2000): 5-6.
- 23 De term epistemicide is bedacht door Boaventura de Sousa Santos, "The Fall of the Angelus Novus: Beyond the Modern Game of Roots and Options," in *Working Paper Series on Political Economy of Legal Change* (University of Wisconsin-Madison, 1996), 3.
- 24 Ahmed, (2012), 152-153.
- 25 Field Lab II. "Testing Intersectional Approaches to Inclusive Actions: The Solidarity Methods Lab," 15 en 16 oktober 2020, online, 16 oktober 2020. Samenvatting, 17 februari 2021.
- 26 Field Lab II. "Testing Intersectional Approaches to Inclusive Actions," oktober 2020.
- 27 Field Lab II. "Testing Intersectional Approaches to Inclusive Actions," oktober 2020.
- 28 Setareh Noorani was één van de mensen die deze punten maakte in de discussie. Eliza Steinbock, "Archival Interactions #5: [De]constructing Heritage," per. notities, 26 mei 2021.
- 29 Zie Noah Littel's komende proefschrift voor meer details over zaken die verband houden met alternatieve archieven opgericht in Nederland die tot doel hadden de geschiedenis van vrouwen uit de Derde Wereld, lesbiennes, feministische bewegingen en homoseksuelen/queers te bewaren. Dit is een belangrijk thema dat is ontwikkeld in hun proefschrift. De inzichten die in deze paragraaf worden ontwikkeld, zijn voor het eerst verwoord door Littel.
- 30 Zie de verwijzing van Sara Ahmed naar een diversiteitsbeoefenaar die vermoeide woorden en het verwisselen van termen bespreekt in haar ongepubliceerde presentatie, "The Non-Performativity of Anti-Racism," CentreLGS Colloquium *Text and Terrain: Legal Studies in Gender and Sexuality* (University of Kent, 25 september 2004), 6-7, https://www.kent.ac.uk/clgs/documents/pdfs/Ahmed_sarah_clgscolloq25-09-04.pdf

Na *The Critical Visitor*

Methode

rondetafel-
gesprek

kritische reflectie

veiligheid

systemische ongelijkheden

falen

bezoekerschap

professionele lerende gemeenschap

machtsverhoudingen

Na *The Critical Visitor*

Rondetafelgesprek over intersectionele praktijken na *The Critical Visitor*

Met Danielle Kuijten, Mirjam Sneeuwloper, Stevie Nolten, Rachel Somers Miles, Dirk van den Heuvel, Fatma Tanis, Vanessa Vroon-Najem.¹

Geleid door Hester Dibbits en Eliza Steinbock, de transcriptie uitgewerkt door Tessa VerLoren van Themaat

In het *Critical Visitor*-project vragen we hoe het concept intersectionaliteit werkt bij musea en archieven, vanuit praktische, theoretische en ethische oogpunten. Het idee achter de Field Labs was dat cultuurmedewerkers uit verschillende gebieden met diverse expertises samenkwamen op een collaboratieve manier, om zo in een horizontale omgeving van elkaar te leren, om een professionele leeromgeving te creëren waarin we reflecteren op dagelijkse praktijken en de inbreng van gast-sprekers en wetenschappelijke publicaties. De vijf sessies waren als een 'levend lab' bedoeld om de tijdsgeest van de afgelopen jaren vast te leggen, vooral omdat de wereldwijde Black Lives Matter-beweging de Nederlandse cultuursector heeft beïnvloed. De kritische bezoeker is een voorafbeelding van een activistische stem binnen en tegen culturele instituten, waar die instituten rekening mee moeten houden.

Voor dit rondetafelgesprek hebben we een aantal professionals van partnerinstituten uitgenodigd om het huidige klimaat rondom culturele conservering, collectie en productie te bespreken en te onderzoeken wat daarin de plek van intersectionele praktijken is. We hebben ze specifiek gevraagd om hun

gedachten te delen rond vier hoofdvragen die gaan over 1) instituten, 2) intersectionaliteit, 3) de kritische bezoeker en 4) emoties. Het overkoepelende doel van de discussie was om te bepalen wat de voornaamste lessen van het Field Lab waren en om een boodschap voor vakgenoten en ander publiek te formuleren.

1 Hoe zijn instituten, waaronder die waar jij direct mee werkt, beïnvloed door de veranderingen in de maatschappij die zijn voortgebracht door sociale rechtvaardigheidsbewegingen? Wat is je interpretatie van, implementatie van, of je verhouding tot de tijdsgeest rond dekoloniseren, queeren, en crippen/toegankelijkheidspraktijken? Wat voor initiatieven zijn er voor jou en je instituut verhelderend en invloedrijk geweest?

Dirk: Voor het Nieuwe Instituut was het een hele nieuwe ervaring. Ik denk niet dat het instituut ooit aan zulke field labs heeft deelgenomen. Het hele *Critical Visitor*-project liep parallel aan andere projecten die de collectie- en museumpraktijken meer open moesten maken en meer vragen moesten stellen om zo onze toegankelijkheid te verbeteren. Aan het begin moest je echt aan collega's uitleggen wat er ging gebeuren, maar later was er veel meer enthousiasme over het deelnemen aan *Critical Visitor*-activiteiten. Andere activiteiten die tegelijkertijd liepen hebben ervan geprofiteerd, zoals het speciale project *Collecting Otherwise*, geleid door Setareh Noorani, dat was heel goed en loopt nog steeds. We hebben ook deelgenomen aan de expert-bijeenkomsten van Eliza Steinbock, de *Archival Interactions*, die ook uitstekend waren. Die parallele trajecten waren voor ons heel behulpzaam. Iets anders positiefs was het boek

Words Matter, omdat het instituut aan meerdere sessies met Wayne en anderen heeft deelgenomen om te laten zien hoe belangrijk taal is.

Rachel: Eén van de dingen die de grootste impact had was het horen en zien van elkaars manieren om veranderingen te bewerkstelligen in de instituten waar we werken. Het is naar om te horen welke moeilijkheden anderen ervaren binnen hun instituut, maar ook bemoedigend en inspirerend om te horen hoe ze proberen dat te veranderen, of hoe ze proberen om directeuren of het gebruik van bepaalde soorten taalgebruik te sturen bijvoorbeeld. Ik denk dat het ergens een vorm van klagen is, maar ook het delen van tactieken en strategieën. De sessies gingen niet alleen in op onze individuele ervaring met het werken met instituten, maar ook op hoe je communiceert met collega's om je heen. Dat is onderdeel van het werk dat Stevie en ik bij Beeld & Geluid proberen te doen: nadenken over hoe we andere collega's bij dit werk kunnen betrekken, vooral omdat we weten dat iedereen andere ervaringen heeft, andere niveaus van kennis of bewustzijn, en andere manieren om kritisch betrokken te zijn.

Danielle: Volgens mij is, sinds Black Lives Matter, de taal over en het bewustzijn rond sociale verandering meer aanwezig in het publieke debat en bij erfgoedinstellingen. Er zijn meer activisten die instituten vragen om verandering, vooral als ze zien dat je handelen slechts schone schijn is.

Rachel: Sommige instituten zijn echt toonaangevend op productieve manieren. Anderen roeren zich niet omdat ze geen verkeerde bewegingen willen maken.

Danielle: Maar volgens mij is er een grote impuls richting een breder gesprek geweest die ontzettend nodig was, en ik ben heel blij dat die er geweest is. In bepaalde kringen zijn ze er al heel lang, maar ik zie nu dat initiatieven zoals Musea Bekennen Kleur vaste grond onder de voeten krijgen bij instellingen die graag stappen willen maken.

Stevie: Een netwerk of project zoals dit helpt die vragen in een breder kader te plaatsen en naar andere plekken te brengen. Ze worden ook in instituten gesteld. Dit project en initiatieven zoals Musea Bekennen Kleur laten zien dat we vergelijkbare uitdagingen hebben en dat het geen geïsoleerde voorvallen zijn maar systemische onrechtvaardigheden. *The Critical Visitor* kan als een geformaliseerd netwerk fungeren: een plek waar je kritisch kunt nadenken over de praktische problemen in je werkveld, maar ook over hoe je intersectionaliteit in de praktijk kunt brengen. Vaak worden concepten van radicale gelijkheid en radicaal feminisme, antiracisme of intersectionaliteit gereduceerd tot een zwart vierkant om op sociale media te posten. Maar daar moet het niet bij blijven. Het werk moet daadwerkelijk bijdragen aan een gelijkwaardigere samenleving. Ook al halen we deze concepten binnen de muren van een instituut, we hebben denk ik nog steeds de mensen uit sociale rechtvaardigheidsbewegingen nodig om ons eraan te herinneren waar het om gaat. Dat betekent ook dat we die stemmen erbij betrekken en hun kritiek ter harte nemen.

Danielle: Er is het gevaar, iets waar we ons constant bewust van moeten zijn, dat sommige activisten luider zijn dan andere. Terugdenkend aan onze gesprekken over saamhorigheid en solidariteit zouden we moeten bedenken wie daar nog niet bij zijn, wie nog hun stem moeten vinden om in de publieke ruimte

te laten klinken. Hoe kunnen we dat in de gaten houden en niet alleen de activisten van gemarginaliseerde groepen zien die hun stem al gevonden hebben?

Eliza: En wiens activisme er mogelijk heel anders uitziet en klinkt.

Mirjam: Bedankt dat je dit ter sprake brengt. Het laat mij nogmaals nadenken over de eerste spreker tijdens de Field Labs, Eliza Chandler, die sprak over de kunst en cultuur van mensen met een beperking, evenals de (zich ontwikkelende) dialoog over culturele representaties van beperkingen. Veranderingen in instellingen komen vaak overeen met de heersende geest van de tijd; wanneer bepaalde onderwerpen momentum krijgen. Er zijn actief mensen nodig om, voor een instelling, nieuwe ideeën te introduceren en te verspreiden, net zoals Eliza Chandler deed voor de kunst van mensen met een beperking bij de financieringsmogelijkheden voor Canadese kunstenaars. Hoewel de huidige focus op empowerment en inspiratie waardevol is, lijkt nu het moment daar te zijn voor een meer volledige aanpak; dekolonisatie en denormalisatie, een beweging die wereldwijd momentum krijgt en (hopelijk) niet te stoppen is. Het is krachtig en inspirerend. Hoewel een focus op de 'zeitgeist' de vraag oproept of instellingen mogelijk niet iets belangrijks over het hoofd zien. Verwaarlozen we de verdere ontwikkeling van toegankelijkheidsprojecten en samenwerkingen; de kennis uit ons verleden? Misschien is onze betrokkenheid bij dit project een bijdragende factor aan dit bredere transformatieve proces.

2 Intersectioneel taalgebruik naar erfgoedruimtes brengen is een verandering ten opzichte van waar de taal normaal gebruikt wordt: in juridische analyses en sociologische onderzoeken. Deze verschuiving hoort bij de veranderende

machtsverhoudingen die kunnen worden omschreven als toe-eigening of bevrijding, afhankelijk van de context. Velen van ons hebben over intersectioneel denken geleerd in de context van activisme, en dan vooral voortkomend uit Zwart feministisch(e) activisme en theorie. Hoe benaderde je de vragen over academisch taalgebruik en hoe je wat je geleerd hebt aan je team overbrengt? Wat brengen deze concepten met zich mee in je organisatie of je eigen werkwijzen? Wat voor handelingen of manieren om praktijkgericht erfgoedwerk te doen zijn er ontwikkeld of geïmplementeerd als resultaat van je betrokkenheid bij intersectionele methodes?

Vanessa: Deze vraag is tekenend voor de worstelingen van deze tijd. Met ons *New Narratives*-programma vragen we bijvoorbeeld mensen van buiten het museum om op onze collecties en tentoonstellingen te reflecteren en om daaraan hun unieke perspectieven en persoonlijke verhalen toe te voegen door middel van *New Narratives*-rondleidingen. Intersectionaliteit en vraagstukken over machtsverhoudingen, in de geschiedenis maar ook vandaag de dag, zijn terugkerende thema's in deze beschouwingen. Maar dit alles moeten we wel samenvatten als we het programma met een breed publiek delen. Deze rondleidingen worden geadverteerd met één aspect van identiteit in de schijnwerper, bijvoorbeeld vrouw zijn, of queer, of een persoon van kleur, terwijl deze identiteitsaspecten elkaar natuurlijk kunnen kruisen. Dit is een evenwichtsoefening die we samen met onze partners en, in dit geval, ons marketingteam uitvoeren. Het zou makkelijker zijn om een goede oplossing te vinden als er in ieder geval een gedeeld begrip van de betekenis van intersectionaliteit binnen het instituut zou zijn. Met ons team diversiteit & inclusie proberen we hierover bewustwording te

creëren en kennis te delen over deze concepten, bijvoorbeeld tijdens de maandelijkse personeelsbijeenkomsten. We doen dat niet zozeer door collega's de les te lezen, maar door persoonlijke verhalen te delen en door 'te leren door te doen' middels workshops. Toch betekent een tekort aan kennis, of persoonlijke ervaring met structurele nadelen, of kruisende diversiteiten in het algemeen, dat het belang van kritisch denken keer op keer onderstreept moet worden. Dat is dus een doorlopend proces.

Stevie: Ik moest even nadenken over je vraag over machtsverhoudingen. Wat de sector echt liet beginnen met nadenken over intersectionaliteit was de *Code Diversiteit & Inclusie* van het ministerie OCW. Een problematisch punt daarvan is dat het door deze gedragscode verplicht is om over het DNA van het instituut te schrijven in financieringsaanvragen om publieke fondsen te krijgen. Musea die eerder geen gevoel van urgentie hadden omtrent diversiteit, begonnen toen te denken: "O, we moeten er iets mee." Zo werd diversiteit een belangrijker onderwerp, of dit nu voortkwam uit intrinsieke motivatie of uit financiële motivatie (omdat instituten afhankelijk zijn van financiering). Maar dat zegt nog niets over waarom deze code in eerste instantie is opgesteld, namelijk dat nationale of nationaal-gefinancierde musea en archieven grotendeels geworteld zijn in systemische ongelijkheid. De code is niet uit de lucht komen vallen: de kritiek op de museumsector is er al lang.

Wat zegt het bijvoorbeeld dat zo'n project als dit gefinancierd wordt door culturele instituten? Wat zegt het dat bepaalde instituten de tijd en ruimte hebben om zich op zulke vragen te bezinnen en andere niet? Ik denk dat deze dingen ook uitgezocht moeten worden: "Als je wilt achterhalen waar de macht zit, moet je achterhalen waar de middelen zitten."

Danielle: In het tweede Field Lab over intersectionele solidariteit zat ik constant te denken: hoe kan ik dit toegankelijk maken voor mijn eigen team? Hoe vertaal ik die grote woorden en ideeën voor mijn team dat druk is met dagelijkse werkzaamheden? Mijn vraag is niet alleen “Hoe creëer je kritische programma’s en ervaringen voor bezoekers?”, maar ook “Hoe maken we al die concepten toegankelijk voor teamleden van verschillende afkomsten en achtergronden?” Kunnen we een gezamenlijke taal vinden waarin we kunnen werken?

Een andere vraag die ik had was: hoewel Imagine IC altijd gezien wordt als een voorbeeld van participatief werk en, in zekere zin, inclusie, weet ik ook dat er nog veel werk te verzetten is. De Field Labs hebben voor mij opnieuw bevestigd dat ik nog aan verschillende aspecten moet werken. Tijdens deze periode hebben we ook deelgenomen aan de *Queer Baseline*-publicatie van Studio i, wat resulteerde in een artikel over mijn organisatie, waarna een belangrijk gesprek startte over taaltoegankelijkheid, toegespitst op Imagine IC.² Voor mij is complexiteit niet dezelfde kwestie als academische taal en het mogelijke elitisme daarvan. Ik denk dat iedereen om kan gaan met complexiteit, ongeacht je achtergrond.

Stevie: Intersectioneel denken is een moeilijk te bevatten concept. Hoewel veel mensen het al doen, ondanks dat ze nog nooit van het woord gehoord hebben, of van Kimberlé Crenshaw, of van de Zwarte, migranten-, vluchtelingen-, en feministische beweging hier in Nederland. Maar ze beoefenen het in hun leven, elke dag. Een cruciaal aspect van mijn onderzoek gaat over positionaliteit: sta altijd stil bij hoe je jezelf in je onderzoek naar voren brengt. Mijn referenties zijn niet hetzelfde als die

van een ander, maar deze aspecten kunnen waardevol zijn of moeten tenminste meegewogen worden.

Mirjam: Terugkijkend op de projecten die tijdens de Field Labs zijn gepresenteerd en besproken, kan ik niet anders dan stilstaan bij de afwezigheid van instellingen in onze bijeenkomsten die vergelijkbaar werk verrichten. Dit roept herinneringen op aan eerdere praktijken met betrekking tot ‘kritische bezoekers’ voordat deze term gangbaar werd. Een voorbeeld uit de institutionele geschiedenis van het Amsterdam Museum is het project *Transmission* (2014-2016), waarbij werd samengewerkt met diverse queer- en transgemeenschappen uit Amsterdam. Direct daarna programmeerde het museum de tentoonstelling *1001 Vrouwen*. De overgang van een discussie over gender naar een focus op vrouwen was voor mij onbevredigend. Echter met deze tentoonstelling erkende we de het gebrek aan een krachtige representatie van vrouwen in onze samenleving en de noodzaak om dit aan te pakken. Soms zijn minder dan ideale stappen essentieel om het brede publiek mee te nemen. Dit dwingt tot heroverweging van wat de optimale koers voorwaarts is. Dit voorbeeld benadrukt de niet-lineariteit van intersectionele praktijken. Het is eerder een circulair proces, met voortdurende verkenning in verschillende richtingen.

Hester: Misschien gebeuren er dingen op een institutioneel niveau omdat intersectionaliteit in de lucht hangt. Maar wie doet dit werk? Vooral in de grotere instituten kan ik me voorstellen dat nu het actueel is, er leidinggevendenden zijn die het overnemen van conservatoren of andere mensen op de werkvloer die al lang aan intersectionele projecten werken.

Stevie: Dit gaat in op het probleem van werk anonimiseren tot een collectief of team, of spreken als een instituut. Het is voor mij een ethisch probleem om geen erkenning te geven aan iemand die door twee of drie vragen te stellen de hele denkrichting verandert. Daar hebben Rachel en ik het binnen Beeld & Geluid over gehad en we sturen op meer erkenning voor deze inzet sinds ik daar twee jaar geleden begonnen ben. Het is heel fijn dat het management nu ook voor is. Maar we vragen er al twee jaar om en andere mensen misschien al vijftien jaar. De beslissingsbevoegden bepalen wanneer het instituut ‘klaar’ is om dit werk als een gedeelde verantwoordelijkheid op te pakken. Dat wist de impuls die van binnenuit en van buitenaf kwam uit.

Ik heb dat uitwissen zelf meegemaakt via mijn informele netwerk van mensen van kleur die in musea werken. We hebben elkaar berichten gestuurd als “dit concept is vreselijk” en “dit is zo racistisch tegenover haar”, en we vroegen elkaar “wat moeten we doen?” We zochten steun bij elkaar omdat je dan kunt zien dat wat er besproken wordt of waar je om vraagt binnen je organisatie niet op zichzelf staat, maar op een grotere, systemische schaal plaatsvindt.

Mirjam: Er is iets dat ik nog niet heb besproken, maar wat zeker rondgaat in mijn hoofd en onzeker over ben hoe dit te navigeren. Het heeft te maken met het idee van ‘*pretty privilege*’ dat ook een impact heeft op intersectionele benaderingen. Hiermee bedoel ik het voordeel dat wordt geassocieerd met conventionele ideeën over schoonheid en hoe dit werkt in onze samenleving. Om het helder te maken, als ik een publieksprogramma organiseer met iemand die niet alleen een intellectueel kritische en inspirerende denker is en ook een uniek perspectief

biedt, samen met een fotogeniek gezicht, kan ik aantrekkelijke reclame maken, een breder publiek trekken en daardoor tevredenheid binnen de organisatie genereren. Echter, als ik wil samenwerken met iemand even intelligent, misschien niet bekend bij het grotere publiek maar met een zeer interessant verhaal om te delen, die niet voldoet aan conventionele normen van aantrekkelijkheid op platforms zoals Instagram, ontstaan er uitdagingen. De respons (opkomst) is niet even positief. Ik geloof dat dit verband houdt met maatschappelijke percepties van schoonheid, wat ook invloed heeft op diversiteit en intersectionele representatie.

Eliza: Er is een soort ‘Instagramificering’ van intersectioneel activisme. Misschien proberen erfgoedorganisaties te voorkomen dat ze afgemaakt worden op Twitter, maar de marketingbeslissingen zijn ook training in branding en profileren. Ik ben blij dat je hierover begonnen bent, want het gaat over de kwestie rond het verkopen van activisme.

3 Een kernpunt in de Field Labs was het idee van de ‘kritische bezoeker’. Hoe zie je die kritische bezoeker? Gebruik je die term nu? Is het een adequate omschrijving van een activistisch fenomeen in en buiten het instituut? Welke nieuwe vragen komen er in je organisatie op die ons de generatieve rol van de kritische bezoeker laten herzien? Wat vind je van ‘kritisch’ zijn of het belang daarvan in de erfgoedsector? Welke taalspecifieke connotaties heeft dat voor je?

Stevie: Je had me al bij ‘kritisch’. Meer hoefde Rachel niet te zeggen, toen had ze me al gestrikt. We zijn een team voor Onderzoek en Erfgoed, dus kritisch zijn is een groot deel van ons werk. Maar als we het hebben over kritisch zijn binnen

ons instituut dan schrikken sommige collega's omdat ze het negatief vinden of omdat het een negatieve lading heeft. Maar voor mij is dat niet zo. Ik denk dat kritisch zijn voortkomt uit liefde omdat je ergens om geeft. Daardoor wil je iets kritisch beschouwen en de organisatie of maatschappij verbeteren via je werk: je steekt minstens je energie in het instituut. Eén van de organisatorische kernwaarden was altijd 'vrolijk' en dit is recent veranderd naar 'veelkleurig'. Echter, ik ben betrokken bij meerdere onderzoeksprojecten over dekolonisatie en partners vroegen me enigszins sarcastisch: "Hoe werkt dat, 'vrolijk dekoloniseren'?" Ik denk dat dat een terechte, kritische vraag is. Dekolonisatie gaat grotendeels over het erkennen van de koloniale geschiedenis en het doorvoelen hoe dit gewelddadige verleden de maatschappij ook nu nog blijft beïnvloeden. Uiteraard is dit ongemakkelijk, maar dat is oké, toch? We komen pas bij het vrolijke gedeelte als we samen door de moeilijke delen heen werken.

Vanessa: Een opmerking bij de titel van het project: *The Critical Visitor*. Ik denk dat de bezoeker voorheen misschien meer impliciet bleef. Wie is de bezoeker en wie zijn wij? Wie hebben we in gedachten? We willen nieuwe publieksgroepen bereiken met nieuwe samenwerkingen, door veranderingen door te voeren in personeel, partners en programmering. Maar tegelijkertijd kan dit, mogelijk, andere bezoekers vervreemden, waarop zij op hun eigen manier kritische bezoekers worden. Toen het Amsterdam Museum stopte met 'Gouden Eeuw' als synoniem voor de zeventiende eeuw stuitten we op ontzettend veel verzet, ook van bezoekers. Dus het is een kwestie van balans: als je toegankelijker, verwelkomender en voor sommigen representatiever wordt, vooral voor ondervertegenwoordigde groepen,

hoe beïnvloedt dat dan andere bezoekersgroepen die zulke verandering afwijzen? Want ik denk dat we met 'kritische bezoeker' ondervertegenwoordigde groepen bedoelen. En als die bedoeld worden, waarom zeggen we dat dan niet? Als je ondervertegenwoordigde groepen en perspectieven wilt verwelkomen, en meerstemmigheid in de kern van je programmering wilt, dan moet je hetzelfde doen met personeel en partners: die moeten ook diverser worden. Maar zoals sommigen al hebben gezegd, dat is een langdurig proces. Dat is waar de 'vrolijke diversiteit' eindigt en de moeilijke vragen beginnen. Het dwingt je om met weerstand om te gaan, en te bekijken hoe je onderliggende concepten op zo'n manier mainstream kunt maken in je instituut dat de verschillende publieksgroepen binnen het instituut het begrijpen er misschien wel enthousiast over zijn.

Stevie: 'Constructieve kritiek' impliceert dat kritiek ook niet-constructief kan zijn, waar ik het niet mee eens ben. Maar tegelijkertijd denk ik dat verstoring behulpzaam is, ook voor sociale verandering. De roep om gelijke behandeling en gelijkheid (of diversiteit en inclusie) is tot stand gekomen omdat mensen op een ontwrichtende manier opkomen voor hun rechten. Dat gebeurt in het museum, maar ook daarbuiten. De verstorende elementen worden vaak overgeslagen in het museum. Om het publiek of de mensen te beschermen wordt de nadruk vaak gelegd op het eindresultaat dat mensen graag zien: dat we allemaal met elkaar overweg kunnen. Het in opstand komen tegen onrechtvaardigheid en ongelijkheid wordt vaak uitgewist, net als de inzet die eraan voorafgaat. Ik zie het wel steeds meer naar de voorgrond schuiven. Ik denk dat onze gedeelde missie daarom altijd in het perspectief moet worden geplaatst van waar die roep vandaan komt: uit de maatschappij.

Danielle: Die frictie tussen ons hoort bij het werk. Dat we allemaal anders zijn brengt ons verder in ons denken en ons handelen. We hoeven niet overal consensus over te bereiken.

Rachel: Het lijkt zeker alsof veel instituten zich acuut bewust zijn van een soort kritische bezoeker, vooral in de context van het bang zijn om door hun publiek of anderen op fouten gewezen te worden, of om ‘gecanceled’ te worden. Het is een soort bange kwetsbaarheid rondom het doen, of juist niet, van uitspraken, het hebben van impact, of het kritisch omgaan met hun eigen praktijken, uit angst dat ze het verkeerde zeggen of in de verkeerde richting bewegen.

Vanessa: Ik mis het woord ‘activisme’ een beetje. We krijgen activisten als bezoekers en ze hebben ons instituut echt vooruit geholpen door vrijwillig hun kritiek te uiten. Eerst werden ze uitgenodigd om hun kritiek te uiten, maar toen ze vonden dat we niet snel genoeg handelden, hebben ze hun kritiek ook ongevraagd geuit, bijvoorbeeld met de graffiti op de reclame voor onze tentoonstelling *Portrait Gallery of the Golden Age* door een samenwerkingspartner van ons. Dus ik denk dat we activisme niet over het hoofd moeten zien als we aan de kritische bezoeker denken.

4 Emoties zoals boosheid of liefde, gevoelens zoals ongemak of zorgen zijn vaak betrokken bij onze Field Lab-dagen: is het niet als onderwerp, dan wel als ervaring. Hoe zie je de emotionele inzet die van jou en/of de kritische bezoeker gevegd wordt? Wat vind je ervan dat je zoveel emoties over je dagelijkse praktijken hebt gedeeld met collega’s? Hoe ga je om met het terugkerende gevoel van falen omtrent werken voor inclusie en diversiteit, en het falen

van de cultuursector? Wat voor zorgvormen zijn essentieel om toe te passen op partners en collega’s?

Vanessa: Ik zie waarde in een focus op falen omdat we daarvan leren. Hoewel we valkuilen hebben besproken, was falen over het algemeen niet echt een aandachtspunt. Maar misschien komt kwetsbaarheid voor falen. Want bij het open zijn over en het delen van je falen hoort altijd een beetje spijt, schaamte en ongemak. Eén van de dingen waar ik mee zit is: hoe meet je vooruitgang? Ik denk niet dat we dat echt hebben besproken. Ja, we hebben allemaal een doel voor ogen, een gevoel van urgentie, en een gevoel over de richting waar we heen willen. Ik denk dat dat gevoel gedeeld wordt, maar dan is de vraag: hoe meet je de stappen? Dat is heel lastig. Als je kijkt naar de demografische aanpak, dan zijn daar veel netelige kwesties aan verbonden. Hoe doe je impactonderzoek?

Stevie: Ik vond het verfrissend om te horen over de inzichten van het Van Abbemuseum en hoe zij werkten, welke hindernissen ze tegenkwamen, en dat het een lang proces was. Dat laat zien dat zulke dingen veel tijd kosten: het is een marathon, geen sprint. De gesprekken die ik tijdens het etentje had, waren net zo waardevol omdat ik met gelijken kon stilstaan bij emotionele inzet, wat het betekent om dit soort werk te doen in instituten: werk dat vaak niet gezien of begrepen wordt.

Vanessa: Ik was ook een blije bezoeker. Je krijgt de kans om instituten die je eerder misschien informeel bezocht beter te begrijpen omdat je meegenomen wordt in hun problemen en besluitvorming. Je leert over het moment waarop keuzes gemaakt worden en ziet het eindresultaat. En die aanmoediging is nodig omdat, zoals Stevie zei, het geen makkelijk werkveld is.

Ik voel me ook vaak leeg. Het is inderdaad een marathon en het is fijn om af en toe een pitstop te hebben. Dat is een manier om jezelf te verkwikken met gelijkgestemden.

Danielle: De Field Labs gaven je de kans om buiten je eigen instituut te stappen, om daar als persoon te zitten, en om de dagelijkse beslommingen even te laten. Ik vind zulke kwalitatieve tijd voor reflectie een noodzakelijke investering: als individu, maar ook om mee terug te nemen naar de werkplek.

Rachel: Wat voor verhalen van achter de schermen kunnen andere bezoekers helpen en aanmoedigen om verder na te denken over hun relatie met culturele erfgoedruimtes, ook al werken ze niet in een instituut? Zoals de mislukkingen en valkuilen? Ik denk dat het *New Narratives*-programma van het Amsterdam Museum goed voorziet in dat soort zelfkritische introspectie.

Stevie: Leven we in een gepolariseerde maatschappij? Ik vind dat concept altijd een beetje ongemakkelijk omdat de maatschappij niet gepolariseerd is: de maatschappij is eerder heel ongelijk en sommige mensen maken dat zichtbaarder. De angst voor polarisatie en het innemen van een standpunt als museum zijn sterk met elkaar verbonden. We zien dat we aan de ene kant “iets moeten met diversiteit en inclusie”, en we weten inmiddels dat het belangrijk is om veel verschillende mensen te betrekken bij het maken van erfgoed. Maar ondertussen vinden we het ook eng om expliciet de norm ter discussie te stellen. Als je een duidelijk standpunt inneemt als instituut, bijvoorbeeld over de Gouden Koets, dan betekent dat ook dat sommige mensen zich niet (meer) kunnen vinden in de boodschap die je als museum vertelt.

Kritiek van buitenaf wordt gezien als iets heel engs: mensen zijn bang dat je als instituut ‘gecanceled’ wordt, wat dat ook inhoudt, als je een actieve houding inneemt over bepaalde onderwerpen, vooral sociale onrechtvaardigheden. Hopelijk kunnen we als sector kritiek van buiten onze instituutsmuren leren verwelkomen en manieren ontwikkelen om dit in ons werk op te nemen in plaats van gevoelig of defensief te reageren. Daarom vind ik het heel goed als conservatoren of directeuren verantwoordelijkheid nemen voor hun keuzes. Kwetsbaar en transparant zijn naar het publiek toe is net zo belangrijk als kwetsbaar zijn tegenover je netwerk of collega’s.

Vanessa: Maar we werken nog wel met een financieel model waarbij we 25% van het budget zelf moeten verdienen. We moeten ook het brede publiek in de gaten houden om daaraan te voldoen.

Stevie: Dat snap ik. Maar wat is in zo’n gepolariseerde samenleving dan de plek en de rol van het museum? Staat het museum midden in de maatschappij als onderdeel ervan? Of staat het museum erboven? Wil je een voorloper zijn en bepaalde waarden expliciet uitdragen en een norm stellen? Of veilig in de middenmoot zitten? Of misschien wil je helemaal niets veranderen? Ik denk dat we als sector regelmatig in gevecht zijn met onszelf over wat de rol van het museum is en dat het ook erg verschilt per museum wat de mogelijkheden zijn om een maatschappelijke rol te vervullen.

Mirjam: Soms gaat het niet om angst voor polarisatie. Ik heb gemerkt dat de acties die worden ondernomen ingewikkeld kunnen zijn voor een publiek dat de ongelijkheid misschien niet ziet of niet beseft dat ze deel uitmaken van dat systeem. Er zijn

mensen (activisten) die kritisch zijn, actief bijdragen aan de dialoog en je (zowel als instelling als persoon) verantwoordelijk houden. Zij verwachten een snelle implementatie van verbeteringen op basis van hun kritische reflecties. Maar als het bredere publiek dat niveau van bewustzijn nog niet heeft bereikt en je kiest voor een geleidelijke aanpak van verandering, dan ontstaat er ontevredenheid. Ik denk dat het dit gevoel van ongemak is waar we doorheen moeten navigeren.

Vanessa: Daar ben ik het mee eens. En mijn standpunt is dat we er als instituut niet alleen middenin zitten omdat we onderdeel van de maatschappij zijn. Als je kijkt naar de nieuwe ICOM-definitie van het museum dan hebben we ambities om een speler in dat veld te zijn. Ondertussen zijn we een verzameling van individuen die op dezelfde plek werken, maar verschillende standpunten en meningen hebben. Dat geldt ook voor onze partners. Een voorbeeld dat we in ons Field Lab gepresenteerd hebben was een tentoonstelling die kritiek kreeg van partners met wie ze al lang samenwerkten: *Tourist Attraction Number One*. Dat liet zien dat je kunt werken met verschillende maatschappelijke partners die zelf ook verdeeld zijn over een bepaalde kwestie. De kunstenaar had een andere waardering voor de Amsterdamse Wallen dan de activisten die opkomen voor de rechten van sekswerkers, en die elke vrijdag voor ons museum protesteerden tegen de tentoonstelling, tot hij sloot. Hoe ga je om met hoog oplopende emoties, als museumprofessional en als instituut als geheel? Hoe overbrug je de verschillende posities en perspectieven? Daar wordt zeker nog aan gewerkt, en soms falen we. Je kunt niet altijd alle partijen tevreden stellen. Dus ja, je moet een positie innemen, maar dat ook uitleggen.

Mirjam: Ik wil graag wijzen op de druk om snel en zelfverzekerd te reageren, waardoor er weinig ruimte is om bescheiden en onzeker te zijn. Deze dynamiek kan een werkomgeving in de hand werken waarin er weinig ruimte is voor het maken van een fout of het erkennen ervan of bewust een andere aanpak. Bijvoorbeeld bij ons werk op het gebied van educatie en toegankelijkheid van kennis houden we ons aan kwaliteitseisen, criteria voor audiotours. De kennis van deze professionele manier van werken is er, maar de samenwerking met gemeenschappen aan nieuwe tours zorgt vaak voor andere resultaten. Audiottours met ‘niet-professionele partners’ kunnen afwijken van oude standaarden en mogelijk ervaren als amateuristisch of zelfs ‘mislukt’. Toch zijn deze vermeende mislukkingen (wat ze niet zijn) gunstig, omdat het verandering toont.

Fatma: Ik denk na over de term ‘fout’. Ik denk dat ik eraan toe zou willen voegen of iets een schadelijke of onschuldige fout is.

Dirk: Over het algemeen, dat is een cliché, hebben instituten en mensen vaak het gevoel dat ze geen fouten mogen maken. Er is angst voor het maken van fouten en daarom zien we ontwijkend gedrag. Er zou op één of andere manier ruimte moeten zijn voor mensen om zichzelf en anderen toe te staan om fouten te maken of een teleurstellend resultaat te boeken. Een beetje tolerantie is zinvol. Het is zorgwekkend dat we allemaal super perfect moeten zijn, altijd aan de hoogst mogelijke ethische standaard moeten voldoen, terwijl die standaard ondertussen vaak verandert, door tijd of context. Vooral als het inclusiviteit betreft kan dat verstikkend of bedreigend zijn voor mensen. Daarom is de basis dat we doen wat we kunnen, en dat je een volgende stap probeert te zetten.

Rachel: Ik denk aan hoe belangrijk het is dat ik mijn best doe om veiligheid te bieden voor de mensen waarmee ik werk, vooral mensen van buitenaf die ik binnenhaal om samen te werken aan projecten die ingebed zijn in het instituut waar ik werk. Ik wil die mensen beschermen, niet omdat ze ‘mijn contacten’ zijn, maar omdat ik er niet per se op vertrouw dat andere collega’s niets doen of zeggen wat schadelijk voor ze kan zijn. Er is een handjevol mensen binnen het instituut waarbij ik impliciet het vertrouwen heb dat ze de zorg bieden die ik graag zie. Dat is sterk verbonden met het feit dat we die partners meestal vragen om emotionele inspanning te leveren in de context van onze projecten. Zelfs bij productietaken zoals reizen en accommodaties voor sprekers boeken of het verzamelen van betalingsdetails; er moet een zekere mate van emotionele zorg zijn.

Vanessa: Dit is een zeer belangrijke vraag. Wie zijn institutionele partners en wie zijn persoonlijke contacten? Ik ben ook heel beschermend over mijn netwerk. Ik werk aan een procedure voor het faciliteren van een veilige overdracht van persoonlijke contacten zodat ze institutionele contacten kunnen worden, en om zeker te weten dat er maatregelen zijn om te zorgen dat die contacten ook emotioneel veilig zijn. Daarvoor moet er vertrouwen opgebouwd worden, wat verwant is aan zorg, en aan het zich bewust zijn van gelijkwaardigheid en wederkerigheid. Maar nogmaals, daar wordt nog aan gewerkt.

- 1 De deelnemers van dit gesprek zijn in persoon opgenomen op de Reinwardt Academie op 15 juni 2022 en hebben de kans gekregen om de transcriptie te corrigeren, redigeren en uit te breiden. Wat volgt is een licht geredigeerde versie.
- 2 Zie <https://studio-inclusie.nl/kennis/baseline-een-nulmeting-van-queerness-in-nederlandse-musea/>

solidariteit

**Hoe ontelbare kleine
verhalen samen
geschiedenis maken**

kritische

reflectie

add-and-stir

gender en seksualiteit

kolonialisme

schaduwverhalen

diversiteitsdenken

kunstgeschiedenis

Hoe ontelbare kleine verhalen samen geschiedenis maken

Shivan Shazad

Wanneer je over de zalen van verschillende Nederlandse musea loopt dan kan het idee ontstaan dat onze (kunst)geschiedenis lineair en eenduidig is. Geschiedenis wordt in veel musea gepresenteerd als een optelsom van historische feiten en gebeurtenissen. Daarbij overheerst vaak het grote narratief: een enorme overwinning, de langste of meest gewelddadige oorlog, heldenverhalen van machtige witte mannen of verhalen over invloedrijke stijlen en mannelijke schilders. Neem bijvoorbeeld de William Rex Zaal van het Rijksmuseum.¹ Deze zaal presenteert schilderijen met oorlogsvloten en zeeslagen, portretten van admiralen als Michiel de Ruyter naast een enorm William Rex scheepsmodel. Deze zaal toont een beeld van de zeventiende eeuw als een eeuw van geweld op water. Het viel ook onderzoeker, schrijver en curator Liang-Kai Yu op toen hij over de Eregalerij van het Rijksmuseum liep en zich afvroeg waar de andere verhalen uit de Gouden Eeuw zijn gebleven.²

De ‘masculiene’ blik op geschiedenis

Geschiedenis bestaat uit ontelbare verhalen. Die verhalen zijn complex, overlappend en tegenstrijdig in plaats van opeenvolgend en eenduidig. Samen vormen ze een groter verhaal. Volgens Liang-Kai Yu zijn zogenoemde ‘schaduwverhalen’ uit de geschiedenis nodig om een groter verhaal te vertellen waarbinnen meer aandacht is voor systematische uitsluiting en onderdrukking. Dit zijn verhalen van groepen die niet binnen

het 'masculiene kader' van het grote narratief passen. Musea maken vandaag de dag steeds meer ruimte voor deze andere en meer persoonlijke verhalen uit de geschiedenis. Dat doen ze op eigen initiatief of soms aangespoord door subsidiegevers, partners of maatschappelijke debatten. Zo heeft het Rijksmuseum met twee recente grote tentoonstellingen, *Slavernij* (2021) en *Revolusi!* (2022), gewerkt aan een meervoudig perspectief op de Nederlandse slavernijgeschiedenis en de onafhankelijkheidsstrijd van Indonesië. Voor *Slavernij* is bewust gekozen om de slavernijgeschiedenis te vertellen vanuit tien verschillende en persoonlijke invalshoeken en door te laten zien hoe deze verhalen onderling verbonden waren. Ook zijn er een jaar lang bij 77 werken in het museum aanvullende & Slavernij-tekstbordjes geplaatst waarin wordt verteld over de relatie tussen het object en slavernij.³

Nieuwe verhalen: voeg toe en meng?

Meervoudige verhalen over de geschiedenis zijn nodig om geschiedenis als groot verhaal in te kleuren, meer complex te maken en die complexiteit aan het publiek te laten zien. Maar is *add new histories and stir* hier voldoende? Lost het toevoegen van nieuwe verhalen het probleem van structurele ongelijkheid op die eigen is aan geschiedenis beoefening? Eenzelfde vraag stelt feminist en filosoof Sandra Harding⁴ zich met de vraag of *add women and stir* de oplossing is voor de ongelijke positie van vrouwen binnen wetenschappen en technologie. Harding ziet dat het kwantitatief verhogen van vrouwen aan wetenschappelijke instituten niet de sociale normen en structuren veranderen die eigen zijn aan wetenschapsbeoefening. Hiervoor moet de manier waarop kennis wordt geproduceerd veranderen. Ik denk aan haar woorden terwijl ik over de zalen loop van het Singer museum in Laren voor de tentoonstelling *De Nieuwe Vrouw*.⁵

Deze tentoonstelling maakt ruimte voor 70 werken gemaakt door vrouwen of afgebeeld met vrouwen die op hun eigen manier streden voor meer bewegingsvrijheid en emancipatie. Als historisch tijdvak is grotendeels gekozen voor de periode van de eerste feministische golf (1880-1950), een periode van grote maatschappelijke veranderingen voor de positie van vrouwen in Nederland. De tentoonstelling krijgt structuur aan de hand van thema's als 'activisme', 'sleutelfiguren', 'creatieve genieën' en tot slot 'moederschap'. Het is een prachtige tentoonstelling met verhalen van veelal nog onbekende vrouwen maar ergens bekruipt mij het gevoel dat het mannelijke heldenverhaal hier plaats heeft gemaakt voor vrouwelijke heldenverhalen. Vragen over de oorsprong van economische, politieke en sociale ongelijkheid tussen mannen en vrouwen worden minder beantwoord. De tentoonstelling laat wel zien dat vrouwen uitgesloten waren van universiteiten, beroepen en/of kunstinstellingen maar wat veroorzaakte deze genderongelijkheid en waarom was daar maatschappelijk draagvlak voor? Waren de mannen en families in het leven van deze vrouwen het hier altijd mee eens? Volgens Harding is het een risico om verhalen over vrouwen te bestuderen los van de sociale relaties waar ze deel van uitmaken: "het bestuderen van vrouwen alleen verklaart weinig over de organisatie van genderrelaties en waarom ze zo anders georganiseerd worden in maatschappijen [...] hun levens, net als die van mannen, zijn niet te begrijpen zonder de context van genderrelaties."⁶

Harding ziet gender als een symbolisch systeem van maatschappelijke ordening dat stereotypen produceert over mannelijkheid en vrouwelijkheid. Bijvoorbeeld het idee dat alle vrouwen door hun biologie automatisch een voorkeur hebben voor moederschap. Het toevoegen van vrouwelijke verhalen

aan de geschiedenis verandert dus niet het symbolisch systeem van genderongelijkheid binnen de geschiedenis en musea. Dat gebeurt pas als de standaarden veranderen waarmee geschiedenis als wetenschap haar onderzoek doet. Geschiedenis wordt bijvoorbeeld bestudeerd aan de hand van objecten. Als we ruimte willen maken voor schaduwverhalen dan moeten we kiezen voor objecten die een persoonlijk en relationeel verhaal vertellen. Ik denk dan bij een zaal over de zeventiende eeuw en de scheepsvaart aan persoonlijke brieven die schippers stuurden aan hun families over het leven en de relaties op zee. Hoe leefden deze schippers met elkaar, hoe gingen ze om met ziektes en zorg voor elkaar maar ook met iets als kameraadschap, liefde of seks?

De onzichtbare processen van besluitvorming

Een tweede meer algemeen probleem met *add histories and stir* is dat hiermee niet duidelijk wordt waarom het ene verhaal wel wordt verteld en het andere verhaal niet. Wie bepaalt dat? Binnen het Rijksmuseum hebben wij een werkgroep *Vrouwen van het Rijksmuseum*. Deze werkgroep houdt zich bezig met een nieuw vrouwelijk perspectief op de collectie aan de hand van een vierjarig onderzoeksprogramma. Draagvlak voor dit onderzoeksprogramma is groot, zowel binnen als buiten het museum. Gendergelijkheid is tegenwoordig een belangrijk thema in de (kunst)geschiedenis, binnen het diversiteitsdebat en binnen de politiek. Het museum heeft sinds een jaar ook een queer werkgroep maar die werkgroep heeft nog niet eenzelfde status. Ze zijn minder georganiseerd, hebben een minder uitgebreid netwerk in en buiten de organisatie en daardoor minder financiële middelen. Dit laat zien dat financiële middelen, een goed netwerk bezitten, draagvlak hebben en goed georganiseerd zijn, allemaal een rol spelen in welke verhalen er worden ver-

teld op zaal. Deze organisatiepolitiek blijft dikwijls onzichtbaar voor publiek en buitenstaanders. Het meer complex maken van een groot narratief vraagt dus ook om meer transparantie en toelichting op de keuzes die zijn gemaakt voorafgaande aan de inrichting van museumzalen.

De oneindigheid van diversiteitsdenken

Een derde probleem is de kwestie van diversiteit. Hoe borg je voldoende diversiteit in een tentoonstelling die bijvoorbeeld gaat over vrouwen? Dit zijn immers ook historische verhalen over vrouwen van kleur en vrouwen die op hetzelfde geslacht vielen. Deze vraag raakt aan het vraagstuk van streefcijfers binnen het diversiteitsdebat. Hoe maak je ruimte voor diversiteit binnen de groepen waar de streefcijfers voor bedoeld zijn? Het probleem met streefcijfers, hoe goed ook bedoeld om historisch gegroeide ongelijkheid recht te trekken, is dat het weinig ruimte laat voor hoe mensen zichzelf identificeren. Identiteiten zijn zoals geschiedenis, complex, gelaagd en kunnen verschillen per relatie en context.⁷ Bovendien worden groepen toegewezen aan een categorie waar ze niet zelf voor kiezen. Wie heeft hier baat bij? Uit een recent onderzoek van antropologen Rana & Koning (2022) over diversiteit in de culturele sector, blijkt dat verschillende culturele instellingen streefcijfers zien als een vorm van “symbolisch geweld”. Personen van kleur worden opnieuw gecategoriseerd zoals ook gebeurde tijdens de Slavernij met tot slaaf gemaakten.⁸ Daarnaast bestaat het risico met streefcijfers dat besturen en raden van toezicht dergelijke cijfers gebruiken om over hun diversiteitsbeleid te rapporteren, bijvoorbeeld aan subsidiegevers. Zo kan een negatieve beleidsprikkel ontstaan die wordt overgenomen door managers in organisaties, die vervolgens op eenzelfde manier te werk gaan bij het aannemen van medewerkers. En dat kan leiden tot een afvinkcultuur.

Hoeveel verschillende ‘schaduwverhalen’ zijn er nodig om geschiedenis als wetenschappelijke discipline te veranderen? En wanneer heb je voldoende verhalen om de complexiteit van geschiedenis inzichtelijk te maken? Vanuit diversiteitsdenken bekeken is er geen eindpunt. Diversiteitsdenken maakt ruimte voor zoveel mogelijk verschillende verhalen, zowel in de geschiedenis als op de werkvloer. Dit denken kenmerkt zich door het benadrukken van individuele verschillen en identiteiten. Alleen neutraliseert dit op den duur de structurele ongelijkheid want alle identiteiten worden binnen het diversiteitsdenken even belangrijk gemaakt.⁹ Dit gaat ten koste van een gedeelde strijd tegen macht en onderdrukking en voor solidariteit en rechtvaardigheid. Volgens postkoloniaal en transnationaal feminist Mohanty is diversiteitsdenken de uitkomst van een postmoderne discours waarbinnen de nadruk is komen te liggen op *verschil* in de betekenis van *individuele identiteitsverschillen* in plaats van ongelijke sociaaleconomische positie. Ruimte maken voor lokale, persoonlijke geschiedenissen is volgens Mohanty niet het einddoel maar een sleutel tot een groter overkoepelend verhaal over uitsluiting. Al die kleine, persoonlijke schaduwverhalen samen leggen een groter verhaal bloot van macht en privilege. Begrip van deze structurele uitsluitingsmechanismen ontstaat door solidariteit: door kennis op te doen en ruimte te maken voor de verhalen van de ander en door vervolgens te begrijpen hoe deze verhalen verbonden zijn: “Als we de verschillen en bijzonderheden weten, kunnen we de verbanden en overeenkomsten beter zien, omdat geen enkele grens of lijn ooit volledig of strikt bepalend is.”¹⁰

Het creëren van meer solidariteit is een van mijn drijfveren als manager diversiteit & inclusie. In het Rijksmuseum werk ik samen met een groep gepassioneerde diversiteit- en

inclusie-ambassadeurs. De groep bestaat momenteel uit 15 medewerkers van verschillende afdelingen en functieniveaus. Deze ambassadeurs zijn de ogen en oren op de werkvloer en organiseren activiteiten om ruimte te maken voor andere perspectieven en verhalen dan de norm, zoals tijdens Ketu Koti of Pride. Onlangs hadden we een discussie over de vraag of er wel voldoende diversiteit aanwezig is binnen de groep. Zijn alle stemmen van de werkvloer voldoende gerepresenteerd? Dat is een interessante vraag want juist deze groep is enorm divers. Er zitten medewerkers tussen van verschillende leeftijden, seksen, huidskleuren, seksuele voorkeuren, genders, culturele achtergronden, er is neurodiversiteit. Hoeveel verschillende identiteiten heb je nodig?

De externe geschiedenis binnen onze geschiedenis

Door mensen te classificeren op basis van een enkele identiteit komt de nadruk ook te liggen op die ene enkele identiteit als een vast gegeven. Dit noemt cultuurtheoreticus en socioloog Stuart Hall essentialisme¹¹: een enkel onderdeel van iemands identiteit wordt tot de essentie van diens persoon gemaakt. Het gevolg hiervan, zoals Hall beschrijft in zijn persoonlijke zoektocht naar zijn identiteit als Jamaicaanse immigrant in Groot-Brittannië, is dat mensen gaan leven naar de politieke categorieën die hen worden opgelegd. Hall ervoer zichzelf pas als zwart toen hij ging studeren in het Engeland van de jaren vijftig. Identiteitspolitiek creëert zo een dubbele standaard voor personen uit gemarginaliseerde groepen, extern en intern. Neem bijvoorbeeld immigranten die hun land gedwongen moeten verlaten omdat ze op hetzelfde geslacht vallen. Ze identificeren zichzelf bijvoorbeeld niet als homoseksueel maar moeten uit de kast komen zodra ze in Nederland asiel aanvragen. Hun homoseksuele identiteit wordt in Nederland hun nieuwe identiteit en



Isaac Israëls, *De Koffiepijsters* (1893-1894).

essentie. Deze dubbele standaard werkt uiteindelijk solidariteit voor andere identiteiten en ervaringen tegen want het reduceert mensen tot afgebakende categorieën en groepen. Voor solidariteit is het juist noodzakelijk om inlevingsvermogen te ontwikkelen in het onrecht van anderen. Het gaat hier niet om je eigen- of groepsidentiteit op de voorgrond te willen plaatsen, maar om te begrijpen hoe je onderdeel bent van een groter verhaal over macht, privilege en uitsluiting.

Het belang van solidariteit

Ruimte maken voor solidariteit is wat musea verder kan helpen om het grote, masculiene, historische narratief van de maatschappelijke bovenlaag dat heerst binnen musea te veranderen. Het gaat om het herkennen van macht en privilege in hoe de geschiedenis wordt onderzocht en beschreven. Wiens geschiedenis is het die in musea wordt verteld? Welke objecten worden gebruikt om die geschiedenis te vertellen en welke objecten en verhalen worden achterwege gelaten? Volgens Hall bestaat er uiteindelijk helemaal geen nationale geschiedenis zonder de schaduwverhalen te vertellen die er onlosmakelijk mee verbonden zijn: “Mensen zoals ik, die in de jaren 1950 naar Engeland zijn gekomen, zijn er al eeuwen; symbolisch gezien zijn we er al eeuwen. Ik kwam thuis. Ik ben de suiker onder in het Engelse kopje thee. Ik ben de zoetekauw, de suikerplantages die de tanden van hele generaties aan Engelse kinderen hebben verrot [...] Waar komt [die kop thee] vandaan? Ceylon - Sri Lanka, India. Dat is de buitengeschiedenis die zich in de Engelse geschiedenis bevindt.”¹²

Ik sta voor het schilderij *De Koffiepijsters* (1893-1894) van Isaac Israëls¹³ in het Singer Laren. Het schilderij laat een tafereel zien van vrouwen aan lange tafels die koffiebonen sorteren. Op het

tekstbordje naast het schilderij staat dat Israëls met dit werk de massaliteit van verborgen vrouwenarbeid in Nederland wilde laten zien. Ergens in de tekst lees ik dat het Indonesische koffiebonen zijn. Maar waar deze bonen precies vandaan komen staat er niet bij. Ik vraag mij af wie de vrouwen en mannen waren die deze bonen dag in, dag uit plukten op Nederlands-Indische koffieplantages. Hoe leefden zij? Wie waren de plantage-eigenaren? Door wiens arbeid zijn deze bonen vervolgens naar Nederland gekomen? En kun je wel een geschiedenis van massale industriële vrouwenarbeid vertellen los van de overzeese koffie-economie die deze massale arbeid veroorzaakte? Een dergelijke manier van geschiedenis beoefenen en presenteren is misschien meer werk maar het zorgt er uiteindelijk voor dat musea een completer, meer gelaagd en transparant verhaal gaan vertellen over de geschiedenis.

- 1 Zie <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/NG-MC-651>
- 2 Liang-Kai Yu, "Programma," in Baseline: Een nulmeting van queerness in Nederlandse musea, ed. Wigbertson Julian Isenia, Rachael Agnes Moore en STUDIO I (Amsterdam: Stedelijk Museum, 2020), 41-43.
- 3 Zie <https://www.rijksmuseum.nl/nl/zien-en-doen/tentoonstellingen/afgelopen/slavernij> en <https://www.rijksmuseum.nl/nl/zien-en-doen/tentoonstellingen/afgelopen/rijksmuseum-en-slavernij>
- 4 Sandra Harding, "Just add women and stir," in Missing links: Gender equity in science and technology for development (International Development Research Centre, 1995), 295-308.
- 5 Zie <https://www.museum.nl/nl/singer-laren/tentoonstelling/de-nieuwe-vrouw>
- 6 Harding, "Just add women and stir," 298.
- 7 Stuart Hall, "Old and new identities, old and new ethnicities," in Theories of Race and Racism, ed. Les Back en John Solomos (London: Routledge, 2009), 199-208.
- 8 Jasmijn Rana en Anouk de Koning, "Diversiteit in de culturele sector: over het ongerief en belang van meten," *Boekman. Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid* 133, (2022).
- 9 Alana Lentin en Gavan Titley, "More Benetton than barricades?," in The politics of diversity in Europe, ed. Gavan Titley en Alana Lentin, (Strasbourg: Council of Europe publishing, 2008), 9-27.
- 10 Chandra Talpade Mohanty, "Under western eyes revisited: Feminist solidarity through anti-capitalist struggles." *Signs* 28, nr. 2 (2003): 505.
- 11 Stuart Hall, "Old and new identities, old and new ethnicities," in Theories of Race and Racism, ed. Les Back en John Solomos (London: Routledge, 2009), 199-208.
- 12 Hall, 2008, p.48-49.
- 13 Zie <https://www.kunstmuseum.nl/nl/collectie/de-koffiepijpers?origin=gm>

de collectie de- moderniseren

Ideeën beoefenen, of
hoe dekoloniaal denken
langzaam vormgaf aan de
collectiepresentatie van
het Van Abbemuseum

kolonialisme

kritische reflectie

systemische ongelijkheid

moderniteit

kunstgeschiedenis

machtsverhoudingen

Ideëën beoefenen, of hoe dekoloniaal denken langzaam vormgaf aan de collectiepresentatie van het Van Abbemuseum

Charles Esche

Als onderdeel van het behandelen van museumpraktijken bekijkt deze tekst de problematische geschiedenis van het Van Abbemuseum als museum voor moderne kunst. Met de principes van dekoloniale theorie als startpunt van het denken, probeert de tekst te laten zien hoe een uitgebreid team in het museum en daarbuiten deze theorieën toepaste op een vrij canonieke Westerse moderne kunstcollectie en de publieke tentoonstelling daarvan. Daarbij vertrouw ik erop dat het idee opkomt hoe een twintigste-eeuws kunstmuseum dat is ontstaan in het hart van het koloniale systeem, relaties kan gaan opbouwen met de pluriforme en veranderende samenleving eromheen. Zodoende dient deze tekst als zowel een beschouwing van hoe praktijken ertoe doen als een uitnodiging om zelf te komen kijken naar de tentoonstelling *Delinking en Relinking (Dwarsverbanden)*, die loopt van 2021 tot 2026 in het Van Abbemuseum.

Wat is het probleem met moderniteit?

Moderne kunst is verbonden met het overkoepelende idee van ‘moderniteit’. Dit concept heeft vele betekenissen maar definieert in feite de periode van 1492 en later, toen vooral Westerse Europeanen zichzelf wilden bevrijden van wat zij zagen als middeleeuws bijgeloof en strikte sociale hiërarchieën. Ze wilden het recht om individuen te worden die de koers van hun levens zelf konden bepalen en hun verlangens konden waar-

maken. Ze dachten dat ze een nieuw soort rationele menselijke maatschappij uitvonden, maar in de praktijk stonden moderne mannen aan de top van een hiërarchie van vrijheid waaronder mensen van kleur, vrouwen, queer gemeenschappen en vele anderen werden uitgesloten of simpelweg uitgewist. Bovendien waren deze moderne ideeën gesmeed in ontmoetingen met andere volkeren als onderdeel van de koloniale bezettingen die begonnen toen Columbus koers zette naar de ‘Nieuwe Wereld’ in 1492. In die zin kan het moderne niet gescheiden worden van de koloniale, religieuze en intellectuele systemen die verantwoordelijk zijn voor de trans-Atlantische slavenhandel of de afslachting van inheemse volkeren en de vernietiging van hun culturen. De vernietiging voortgebracht door kolonialisme werd gerechtvaardigd door het idee dat de superieure Europese cultuur en wetenschap alle betrekkingen tussen het leven op de wereld zouden moeten bepalen. Het stond voor een universeel pad naar waarheid, verlichting en vrede dat z’n oorsprong vond in en was gevormd door de specifieke ervaring van de Westerse Europese elites. Zo vormden kolonialiteit en moderniteit de basis voor de huidige vorm van patriërchaat en kapitalisme, en ontwikkelden ze ideeën over vrijheid en rechtvaardigheid die in de eigen behoeften voorzagen.

Dit begrip van moderniteit ligt aan de basis van de dekoloniale werkwijze die de tentoonstelling *Delinking and Relinking* begeleidde en de gemaakte keuzes om kunstwerken en ondersteunend materiaal uit de museumcollectie in de galeriezalen te tonen. In dekoloniale termen is het mogelijk om te spreken van een koloniaal-moderne matrix van macht die aanspraak maakte op een superieur geloofssysteem dat de wereld moest definiëren omdat het de best mogelijke toekomst bood, terwijl deze gebouwd was op raciale onrechtvaardigheid, de onderdrukking

van anderen en de vernietiging van de planeet.¹ Moderne ideeën werden vergezeld door geloof in wetenschappelijke rationaliteit als een objectieve manier om de wereld te begrijpen en uiteindelijk door nationale democratische soevereiniteit als een efficiënte manier om macht te organiseren. Zulke ogenschijnlijk ‘neutrale’ of ‘rationele’ systemen hebben moderniteit geholpen om een zelfkritische cultuur te omarmen waarin er over veel gewichtige zaken met passie gepleit kon worden als de standaard koloniaal-moderne waarden bleven zoals ze waren. Men kon daarom de geschiedenis van de twintigste eeuw zien als een reeks pogingen om het proces van modern worden, dat door Columbus en Cortés was begonnen, af te ronden. Moderne hervormers en revolutionairen wilden de voordelen van vrijheid en soevereiniteit delen met de individuen die er oorspronkelijk van uitgesloten werden. Dit veroorzaakte de moderne strijd tussen politiek links en rechts waarbij beide kanten zeiden dat ze een bevrijdend plan hadden – de ene als route naar vrijheid via het elimineren van systemische ongelijkheid, privébezit, en ook racisme, seksisme en andere vooroordelen; de andere via het bevrijden van ieders potentieel om individueel geluk op hun eigen voorwaarden te vinden zonder de tussenkomst van de staat of collectieve belangen. Zo gingen de grote politieke worstelingen in de twintigste eeuw altijd over wie er meer moderniteit in de wereld kon brengen, en vroegen de verschillende kanten zich nauwelijks af wat het doel was van modern worden als gedeelde ambitie, noch begrepen ze hoezeer moderne maatschappijvormen afhankelijk waren van het koloniale systeem van macht en de onderdrukking van uitgesloten anderen.

Het positieve idee van vrijheid voor in eerste instantie witte mannen en daarna geleidelijk steeds meer diverse menselijke identiteiten lijkt misschien nog steeds aantrekkelijk, maar de

vernietigende kanten zijn afgelopen decennia steeds duidelijker geworden. Het is duidelijk dat het idee van vrijheid voor alle mensen nog steeds niet uitgevoerd is en het lijkt buiten bereik te zijn. Wanneer er stappen richting brede emancipatie gezet worden, zijn er altijd reacties die het proces jaren of decennia terugzetten. De beweging richting universele sociale rechtvaardigheid is op z'n best pijnlijk langzaam geweest. Ook het idee dat alle mensen uiteindelijk het consumptieniveau van Europa of Noord-Amerika moeten bereiken, stuit op een eindige wereld die weigert om de nodige mate van uitbuiting te dragen. Nog fundamenteler: moderniteit veronderstelt dat menselijke vooruitgang de laatste overwinning is en een efficiënte benutting van al het leven en alle middelen op aarde, in plaats van mensen te zien als onderdeel van, en in relatie staand tot, een wereld die bestaat voor meer dan hun behoeften.

Binnen dit totaliserende wereldbeeld heeft kunst een specifieke rol waardoor het één van de gebieden binnen het moderne denken is die waarschijnlijk de grootste potentie heeft om de mentaliteit te veranderen en zichzelf open te stellen voor andere manieren om wereldlijke relaties te begrijpen en cultiveren. De bedenkers van moderniteit in Europa stelden zich de universele mens voor als mensen zoals zij, met hun lichaam, hun wetenschappelijke ratio, hun cultuur en hun moraal. Kunst en kunstenaars werden echter getolereerd als milde maar belangrijke uitzonderingen op deze regel. In dit proces werd zoveel kennis en inzicht buiten het moderne gezien als 'primitief', 'onlogisch', 'vrouwelijk', 'goddeloos' of 'onderontwikkeld' etc. maar kunst kreeg beperkt de ruimte om sommige van die dingen voor zichzelf te zijn. Het was een manier om denkwijzen te bewaren die anders volledig uitgewist zouden zijn, net zoals vele andere dingen onder de heerschappij van moderniteit.

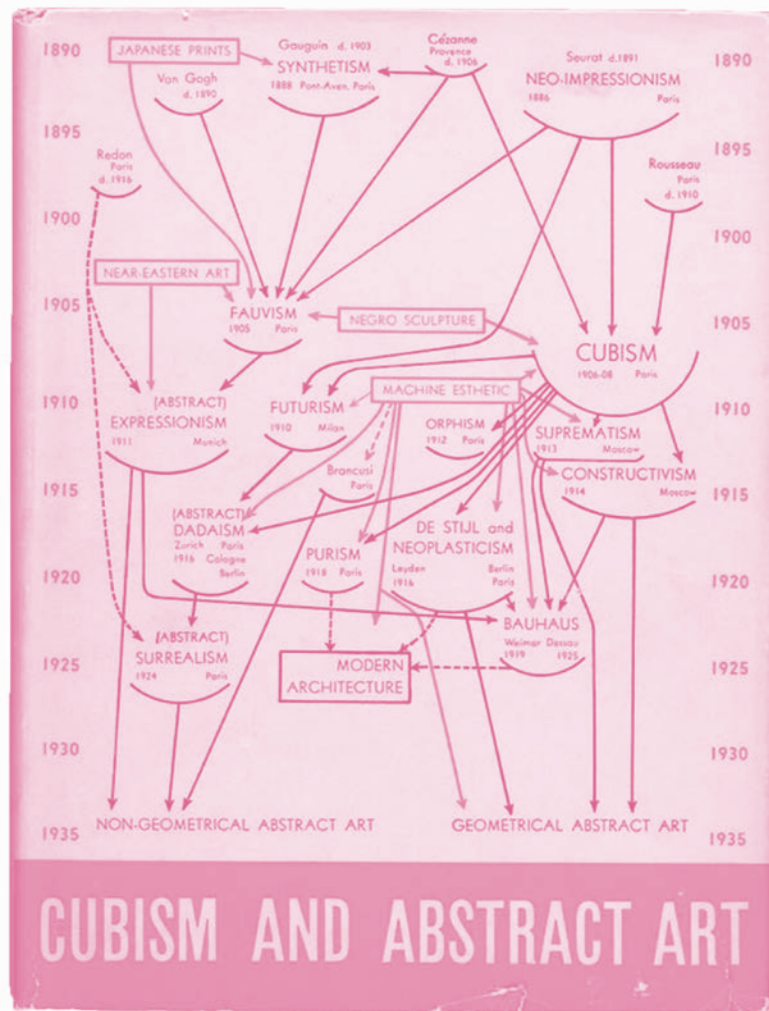
Op die manier kon kunst gezien worden als een uitzondering die bewijs was voor het bewind van het moderne en een autonoom gebied dat de eigen regels kon bedenken, hoewel dat op voorwaarde was dat de invloed beperkt bleef tot het eigen veld en geen stem kreeg in beslissingen die essentieel waren voor het overleven van de koloniaal-moderne matrix van macht. Niettemin is het misschien dit recht om onlogisch en 'onderontwikkeld' te zijn waardoor kunst en kunstmusea koloniale en moderne manieren om in de wereld te staan kunnen bevragen. Binnen een modern land als Nederland is de ruimte die musea kunnen innemen misschien wel waardevoller dan ooit. Vanuit het Van Abbemuseum noemen we ons werk in de collectie een demodernerend proces dat probeert om een stem te geven aan manieren om de publieke verbeelding van de wereld gezien vanuit Noordwest-Europa uit te breiden, en om ruimte te maken voor stemmen die gemarginaliseerd zijn in het proces van het opleggen van kolonialiteit en moderniteit.

Van Abbemuseum als een thuis voor moderne kunst in een Nederlands provinciale stad

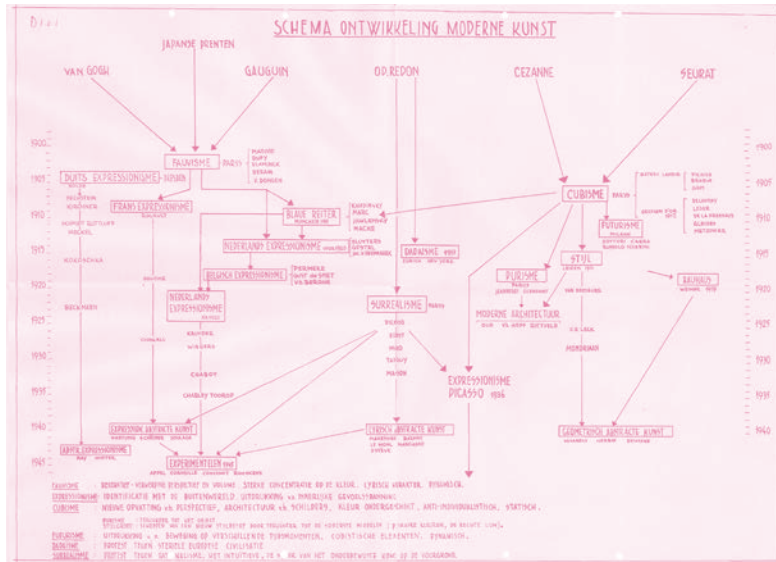
In kunstgeschiedenistermen was moderne kunst een laatbloeiër van de sociaalkritische ideeën die binnen de moderniteit opkwamen. Modernisme in de kunst begon midden negentiende eeuw als een radicale esthetische beweging die als doel had om kunstenaars als soevereine makers te vestigen en ze te emanciperen vanuit hun rol als ambachtslieden die op afroep werkten voor klanten en verzamelaars. Het Van Abbemuseum werd later in 1936 opgericht als een museum voor kunst. De rijkdom van Henri van Abbe kwam van geïmporteerde plantage-tabak van voormalig Nederlands-Indië (nu Indonesië) die tot sigaren werd gemaakt in een aantal fabrieken, waaronder een hoofdkantoor en grote fabriek in Eindhoven. Er zijn sporen van

zijn link met de koloniën in sommige werken in de collectie, maar tot tien jaar geleden zijn die nooit openbaar gemaakt. Terwijl de collectie van oprichter Henri van Abbe niet duidelijk ‘modern’ was in de enge zin van het woord, niet vol kubistische of abstracte kunstwerken, was het wel een collectie van z’n eigen tijd. Het beleid is voortgezet en verder uitgewerkt na 1945 door Edy de Wilde, de directeur die de meerderheid van de gemeenteraad ervan overtuigde om zich toe te leggen op twintigste-eeuwse kunst met werken die esthetisch experimenteel en ‘hun tijd vooruit’ (ofwel *avant-garde*) zijn met betrekking tot de smaak en het begrip van de meerderheid. Om zijn standpunt te ondersteunen gebruikte De Wilde een diagram van moderne kunstontwikkelingen lijkend op die getekend door Alfred Barr voor het Museum of Modern Art in New York. Vanaf toen bleef het Van Abbemuseum sterk beïnvloed door de manier waarop moderne kunst internationaal werd gedefinieerd, vooral in Parijs en New York.

Die vroege beslissing om een modern en esthetisch radicaal kunstmuseum te zijn was soms een bron van ongemak voor gemeenteraadsleden, omdat het ver weg leek te staan van de smaak en verwachtingen van veel mensen in Eindhoven. Maar ze bleven het museum, de collecties en de tentoonstellingen breed steunen. De steun van de gemeenteraad en nationale stichtingen kan ook deels verklaard worden door de retoriek van vrijheid in het aan de VS gelieerde deel van Europa tijdens de Koude Oorlog. Vrije kunst en het recht op onverteerbaarheid voor de meerderheid kon gerechtvaardigd worden omdat de tolerantie van het Westen voor een scala aan esthetische talen in contrast stond met het Sovjet-systeem van artistieke controle en het afstraffen van ongewenste vormen en ideeën. Dit gaf artiesten een mogelijkheid om te experimenteren uit naam



Alfred Barr, cover van de catalogus "Cubism and Abstract Art",
Museum of Modern Art New York, 1936.



Edy de Wilde, rapport voor de gemeenteraad van Eindhoven, 1956.

van democratie en de gezondheid van een vrije maatschappij. De politieke rol werd versterkt door brede erkenning van behoefte aan verscheidenheid vanuit Westerse regeringen en zelfs de erkenning van de waarde van kunst als een niet-wetenschappelijk of niet-rationeel wereldbeeld. Deze enthousiaste houding tegenover moderne kunst wordt teruggevonden in de Amerikaanse Central Intelligence Agency en door de staat gefinancierde tijdschriften en commentaren, en in het oude principe van zakelijke overheids subsidie.

Binnen deze context heeft de moderne kunst een plek voor zichzelf gevonden in de industriële stad Eindhoven en heeft die sindsdien op relatief stabiele steun van het publiek kunnen rekenen. Toen de economische en politieke crisissen in de jaren 1970 startten, begon de moderne kunst een zelfkritisch proces, zoals we die kennen uit de moderne filosofie sinds Kant. Uit dit langdurige proces kwamen reacties voort op de uitsluitingen en tekortkomingen van de moderne kunst, waaronder institutionele kritiek, postmodernisme en uiteindelijk wereld- of altermodernisme. Deze bewegingen zijn goed vertegenwoordigd in de collectie, van de terugkeer naar schilderen in de jaren 1970 tot de opkomst van video, performancekunst en ontmoetingskunst. Gezien vanuit een dekoloniaal perspectief lijken deze uitdagingen van het klassieke moderne kunstnaratief veel meer verbonden met het basale begrip dat moderne kunst heeft van kunst en de maatschappij dan destijds werd erkend. Het einde van het communistische bewind in Europa in 1989 had een langzame maar constante impact op de West-Europese cultuur en de infrastructuur van instituten met overheidssteun. De bescherming die de Koude Oorlog bood aan vrije artistieke expressie en aan de vermeende moeilijkheid of onredelijkheid van de moderne kunst voor een algemeen

publiek, leidde langzaam tot het afnemen van de steun voor de originele beweegredenen voor staatssteun, toen de ideologische strijd eenmaal beslecht was. In plaats daarvan kwamen financiële motieven, bovenal toerisme-inkomsten, en de uitbreiding van de door de creatieve economie gerechtvaardigde overheidsfinanciering.

Recenter is hedendaagse kunst gebruikt om kunst te identificeren die gebruik maakt van een grote diversiteit aan vormen, media en geografieën. Omdat technologie en reizen kunstenaars makkelijker met elkaar verbonden, zijn artistieke gemeenschappen in Oost-Europa en later in Azië, Zuid-Amerika en Afrika ook betrokken bij biënnales en internationale tentoonstellingen, en zijn ze onderdeel geworden van het artistieke narratief. De naam ‘moderne kunst’ begon vervangen te worden door ‘hedendaagse kunst’ om iets nieuws aan te duiden, iets dat staat voor een nieuwe wereldorde. Er zijn ook werken uit internationale tentoonstellingen en met een groter geografisch bereik toegevoegd aan de collectie in de afgelopen vijftien jaar. De verschuiving van modern naar hedendaags is belangrijk voor de kunst, maar, wederom vanuit een dekoloniaal perspectief, heeft het nog geen verandering veroorzaakt in de categorieën van kunst, ambacht, ontwerp, etnografie, fetisj, traditionele cultuur, en gemeenschapskunst etc. die het idee van cultuur en de scheidingen tussen museumcollecties in Nederland en andere Europese landen hebben gevormd. Zo’n dekolonisatietraject is een lange tocht en vraagt om ingrijpende veranderingen in de identiteit van het museum en wat het museum lokaal en internationaal doet. Maar elke tocht vraagt om eerste stappen en we kiezen ervoor om te beginnen met een aanpak die ‘demoderniseren’ heet.

Kunst demoderniseren in Europa

Als we leren van dekoloniale geleerden zoals Walter D. Mignolo, María Lugones en Rolando Vázquez Melken, dan moeten wij in het museum de discussie starten over de aard van moderne en hedendaagse kunst en over het bredere concept van moderniteit zoals die tot nu toe werden opgevat in kunstmusea.² Als moderniteit de basis van het museum is, dan betekent dat het ter discussie stellen daarvan, het herzien van hoe de collectie getoond en gevierd wordt en het herbestemmen van sommige bekende activiteiten. Omdat we begrijpen dat de wereld in het algemeen moet dekoloniseren in reactie op de uitdagingen van de eenentwintigste eeuw, komen we met het voorstel om het geërfde begrip van kunst en cultuur te demoderniseren. Het is belangrijk dat dit proces van demoderniseren de esthetische en creatieve prestaties van moderne kunstenaars erkent: zonder hun inzichten in tijd, ruimte en waarneming, zouden we niet kritisch naar ons Westerse zelf kunnen kijken. We delen het verlangen van veel moderne kunstenaars om een wereld te creëren die veel gelijkwaardiger en sociaal rechtvaardiger is, we kunnen hun passies en hoop herbeleven via de collectie, en we willen hun idealen blijven delen. De vraag is hoe die nalatenschap in een veranderde wereld voortgezet kan worden en hoe de stemmen van die culturen en volken die uitgewist of uitgesloten zijn door moderniteit toegevoegd kunnen worden.

De taak van het demoderniseren ligt bij Europese musea, maar het is essentieel dat het gedaan wordt uit naam van dekolonisatie en met begrip voor hoe dat laatste het primaire doel is. In andere woorden: de behoefte om te demoderniseren komt voort uit de erkenning van koloniale onderdrukking en de relatie daarvan met het moderne en is geen zelfkritisch kader dat die uitbuitende en vernietigende kant negeert. Het omarmen van

de demoderne positie is een manier waarop Europeanen hun plek in een dekoloniserende wereld kunnen erkennen, door het hervormen van de plek die kunst inneemt in de moderne maatschappij en het opnieuw verbinden van de kunst met volkeren en geschiedenissen die al te lang opzettelijk genegeerd zijn.

Een demoderniserend museum

Concreet wordt het idee van het demoderniseren van de collectie uitgevoerd in de collectiepresentatie zoals *The Making of Modern Art* (2017) of *Delinking and Relinking* (2021) met meerstemmige en multisensorische methodes, maar ook in de tours en gidsen die onze museumbezoekers langs de kunstwerken in de collectie begeleiden. De demoderne aanpak gaat in op relaties in plaats van individuen: deze bekijkt kunstenaars, kunstwerken, de plekken waar ze gewerkt hebben en de mensen die ze zijn teggekomen als onderdeel van een verhaal dat kunst kan vertellen over de eigen creatie en de omgevingen waarop de kunst reageerde. Ook betekent demoderniseren het kijken naar de diversiteit en complexiteit van de mogelijke gebruikers en bezoekers van het museum en het voorzien in hun behoeften, waardoor ze de kunstwerken en verhalen om zich heen kunnen ervaren. Twee voorbeelden van het begin van de tentoonstelling *Delinking and Relinking* kunnen deze aanpak illustreren. In de eerste zaal op de begane grond ontvouwt zich de relatie tussen twee paren kunstenaars. Een opmerkelijk schilderij, *The Bird Seller* uit 1962, van Wifredo Lam, een Cubaanse kunstenaar van kleur, staat centraal, en een Picasso uit 1943 hangt enigszins verdrongen in de hoek. Aanraakbare replica's van beide werken zijn aanwezig, ontwikkeld samen met blinde en slechtziende kunstenaars en bezoekers. Een ingebouwde vitrine die het werk van Lam laat zien, vertelt het verhaal van de relaties tussen Lam, Picasso en Aimé Césaire, aan wie Picasso is voorgesteld

door Lam en wiens gedichten hij later heeft geïllustreerd. In de andere hoek van de zaal staat een beeld met schaduwen van de Argentijnse kunstenaar Alicia Penalba tegenover haar docent Ossip Zadkine, een Russische kunstenaar die woont en werkt in Parijs. Net zoals bij Lam vormen de moeilijkheden van de interacties van moderne kunst met niet-Europeanen, met migratie, kolonialisme en imperialisme, de kern van de moeizame relaties tussen Zadkine en Penalba, die met haar werk in een abstracte richting ging die Zadkine afkeurde. In beide gevallen laat de tentoonstelling de betrokkenheid van canonieke Europese moderne kunstenaars met andere geografieën en geschiedenissen zien, worden er vragen gesteld over de grenzen van hun werk en hoe de mainstream kunstgeschiedenis bepaalde relaties, reizen en soorten kunstenaars gecanoniseerd en uitgesloten heeft.

Als deze zalen manieren suggereren om de collectie te demoderniseren door multisensorische voorwerpen en verschillende narratieve keuzes, dan is het werk met wat we *constituencies* noemen, ofwel groepen die een specifieke reden hebben om met het museum te werken, net zo goed onderdeel van ons proces. In plaats van de moderne aanname dat bezoekers een bepaalde context van klasse, opleiding, etniciteit, etc. met zich mee brengen, willen we luisteren naar een diversiteit aan potentiële gebruikers van het museum en hun reacties op de werken met alle anderen delen. Het bevorderen van meerstemmigheid in het museum is essentieel voor het openen van nieuwe dialogen en verbanden die ervoor kunnen zorgen dat dekoloniaal denken opbloeit. In de huidige presentatie hebben we dit vooral vormgegeven met verschillende audiotours. Het laten zien van de diversiteit aan wat kunst voor mensen kan betekenen is een belangrijke motivatie voor het maken van deze expositie,



Zicht op de installatie “Proud Rebels” zaal in *Dwarsverbanden*,
Van Abbemuseum 2021 (Kunstenaars Sanja Iveković,
patricia kaersenhout en Marlene Dumas).

en wij die in het museum werken zoeken naar meer manieren om te laten zien hoe het veranderende begrip van wat kunst was, is, en mogelijk wordt, weerspiegeld wordt in de collectie. Hierdoor maken we vaak een koppeling met verhalen over het museum die tot nu toe niet als heel relevant werden gezien, zoals de oorsprong van het museum in de tabaksplantages van Sumatra en Java of het actieve artistieke programma ten gunste van nationaalsocialistisch gedachtegoed tijdens de Tweede Wereldoorlog.

Het demoderniseren van de collectie gaat ook verder dan de geschiedenis van het museum zelf en verkent hoe kunstwerken verbonden zijn met veel bredere sociale en politieke activiteiten en gebeurtenissen waar ze bij stilstaan, die ze documenteren, of die ze proberen te weerstaan. Het idee van moderne kunst wordt vaak geassocieerd met artistieke autonomie, wat inhoudt dat kunstenaars vrij zouden moeten zijn om zich uit te drukken en om onafhankelijk van de maatschappij of overheid te bestaan. Hoewel dit in het abstracte misschien wenselijk is, omschrijft het beleefde fictie, omdat kunst altijd geproduceerd wordt onder bepaalde omstandigheden en met de goedkeuring van financiële en culturele opdrachtgevers, of dat nu overheidsinstanties zijn, kunstacademies, bedrijven, of privéverzamelers. Ze spelen allemaal een grote rol in het bepalen van wat er telt als kunst en wat niet, en kunstenaars kunnen niet zelf de regels bepalen – hoewel ze soms regels overtreden die voor hen gelden en manieren vinden om nieuwe criteria op te stellen. Opvallend is dat dit zelden gebeurt door individuele inspanning, maar doorgaans in kunstenaarsgemeenschappen die met een gezamenlijke roep om verandering de grenzen van wat acceptabel wordt gevonden verleggen. Artistieke en individuele autonomie is daarom wat een demodern museum ter discussie

moet stellen en deze tentoonstelling probeert te laten zien hoe kunstenaars zijn gevormd door hun omgeving en hoe het idee van moderne kunst behoorlijk uitsluitend en ongestuurd was naar mensen die niet makkelijk binnen de criteria passen. Die uitsluiting betrof tijdens een groot deel van de geschiedenis vrouwen, mensen van kleur en mensen met een beperking, hoewel er altijd belangrijke uitzonderingen waren die dingen lieten veranderen. Desalniettemin is het belangrijk om op te merken hoe de enige werken in deze tentoonstelling die in bruikleen zijn uit collecties van Wereldmuseum Amsterdam en Leiden komen. De verdeling tussen koloniale en etnografische collecties en kunstcollecties is één van de meest voor de hand liggende manieren waarop de cultuur van kolonisatie en gekoloniseerde volkeren gescheiden werd en waarop een hiërarchie tussen modern en primitief of kunst en ambacht werd opgesteld.

Het herschrijven van narratieven en het uitbreiden van de zintuiglijke toegankelijkheid vroeg om heel veel samenwerking. Het vroeg om een nieuw niveau van openheid van de traditionele curatorische positie: bereidheid om de selectie van werken te veranderen gebaseerd op discussies met groepen variërend van de Office for Queer Affairs tot een geïnspireerde groep mensen met verschillende beperkingen en tot onderzoekers van koloniale geschiedenissen. In dekoloniserende termen heet dit proces ‘ontkoppelen en herkoppelen’ (*delinking and relinking*), waarbij het oude netwerk dat het moderne narratief op z'n plek hield doorgeknipt wordt en de losse verbindingen naar andere knooppunten gelegd worden, waardoor een nieuw verhaal kan ontstaan. Dat nieuwe verhaal is hopelijk gevoeliger, en vriendelijker voor de maatschappij eromheen en voor de veranderingen in politieke en esthetische verwachtingen vanuit een diverser publiek. Het doel en de hoop van het ontkoppelen en herkop-

pelen is om onverwachte verbanden te leggen die bezoekers van het museum in gedachten met zich mee kunnen nemen. Ze verwijzen naar een veelheid aan mogelijkheden voor het leven en de aarde, in het verleden en heden, zodat we als individuen de manier waarop we handelen en ons gedragen kunnen herzien voor de toekomst die nog komen gaan. Want dat is uiteindelijk één van de meest betekenisvolle doelen van kunst: het voorstellen van een andere wereld en, door het voor te stellen, het mogelijk maken van positieve verandering.

- 1 De term 'koloniale matrix van macht' (*colonial matrix of power*) is overgenomen van Walter Mignolo en zijn fundamentele theoretische constructie van dekolonialiteit. Zie bijvoorbeeld Walter D. Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity*. Duke University Press, 2011.
- 2 Zie bijvoorbeeld Rolando Vázquez Melken. *Vistas of Modernity*. Jap Sam Books, 2020.

A series of horizontal pink lines for taking notes. The lines are evenly spaced and extend across the width of the page. Two diagonal pink lines cross the horizontal lines, one starting from the left margin and extending towards the right, and another starting from the right margin and extending towards the left, creating a grid-like structure for notes.

zines maken in gemeenschaps- workshops

Wees creatief! Wees
nieuwsgierig! Over
knip- en plakpraktijken
bij IHLIA LGBTI Heritage

emoties

toegankelijkheid

gender en seksualiteit

institutionaliteit

schaduwverhalen

intergenerationeel archief

praktisch

Wees creatief! Wees nieuwsgierig! Over knip- en plakpraktijken bij IHLIA LGBTI Heritage

James Parnell en Jim van Geel,
geïnterviewd door Eliza Steinbock¹

James Parnell is een curator, facilitator, danser, en zine-maker uit Den Haag die zich focust op gemeenschapsvorming, collectief leren, en de conflicten die daarbij komen kijken. Hij werkt veel binnen culturen en artistieke gemeenschappen in de marge, zoals queer-gemeenschappen, Zwarte gemeenschappen en onafhankelijke uitgevers. Hij werkt ook met het lichaam: hij deelt en onderzoekt belichaamde kennis. In de Nederlandse ballroom-gemeenschap verkent hij beweging, energie en emoties die sociaal onacceptabel zijn, vooral voor Zwarte mannen, transpersonen en mensen van kleur.²

Jim van Geel is een curator en schrijver uit Amsterdam. Hij is Coördinator Publieksprogramma bij de Rijksacademie en Curator Publieksprogramma in het Young Design Team van Design Museum Den Bosch. Daarvoor was hij Curator Publieksprogramma bij IHLIA LGBTI Heritage, het grootste lhbtq+-archief van Europa, gevestigd in Amsterdam.

Eliza: Ik wil graag beginnen met jullie persoonlijke positie en achtergrond. Op welke manier zijn jullie betrokken bij IHLIA LGBTI Heritage en wie zijn jullie daarbuiten?

James: Ik ben James Parnell. Ik begon in 2018-2019 met workshops voor IHLIA, maar daarbuiten werk ik vooral als

freelance eventorganisator en curator in Den Haag en Rotterdam. Ik gebruik gemeenschapsworkshops en andere methoden om gemeenschappen waar ik bij hoor te versterken, zoals de ballroomwereld. In mijn kleinschalige projecten denk ik altijd aan manieren waarop ik mijn middelen kan gebruiken voor deze gemeenschappen.

Jim: Ik ben Jim en ik heb sinds maart 2019 2,5 jaar voor IHLIA gewerkt. Oorspronkelijk heette mijn functie daar ‘medewerker doelgroepen en activiteiten’. Dat vond ik gewoon niet lekker klinken. Uiteindelijk is het veranderd in ‘curator publieksprogramma’. De workshop van James was één van de eerste evenementen die ik daar deed. Ik had het programma daarvoor niet gemaakt: het was op uitnodiging van Julian Isenia en Naomie Pieter, medeoprichters van The Black Queer Archives, in het kader van hun tentoonstelling *Nos Tei* (Papiamentu voor ‘we zijn hier’ of ‘we bestaan’) (die liep van 12 juli tot 4 september 2019) in IHLIA LGBTI Heritage. *Nos Tei* was een reactie en aanvulling op de tentoonstelling *With Pride* van IHLIA (2018-2019). Die laatste belichtte thema’s uit veertig jaar Nederlandse lhbtq+-strijd en kreeg wat kritiek. Activisten wezen erop dat de tentoonstelling geen verhalen bevatte van geracialiseerde groepen en mensen van kleur in Nederland.³ *Nos Tei* was een stap richting een inclusievere lhbtq+-geschiedenis. James en ik kenden elkaar al van een workshopproject dat we jaren eerder in Rotterdam hadden gedaan, maar het paste zo goed binnen het IHLIA-kader dat we ermee door zijn gegaan.

Eliza: James, waarom heb je de uitnodiging van Julian en Naomie geaccepteerd? Was dat logisch gezien de twee dingen die je noemde die belangrijk voor je waren: gemeenschapsopbouw en middelen van een organisatie gebruiken?

James: Ik kende ze allebei al uit Den Haag en ik vertrouwde ze. Ik geef de workshops graag om te zien hoe verschillende gemeenschappen zich uitdrukken of dingen archiveren die historisch gezien niet gearchiveerd werden. Het voelde als een perfecte match en het was één van mijn favoriete workshops omdat het superleuk was om te doen en de energie heel positief was. Er waren verschillende leeftijdsgroepen aanwezig, dat was interessant en heel inspirerend. Dus ik was heel dankbaar voor die kans.

Eliza: Jim, heb jij meegedaan als deelnemer of als curator van het publieksprogramma?

Jim: Ik deed meestal mee als deelnemer eigenlijk.

Eliza: Hoe kwam het tot stand? Praatte je over wat je wilde doen of heb je verschillende dingen verzameld en ging je er toen voor? Vertel eens hoe je van de zine-maakworkshop naar *Nos Tei* kwam en toen naar andere momenten bij IHLIA.

Jim: De intergenerationale *Nos Tei*-workshop is helemaal bedacht door Julian en Naomie. Bij de eerste zine-workshop hadden we twee soorten materialen: de ene was een selectie van dubbele exemplaren uit het archief, vooral tijdschriften als *Homologie?* en magazines die vaker bij donaties zitten, waarvan IHLIA dus genoeg exemplaren heeft. Die sparen ze op en dit was eindelijk een goede manier om die exemplaren te gebruiken. De tafel met dubbelingen was gescheiden van de andere materialen uit de collectie die er lagen vanwege hun relevantie voor de workshop, bijvoorbeeld bronnen uit gemeenschappen van mensen van kleur. Die konden mensen doorkijken, maar ze moesten kopieën maken als ze erin wilden knippen en plakken.

Dat deden mensen bijna nooit, dus later hebben we die materialen alleen neergelegd om over te praten en daarna niet eens meer.

Eliza: James, ik ben benieuwd wat je anders deed voor deze IHLIA zine-maakworkshops dan voor andere gemeenschaps-opbouwende activiteiten?

James: De workshops worden altijd gecombineerd met een uitleg over wat een zine kan zijn. Ik praatte over de ontstaansgeschiedenis om een context te schetsen. Een zine is een onafhankelijk gepubliceerd magazine. Het is een doe-het-zelf-uitgeversplatform waarmee gemarginaliseerde mensen altijd zelf dingen hebben kunnen uitgeven over gemeenschappen en kunstvormen die niet serieus genomen worden in de mainstream-cultuur. Zo kunnen mensen dingen vastleggen die ze belangrijk vinden. Veel zines komen uit de punkgemeenschap, feministische gemeenschap, gemeenschappen van kleur, anarchistische gemeenschappen. Ik vraag aan de gemeenschap waar ik ben of ze verhalen willen delen met mensen die zich misschien verloren voelen, die meer ruimte nodig hebben, of die de verhalen nog niet kennen. Bij IHLIA hadden we geweldige toegang tot het archief. Ik kijk niet vaak in archieven en veel mensen hebben geen toegang tot zulke archieven. Dit gaf mensen een kans om te kijken wat er al is en om te verkennen hoe ze dat kunnen herwinnen of juist te zien welke verhalen er ontbreken. Ik had mijn eigen zine-maakmethode, maar die werkt heel goed samen met het archief omdat dat zoveel materiaal biedt.

Eliza: Wat voor zines maakte je voorheen? Werden ze verkocht in winkels?

James: Eén van de eerste zines die ik maakte rond 2017 ging over non-binaire identiteit, die was enigszins populair. Toen maakte ik een ander zine dat de Nederlandse ballroomwereld archiveerde voordat ik er zelf deel van uitmaakte: ik kon interviews afnemen, over de geschiedenis praten, en archiveren hoe en waar de gemeenschap was. Van daaruit ging ik meer zines over gemeenschappen maken. In 2017 of 2018 gaf ik een workshop over zines rond Sinterklaas en Zwarte Piet speciaal voor mensen van kleur. Daarin deelden mensen ervaringen en jeugdherinneringen, bijvoorbeeld dat ze door familie gedwongen werden om Zwarte Piet te spelen. Het gaat mij er altijd om dat ik thema's belicht die op dat moment belangrijk zijn voor me.

Eliza: Ik ben ook benieuwd wat jij, Jim, in je rol als Curator Publieksprogramma, voor gesprekken hoopte te stimuleren?

Jim: Over alle onderwerpen waar we meer ruimte voor hoopten te krijgen: we hebben er bijvoorbeeld één gedaan in het kader van de Internationale Transgender Gedenkdag (*Transgender Day of Remembrance*, TDoR), maar wel de dag erna, zodat het niet conflicteerde met de geplande TDoR-activiteiten. De workshops voelden voor mij altijd erg ontspannen, er werd nooit gestuurd op bepaalde onderwerpen. Daarom past James er ook zo goed bij. We zaten dan bijvoorbeeld in de Openbare Bibliotheek Amsterdam, wat een groot instituut is. En IHLIA is ook een instituut. De workshopruimtes waren niet heel gezellig: je zat achter een tafel in een vergaderruimte op een bureaustoel... maar toch werkte het heel goed. Als James het idee achter het zine had uitgelegd, gaf ik een korte instructie, maar het belangrijkste was dat James een open sfeer hielp

creëren waar mensen mee aan de slag konden. Als mensen aan het knippen en plakken waren, zag je dat ze vanzelf één-op-één begonnen te praten.

De meeste mensen die naar de workshops kwamen, waren volgens mij heel enthousiast om in deze archieven te mogen kijken. Dat was voor mij ook het hoogtepunt van het programma, omdat ik nog niet zoveel ervaring had met archieven. Bij IHLIA heb ik geleerd dat een archief bijna meer gaat over hoe de gegevens bewaard worden en dan over de gegevens zelf. Uiteindelijk is het een ruimte met klimaatbeheersing met dozen waar alleen medewerkers bij kunnen. Die mensen zijn tussenpersoon om bij de materialen te komen, en vooral bij IHLIA liggen die materialen er vanwege dezelfde soort mensen als die bij de spullen willen komen. Door de workshops kunnen mensen die dingen weer bekijken zonder moeilijke vragen te hoeven stellen. Normaal moet je weten hoe je moet zoeken, wat de juiste zoektermen zijn, waar je moet zoeken en welke vragen je moet stellen om de dingen die je zoekt in handen te krijgen. Dat maakt archieven een stuk minder toegankelijk dan bijvoorbeeld een museum waar je rond kunt kijken en de schilderijen kunt ervaren. Het instituut heeft een meer bemiddelende rol als materialen opgeslagen liggen. De workshops waren een goede manier om de spullen terug te brengen naar de mensen, zodat ze er op een speelse manier naar konden kijken, niet zo van ‘hier, pak aan’. Tijdens de workshops kon je gesprekken horen die lieten zien dat mensen de geschiedenis verwerkten en beseften dat magazines uit de jaren tachtig dezelfde dingen bespraken als mensen nu, maar in een andere taal, die vandaag de dag niet goed meer klinkt. Aan de ene kant zijn er dingen veranderd, aan de andere kant niet. Deelnemers aan de workshops waren vrij jong vergeleken bij andere

IHLIA-programma’s die we deden, het was heel leuk om ze inzichten te geven en een beetje te shockeren!

James: Ja, ik herken zeker wat je zegt, Jim. Eén van de leukste dingen aan het programma was dat je in het archief kon zien waar mensen het over hadden in de verschillende tijdsperiodes. We konden de gesprekken van toen vergelijken met de gesprekken van nu. Ze leken vaak op elkaar. De workshop ging niet zozeer over het hebben van hele serieuze gesprekken, het ging meer om de sfeer of energie waarin mensen samen kunnen komen en open discussies kunnen hebben. Deelnemers gaan dan bedenken welk verhaal ze willen delen en uiteindelijk maken we er een collectief zine van dat een lappendeken of collage van ervaringen vormt.

Eliza: Jim raakte me ook echt toen hij het had over de interactieve ervaring, dat het gaat om het doorgeven van geschiedenis, van hand tot hand. Dat lijkt me een mooie onderstroom bij wat er eigenlijk gebeurt. Daarbij is er een stukje bemiddeling: je probeert ook het instituut buiten het proces te houden. Op welke manier was het verleden of een specifiek stukje geschiedenis van het instituut relevant voor je? Had het instituut mensen verwaarloosd? Is de selectie van wat er wel, of juist niet, in het archief zit schadelijk? Biedt zines maken daar ook antwoord op?

Jim: De eerste workshop die we deden via *Nos Tei* was sterk gerelateerd aan die verwaarloosde geschiedenis. Maar over het algemeen ja, toen ik bij IHLIA werkte dacht ik daar constant aan: wat IHLIA wilde, wat ze wel of niet hebben gedaan, en waar ze heen zouden moeten. Om terug te komen op wat ik eerder aanstipte: die workshops hadden een jongere demografie, een demografie die we anders het moeilijkst konden bereiken.

Ik denk dat de jongere generatie een andere politieke visie had dan de meeste medewerkers van IHLIA, of tenminste in het geuite institutionele beleid, denk ik. Hoewel personeel van het archief niet bij de workshop was, zagen ze het zine op mijn bureau liggen. Iedereen bladerde erdoorheen en vroeg: “Hoe ging het?” Het werd gezien als één van de hoogtepunten van mijn tijd daar, niet alleen door mij, maar ook door anderen.

En ten aanzien van je vraag over de schade die eerder zou zijn gedaan: ik denk dat de workshop rond de transgenderdag gemeenschappen bij elkaar bracht die historisch gezien niet zo betrokken waren bij IHLIA.

James: Als facilitator was ik meer met dit onderwerp bezig, maar ik zag mijn rol niet als het bespreken van de geschiedenis van IHLIA. Het ging meer om spelen met wat we hadden en het contextualiseren van de behoeften van mensen nu.

Eliza: Wat zie je als de behoeften van mensen nu? Of was het vooral een open uitnodiging voor mensen om ze uit te spreken of te ontdekken of...?

James: Nou, het is interessant dat Jim zegt dat de demografie jong was, want dat kon je ook echt voelen. Niet alleen ontdekken mensen hun seksualiteit, ze ontdekken wie ze zijn als mensen, hun gender enzovoort. Mensen proberen ook echt hun identiteit te begrijpen en contextualiseren binnen de grotere geschiedenis van LGBT+. De jongere deelnemers zijn op een specifieke manier door het internet en door media-toegang gepolitiseerd. Maar ze hebben nog veel vragen over de geschiedenis waar ze geen toegang toe hadden, vooral primaire bronnen en mensen die overleden zijn. Mensen worstelen met

de vraag: waar plaats je jezelf in die grotere geschiedenis? Toen ze in de archiefgegevens konden kijken tijdens de workshop kregen ze een kans om wat antwoorden te vinden.

Tegenwoordig werken opinieschrijvers en TikTokers doorgaans vanuit een specifieke geschiedenis of specifiek perspectief, maar dit is anders dan wanneer je door een magazine uit de jaren tachtig kunt bladeren. Momenteel hebben jonge mensen toegang tot de geschiedenis met een gepolitiseerde laag erover vanuit de schrijver. Een kijkje in het archief staat mensen toe om zelf de informatie te hebben, om zelf het waardenstelsel te ontcijferen.

Eliza: Ik ben echt weg van het idee dat iemand door toegang tot de oorspronkelijke bronnen een minder gefilterde ervaring heeft. Misschien kunnen mensen hun eigen vooroordelen of aannames over hoe het was in de jaren tachtig nagaan. Zat die educatieve component er ook in?

Jim: Ik denk het wel. Sommigen stellen vragen: “Wat is dit?” of “Waar komt dit vandaan?” Ik wil terugkomen op iets wat James eerder zei, over de jongere demografie, die voor mij samenhangt met één van de kernwaarden van de workshops. Binnen onze gemeenschap wordt er erg weinig generatie-materiaal doorgegeven in de zin van geschiedenis, dus je leert alleen ‘het beste van’ kennen. Het lijkt alsof er een dunne draad door de geschiedenis loopt die we allemaal kennen: het zijn allemaal min of meer dezelfde verhalen. Maar dat is vrij beperkend. Binnen het IHLIA-programma probeerde ik altijd te zorgen voor die generationele overdracht, wat niet altijd werkte. Het is vrij moeilijk te faciliteren, vooral vanwege wat James al zei: de jongere generatie is heel anders gepolitiseerd en heeft veel

specifieke gevoeligheden, en terecht. Oudere generaties, vooral zij die zeer gepolitiseerd waren in hun jeugd en daar trots op zijn, zijn misschien niet het meest fijngevoelig tegen jongere mensen tegenwoordig. Het gaat niet eens per se over politiek, maar er is een verschil in hoe ze behandeld willen worden. Het was lastig om daar ruimte voor te creëren. Wat me opviel aan James tijdens de workshops was dat hij met een paar punten een veilige plek kon creëren: in een gesprek heeft niemand een advocaat van de duivel nodig.

Eliza: Je geeft daarmee eigenlijk al een beetje antwoord op de vraag die ik heb over of de creatieve activiteiten ook duidelijk ten doel hadden om inclusief te zijn. Kun je wat meer zeggen over hoe je de ruimte opende of hoe je een positieve sfeer creëerde? En of je dat in zekere zin zag als ‘inclusief’?

James: Ik wilde vooral zorgen voor een goede sfeer. Toen ik begon met de workshops was ik veel jonger en wilde ik veel strenger zijn. Ik moest nog leren hoe je een sfeer kunt creëren door vragen te stellen en dingen te leiden zonder dat mensen zich gecontroleerd voelen. Probeerde ik een inclusieve plek te maken? Ik denk het niet. Ik deed wat ik altijd deed: een plek creëren met nieuwsgierigheid, openheid, en veel respect. Hoe kun je de andere mensen in de ruimte respecteren? Hoe kunnen we verschillende ervaringen respecteren? Want iedereen heeft andere ervaringen die geëerd moeten worden. Mijn doel is om iedereen perspectief serieus te nemen. Als dat inclusief is, prima. Maar dat is niet mijn voornaamste doel.

Jim: “Een plek met nieuwsgierigheid en respect”, dat is een mooie formulering. Als je de materialen doorneemt heb je die instelling ook nodig, want je komt er ook bizarre dingen

in tegen. Bijvoorbeeld iets uit de jaren zeventig dat aanstootgevend is, maar als je er met nieuwsgierigheid naar kijkt: Wat zegt het? En waarom zegt het dat? Met nieuwsgierigheid en respect kun je dingen in een context plaatsen. Dan kunnen ze iets gaan betekenen. Ik denk dat er ook ruimte moet zijn voor je emotie, die mag er ook zijn, maar plek vinden voor de emotie en nieuwsgierigheid is heel belangrijk bij deze archiefmaterialen.

Eliza: Eén workshop vond plaats buiten het institutionele gebouw van de Openbare Bibliotheek Amsterdam. Hoe is dat zo gekomen? Had die een ander doel?

Jim: We hebben er één buiten het IHLIA gedaan, in samenwerking met het Joods Historisch Museum. Zij hebben een groter bereik dan IHLIA en er kwamen mensen uit verschillende steden naartoe. Ik herinner me nog een heel jong persoon, van een jaar of 13,14, die met een vriend was gekomen. Ze waren echt op zoek naar zichzelf tijdens de workshop en misschien hadden we ze zonder deze samenwerking niet eens bereikt. Dat was fantastisch.

We hadden ook een hele speciale workshop tijdens een corona-lockdown. James en ik hebben min of meer zorgpakketjes voor mensen gemaakt: we hebben grote enveloppen verstuurd met tien, vijftien spullen uit het archief, met andere benodigdheden (schaar en lijmstiften), en een retourenvelop. Toen hebben we een workshop via Zoom gedaan. Normaal zouden mensen één pagina maken, maar deze keer hebben ze thuis doorgewerkt en maakten sommigen wel acht pagina's! Ik heb ze gescand en een papieren versie van de verzameling naar alle deelnemers gestuurd. Het was één van de beste zines die we gemaakt hebben, best episch.

James: Zine-maakworkshops kunnen goed op Zoom omdat mensen in een prettige omgeving zijn: je kunt emotioneler zijn, of juist onemotioneel of kwetsbaar, vooral als je aan je eigen onafhankelijke ding werkt. En ze hadden een paar dagen de tijd, veel meer dan bij de workshop waar mensen enigszins gehaast zijn omdat het zine na twee of drie uur af moet zijn. Ik was heel trots op dat zine.

Eliza: Jim, kun je meer zeggen over de soort groepen die deelnamen?

Jim: Ik wilde een jonger publiek trekken en voor een generatie-overdracht zorgen. Wat me opviel: als programma's gericht waren op transgemeenschappen dan waren er veel meer verschillende generaties aanwezig.

Eliza: Waarom is dat zo, denk je?

Jim: Ik hoor niet bij die gemeenschap maar ik kan me voorstellen dat mensen veel zorg voor elkaar hebben en moeten hebben al is het maar om te overleven. Er worden meer hulpbronnen gedeeld.

James: Ik denk ook dat de transgemeenschap bestaat uit mensen van alle leeftijden die contact zoeken met andere mensen, vooral omdat het geen grote gemeenschap is. Het is me opgevallen dat mensen soms later in het leven uit de kast komen en verbinding zoeken omdat het Nederlandse zorgsysteem transmensen heel erg scheidt in individuele trajecten.

Eliza: Was er in de eerste workshop waarvoor Julian en Naomie jullie vroegen ook een intergenerationeel aspect, omdat het

werk van Julian en Naomie voor The Black Queer Archives zich focust op intergenerationeel archiveren en uitwisselen?

James: Ja, ik herinner me een zeer charismatische oudere vrouw die het heel leuk vond. Ze had zoveel energie en zoveel verhalen en praatte enthousiast met mensen. Er was geen gelijke verdeling tussen oudere en jongere mensen, maar er waren zeker meer mensen die ouder waren dan normaal.

Eliza: Waren er, naast leeftijd als onderscheidingscategorie, nog meer groepen die voorheen buitengesloten waren? Hoe wilde je hen erbij betrekken, ze het gevoel geven dat ze erbij hoorden?

Jim: We hebben workshops gegeven over het archiveren van socialmediacontent, waarvoor ik James heb gevraagd om een methodologie te ontwikkelen die we konden gebruiken om een gemeenschapsstandpunt te verwerven over de ethiek en hoe je verschillende doelgroepen archiveert. Hoe werkt dat? Kun je wel of niet dingen van sociale media halen? Hoe denkt men hierover? We hebben twee workshops gedaan, één in het Nederlands en één in het Engels via Zoom. We hebben mensen betaald voor hun deelname als proefpersoon in een onderzoek, wat een goede manier was om middelen aan mensen door te geven. Er waren veel jonge mensen aanwezig die actief waren op social media en bepaalde gemeenschappen en profielen konden vertegenwoordigen. Later hebben we een dergelijke methodologie toegepast op de trans-erfgoedworkshops met Alex Bakker. We hebben de algemene vraag aangepast naar: Wat voor erfgoedverhalen zouden verteld moeten worden door de collectie van IHLIA en welke voorwerpen zijn daarvoor nodig?

James: In zo'n workshop verzamelde ik collectief informatie door een spervuur aan vragen en brainstormen en daarna het bespreken van persoonlijke ervaringen. We werkten ook met online notities op een Miro-bord. Op sommige vragen verzamelden we antwoorden van iedereen. Zo kon iedereen de diversiteit aan ervaringen zien. Mijn rol voelde meer als het verzamelen van informatie, niet zozeer het begeleiden naar een eindpunt. Voor mijzelf was het superleuk om deel te nemen aan het gesprek en het gesprek niet alleen te hoeven leiden. Ik heb nieuwe perspectieven leren kennen, bijvoorbeeld van iemand die LinkedIn en dating apps als socialmediaplatforms zag. Dat viel me op, want ik had ze nog nooit zo bekeken. En omdat we vrij veel verschillende leeftijden hadden was er een uitwisseling over de verschillende manieren waarop mensen het internet gebruikten.

Eliza: Kun je advies geven, gebaseerd op je eigen ervaring en je gesprekken met anderen die facilitator zijn of publieksprogrammering doen? Jullie hadden allebei nog niet in de erfgoedsector gewerkt: hoe is je mentaliteit veranderd en wat zijn bruikbare werkwijzen geworden in het omgaan met archiefmaterialen en erfgoed?

Jim: Een belangrijke les uit de workshops was dus dat mensen dingen in hun handen moeten krijgen, ze moeten knippen, plakken, scheuren en dingen vies maken. De ruimte was achteraf een zootje, gelukkig. Daarom ben ik gestopt met de verschillende tafels: twee met spullen die je mocht gebruiken en een derde met spullen alleen om naar te kijken: dat laatste voelde heel institutioneel. Het werkt heel goed als mensen vrijheid met materialen hebben en mogen scheuren etc. Het is natuurlijk wel moeilijk voor de sector om materiaal beschikbaar te stellen dat mensen zo kunnen gebruiken, als alles wordt gezien als zo...

Eliza: Kostbaar.

Jim: Ja, zo kostbaar. Terwijl de voordelen soms ook zwaarder kunnen wegen dan de nadelen als mensen spullen kunnen aanraken zonder speciale handschoenen. Je moet mensen waar mogelijk enige *agency* geven met je collectie en hoe ermee omgegaan wordt.

James: Ik heb vooral geleerd dat mensen lol willen hebben. Mijn werkwijze draait om lol en nieuwsgierigheid, waardoor een inclusieve plek kan ontstaan. Mensen willen het leuk hebben met elkaar en als je als facilitator iets serieus leuk kan laten voelen op zo'n manier dat het nieuwsgierigheid aanwakkert, dan kun je veel verschillende soorten gesprekken voeren. Je kunt zelfs uitdagende gesprekken krijgen tussen mensen die elkaar niet kennen omdat je een plek creëert waar mensen het risico durven te nemen om contact te leggen met anderen.

Eliza: Zijn de zines nu verkrijgbaar in de IHLIA-collectie?

Jim: Alles wat we gemaakt hebben is digitaal verkrijgbaar, dus het is oneindig reproduceerbaar. Elke deelnemer kreeg een exemplaar mee na de workshop en meerdere geprinte exemplaren liggen in de collectie.

Eliza: Was het heel belangrijk om te werken met het format of de culturele vorm van zines: dat ze vrij moeten zijn?

James: Eerlijk gezegd dacht ik niet na over hoe de zines naar het archief zouden gaan, al nam ik aan dat het zou gebeuren. Het punt van de zines is dat ze door mensen samen gemaakt zijn en dan gedeeld worden met anderen, dat was genoeg.

Ze bevatten vaak niet veel tekst: ze bestaan uit afbeeldingen of vragen die mensen hebben. Het is meer een dwalende ervaring. Ik denk dat iedereen een zine kan en zou moeten maken. Zines maken is voor iedereen. Vooral in Nederland kan zine-maken een glanzend kunstboek opleveren, maar dat hoeft niet. Met zine-maken kun je jezelf uitdrukken zonder na te denken over hoe goed het zal verkopen: een middel om buiten kapitalisme om te denken. Ik kijk ernaar uit om alle uitgaves te lezen.

Eliza: En Jim, jij bent overgestapt naar de kunstsector? Wat heb je meegenomen uit de erfgoedwereld?

Jim: Ik werk nog steeds in een designmuseum in het erfgoedveld denk ik, en op de Rijksacademie. IHLIA is een bijzondere plek omdat het een gemeenschapsarchief is, dat is hun achtergrond, maar ze waren wel het contact verloren met delen van de grotere gemeenschap. En ze zochten nooit, of zelden, contact met bepaalde gemeenschappen die bij het archief zouden moeten horen. Het was een interessante tijd daar, omdat ze zich daarvan bewust werden en stappen zetten om dit te veranderen. Mijn functie was een nieuwe binnen het team dat contact zocht met mensen voor samenwerkingen. Niet alles wat we hebben geprobeerd werkte, maar ook dat is een les: niet alles werkt.

Tot slot heb ik geleerd om te knutselen! Dat is een manier om gesprekken te faciliteren die veel verder gaan dan de opdracht, omdat je zulke dingen heel weinig doet als volwassene. Het zorgt voor een speelse en kinderlijke energie waarbij je meer opengesteld bent.

- 1 Dit interview is gehouden door Eliza Steinbock op 15 maart 2023 van 10-12 uur via Zoom.
- 2 Zie <https://raeparnell.hotglue.me/> voor zijn werk
- 3 Zie interview met Gianmaria Colpani, Julian Isenia & Naomie Pieter, "Archiving Queer of Color Politics in the Netherlands," *Tijdschrift voor Genderstudies* 22, no. 2 (2019): 163-182.

meerstemmige tentoonstel- lingen cureren

Meerstemmig cureren

Terug- en vooruitkijken naar het koloniale verleden in het Amsterdam Museum

bezoekerschap

diversiteitsdenken

kritische reflectie

co-creatie

schaduwverhalen

taal

alledaags racisme

kolonialisme

Meerstemmig cureren

Terug- en vooruitkijken naar het koloniale verleden in het Amsterdam Museum

Inez Blanca van der Scheer, Imara Limon,
Margriet Schavemaker, Vanessa Vroon-Najem,
Annemarie de Wildt, Gonca Yalçiner

Inleiding

Hoe kunnen musea met tentoonstellingen een relevante bijdrage leveren aan het bevorderen van sociale gelijkwaardigheid, inclusiviteit en diversiteit? Door niet met één (institutionele) stem te spreken maar met meerdere stemmen verhalen te vertellen bij collecties en tentoonstellingen. Hierdoor kunnen bezoekers zich herkennen in een van de vele perspectieven, of zich realiseren dat hun persoonlijke perspectief er een naast velen is. Maar hoe doe je dat? Hoe cureer je ‘meerstemmige’ tentoonstellingen en vertel je meerstemmige verhalen bij objecten die daarin te zien zijn?

Het concept ‘meerstemmigheid’ heeft een lange voorgeschiedenis in de literatuur en praktijk van critici en activisten die top-down machtsstructuren binnen en buiten (museale) instituties bevragen die niet gebaseerd zijn op in- maar op uitsluiting. Zo vestigde Philomena Essed in haar studie *Alledaags Racisme* (1984) de aandacht op het bewuste en onbewuste racisme dat (nog steeds) in Nederland plaatsvindt en de noodzakelijke reflectie hierop.¹ Zij baseerde zich in haar boek op de ervaringen van zwarte vrouwen en legde een verband tussen racisme en seksisme. In de jaren tachtig van de vorige eeuw werd haar werk kritisch ontvangen. Het erkennen dat zij die de macht

representeren, en vanuit die positie spreken, niet neutraal zijn en er ruimte gemaakt moet worden voor meerdere perspectieven en stemmen die lang buiten de deur zijn gehouden op basis van onder andere kleur, gender en klasse was lange tijd niet vanzelfsprekend. Door haar werk en het werk van anderen kwam er desondanks een discours op gang waarin de term ‘meerstemmigheid’ veelvuldig wordt gebruikt.²

In combinatie met de woorden “democratiserend” en “inclusief”, stond de term “meerstemmigheid” ook in de eerste zin van de nieuwe museumdefinitie uit 2019, die via crowdsourcing tot stand kwam: “Musea zijn democratiserende, inclusieve en meerstemmige ruimtes voor kritische dialoog over het verleden en de toekomst.”³ Deze definitie werd uiteindelijk niet geaccepteerd door de internationale museumvereniging ICOM maar de focus op een “kritische dialoog” geeft aan dat musea in toenemende mate beogen geen bolwerken meer te zijn waarin erfgoed wordt getoond en kennis daarover wordt gedeeld vanuit een dominant perspectief, maar juist plekken willen worden waar het gesprek kan worden aangaan over hoe dit dominante perspectief kan worden opengebrouwen. In de bijgewerkte definitie, die op de ICOM-conferentie van 2022 wel werd geaccepteerd, is de term meerstemmigheid komen te vervallen, maar het “koesteren van diversiteit” blijft een centraal element.

In 2018 definieerde Guinevere Ras de term ‘meerstemmigheid’ als een verzamelterm voor “alle processen en methodieken die leiden tot gelaagdheid en meerdere perspectieven (*multi-perspectiviteit*) in musea en rondom museale producten”. Deze omschrijving maakt duidelijk dat het zeker niet alleen om tentoonstellingen gaat, maar ook over educatie en andere

museale aangelegenheden. Ook stelt zij dat het samenwerken ‘met een *community*’ belangrijk is.⁴ Meerstemmigheid en (publieks)participatie zijn nauw aan elkaar verbonden. Denk hierbij ook aan Nina Simon’s publicatie *The Participatory Museum* uit 2010 die vaak door musea in deze context wordt opgevoerd. Simon beschrijft in detail hoe door het kiezen voor het samenwerken met specifieke netwerken de vorm van het museum en zijn output continu verandert en zodoende relevanter wordt voor een veel breder publiek.⁵

Dat geldt niet alleen voor de programmering. Amsterdam Museum conservator Imara Limon formuleert het als volgt: “meerstemmigheid en participatie gaan ook over het verbreden van de netwerken om het museum heen, met als lange termijn-doel intensieve betrokkenheid en een meer divers personeelsbestand. Pas als de organisatie op deze wijze aansluit bij de samenleving wordt een inclusief museum met relevantie voor een breed publiek vanzelfsprekend.”⁶

Kortom, de term ‘meerstemmigheid’ kan gezien worden als een methode en een paraplu-begrip voor fundamentele veranderingen op het gebied van wat in Amerikaans *governance jargon* wordt samengevat als ‘DE&I’ (Diversity, Equity & Inclusion). Het meerstemmig cureren en het samenstellen van multiperspectivische programmering, is daarbij slechts één van de knoppen waaraan gedraaid kan worden. Echter, het is wel een fundamentele stap die veel van de noodzakelijke veranderingen op het gebied van publiek, partners en personeel (de andere drie p’s uit de Nederlandse Code Diversiteit en Inclusie) mede beïnvloedt.

In dit essay willen we daarom inzoomen op de manieren waarop meerstemmig cureren kan worden vormgegeven. Hoe werkt het

in de praktijk en wat kunnen we leren van voorbeelden uit het recente verleden?

Focus op (de)koloniale tentoonstellingen

Naast museale programma's rondom *queering*, *migratie* en *de groeiende kloof tussen arm en rijk*, waarbij meerstemmigheid een uitgangspunt is, vormt het *koloniale verleden* in toenemende mate een casus in het Amsterdam Museum voor het maken van meerstemmige tentoonstellingen. Het is een onvermijdelijk thema voor een museum dat als onderwerp heeft de hoofdstad van wat eens een uitgebreid koloniaal rijk was en dat de verantwoordelijkheid draagt voor een collectie van circa 108.000 objecten die voor een groot deel afkomstig zijn van rijke burgers die hun inkomsten deels te danken hadden aan overzeese handel en trans-Atlantische slavernij. Het is een collectie waar verhalen over de stad Amsterdam vooral vertegenwoordigd worden vanuit het perspectief van stedentrots. En zo werd er lange tijd ook over verteld; vanuit kernwaarden als *tolerantie*, *vrijdenken* en *ondernemerschap* werd de stad in collectiepresentaties en diverse tentoonstellingen gepresenteerd als een unieke plek waar iedereen kon samenkomen en de kunst welig tierde.

Als we kijken naar een aantal tentoonstellingen en projecten die het Amsterdam Museum de afgelopen tien jaar organiseerde, is te zien dat die Amsterdamse rijkdom niet kon bestaan zonder een wrede geschiedenis die soms wel werd verteld en soms niet. In de tentoonstelling *Koloniale Verhalen: Work in Progress* (2022) werd hierop gereflecteerd. Samenstellers Imara Limon, Inez Blanca van der Scheer en Maria Rey-Lamslag zoomden in een van de zalen in op tentoonstellingen over de zeventiende eeuw die het Amsterdam Museum heeft georganiseerd sinds

zijn ontstaan in 1926. De curatoren lieten zien dat de tentoonstellingen vaak bijdroegen aan een eenzijdige blik op het succesverhaal van deze periode, maar op andere momenten kritische perspectieven opleverden.

Terugkijkend blijkt dit zeker geen lineair proces te zijn. Zo werd in de tentoonstelling en catalogus van de tentoonstelling *Suiker* (2005-2006) meer aandacht besteed aan slavernij dan zeven jaar later in *De Gouden Eeuw: Proeftuin van onze wereld* (2013). Toen het museum in 2019 besloot de term 'Gouden Eeuw' niet langer te gebruiken als synoniem voor de periode rond de zeventiende eeuw, was er in de permanente tentoonstelling *Amsterdam DNA* (2011-2022) nog lange tijd een volledig goud geschilderde zaal te zien over dit tijdperk, met de titel 'Centrum van de wereld'.

Deze blik op het eigen institutionele verleden is noodzakelijk en houdt ons scherp. We zien dit essay ook in dit kader: (zelf) kritisch kijken naar hoe we telkens weer opnieuw, middels tentoonstellingen en allerlei andere vormen van programmering, proberen dit dominante perspectief te herkennen, te benoemen, te herzien en aan te vullen. Soms slagen wij hierin, soms deels en soms niet. Daarbij proberen we altijd rekenschap te geven van het feit dat het team van het museum zelf vaak onvoldoende divers is en dat de beoogde meerstemmigheid in veel gevallen wordt vormgegeven in participatie en co-creatie met mensen en netwerken die (nog) niet gerepresenteerd zijn in het museale team. Het betreft stemmen die worden uitgenodigd en andere keren zelf (terecht) de meerstemmigheid opeisen en het museum dwingen om andere perspectieven niet langer te negeren.

Het komt ook voor dat het aanbrengen van meerdere, onderbelichte, perspectieven geïnitieerd wordt door collega's van binnen het museum. Zoals in 2013 toen het gebrek aan aandacht voor het slavernijverleden in de expositie *De Gouden Eeuw: Proeftuin van onze wereld* niet goed viel bij een van de conservatoren van het Amsterdam Museum, Annemarie de Wildt. Zij was niet betrokken geweest bij het samenstellen van de tentoonstelling maar maakte wel deel uit van een groep collega's, academici en activisten die tentoonstellingen en programma's in voorbereiding had in de context van de herdenking van 150 jaar formele afschaffing van de slavernij (tevens in 2013). Zij bedacht een interventie in de tentoonstelling getiteld *De Zwarte Bladzijde van de Gouden Eeuw* die drie maanden na de opening werd ingevoegd in het tentoonstellingsparcours. Deze bestond uit reacties op de tentoonstelling en reflecties op de doorwerking van slavernij in het heden door onder andere Marian Markelo, winti priesteres en activist uit Den Haag, onderzoeker Leo Balai, en van de kantine medewerkster van het museum Hellen Palmtak. Daarnaast voegde De Wildt, in samenwerking met andere onderzoekers en activisten, een in zwart vormgegeven informatie-laag toe met uitleg over het koloniale en slavernijverleden van de stad in de zeventiende eeuw. Het museum bracht de interventie via een marketingcampagne onder de aandacht; door de stad werden affiches verspreid met de titel van de tentoonstelling, portret van een van de commentatoren en diagonaal de tekst: "Nu mét zwarte bladzijde".⁷

Tien jaar later gaf een van de commentatoren uit die tijd, Marian Markelo, een *New Narratives* rondleiding door de tentoonstelling *Koloniale Verhalen: Work in Progress*. Stilstaand bij haar kritische interventie in de De Gouden Eeuw tentoonstelling

uit 2013 sprak ze haar waardering uit voor de wijze waarop het museum zich toen open had gesteld: "Het geeft hoop dat dit de goede weg is om de verschillende lagen van de geschiedenis, inclusief de problemen van het erfgoed, voor het voetlicht te brengen. Zo krijgen de nazaten van witte en zwarte mensen de gelegenheid om het verhaal vanuit hun perspectief te leren kennen."⁸

New Narratives

De woorden van Marian Markelo zijn mooi. Maar toch, als we nu terugkijken naar deze periode dan lezen we de noodzaak van de *Zwarte Bladzijde* ingreep in 2013 vooral als symbool voor een gebrek aan oog voor diversiteit en meerstemmigheid binnen het museum waar het ging om het koloniale verleden. Het was een tijd waarin de viering van 400 jaar grachtengordel bovenaan de agenda van de stedelijke marketing stond. Een tijd waarin steden trots domineerde en er weinig ruimte was voor perspectieven waarin het koloniale verleden en de doorwerking daarvan in het heden een rol speelden.⁹

Het was ook de tijd waarin grote protesten van *Zwarte Piet is racisme* plaatsvonden.¹⁰ De sjablonen en spuitbussen waarmee men tijdens acties t-shirts kon laten bespuiten met "Zwarte Piet is Racisme" werden in 2012 in de collectie van het Amsterdam Museum opgenomen. Daarnaast vormden de nieuwe samenwerkingen in 2013, die voortkwamen uit de herdenking van 150 jaar afschaffing van de slavernij, een belangrijk nieuw netwerk voor het museum. Denk hierbij aan langdurige samenwerkingen met de *Keti Koti dialoogtafels* en *Stichting Eer en Herstel* (o.a. verantwoordelijk voor de jaarlijkse herdenking van het slavernijverleden bij de ambtswoning van de burgemeester, het pand van slavenhandelaar Grodin). Ook was curator Annemarie



Boris van Berkum, Kabra vooroudermasker, 2013.
Foto Amsterdam Museum, Erik Hesmerg

de Wildt nauw betrokken bij de oprichting van *Mapping Slavery*, wat een jaar later resulteerde in de *Gids Slavernijverleden Amsterdam* (2014) die mede door het Amsterdam Museum werd uitgegeven. Uniek in die periode is het project van kunstenaar Boris van Berkum en wintipriesteres Marian Markelo.¹¹ Een masker uit de collectie van het Nationaal Museum voor Wereldculturen werd 3D gescand en uitvergroot uitgeprint. Zo kon het gebruikt worden voor Ketji Koti herdenkingen en andere gelegenheden. Het werd in 2014 opgenomen in de collectie van het Amsterdam Museum. Niet als ‘statisch’ museaal object waarvoor de gebruikelijke conserveringsregels gelden, maar als ‘gebruikscollectie’ zodat betrokkenen uit de Surinaamse gemeenschap het kunnen blijven gebruiken voor rituelen. Daarmee voorziet het masker in een behoefte die musea normaliter niet kunnen of willen inwilligen.¹²

In de context van de grote tentoonstelling *Ferdinand Bol en Govert Flinck: Rembrandt's meesterleerlingen* (2018, in samenwerking met Museum Het Rembrandthuis) realiseerde Imara Limon, toen junior conservator, de kunstinstallatie *A Seat at the Table* in de Regentenkamer van het museum, in samenwerking met Jörgen Tjon A Fong, toen artistiek leider van theaterproductiehuis *Urban Myth*. Zes kunstenaars maakten werk geïnspireerd op een historische figuur met wie zij graag zouden tafelen. Modeontwerper Marga Weimans produceerde bijvoorbeeld een tafelkleed geïnspireerd op beeldhouwster Augusta Savage, die op deze wijze streed voor een plek aan tafel voor Afro-Amerikaanse kunstenaars. In diezelfde periode startte Limon ook *New Narratives* rondleidingen door tijdelijke en vaste tentoonstellingen, waarin mensen van buiten het museum gevraagd werden om als gast rondleider kritisch te kijken naar de collectiepresentaties. Denk aan journalist en

historicus Lotfi El Hamidi die sprak over het nog altijd overheersende Eurocentrisme in de vaste opstelling. Met kennis van de geschiedenis van het Midden-Oosten plaatste hij daar belangrijke kanttekeningen bij. Een ander voorbeeld is auteur Hélène Christelle Munganyende die benoemde dat zij zich uitgewist voelde in het museum, met name door kernwaarden als ‘tolerantie’ en ‘handelsgeest’ die aan de stad gekoppeld werden. Deze perspectieven van buiten leidden in sommige gevallen tot kleine aanpassingen, zoals het verwijderen van een ongepast icoon dat de handelswaarde van een tot slaaf gemaakt persoon symboliseerde, of in een tijdlijn de markering van de afschaffing van slavernij door een wetswijziging te vervangen door een jaar waarin een belangrijke opstand door tot slaafgemaakten plaatsvond.

Toch was het niet altijd mogelijk om snel te handelen, met name in de vaste opstelling. Simone Zeefuik (een van de oprichters van *Decolonizing the Museum*) moest haar kritiek op de verbeelding van tot slaafgemaakte mensen in ‘de Gouden Eeuw-zaal’ meermalen herhalen voordat het curatorenteam en de directie besloten te luisteren en dit beeld te verwijderen.¹³

De programmalijn *New Narratives* leidde ook tot samenwerkingsprojecten met interdisciplinaire kunstenaars, onder wie de eerdergenoemde Jörgen Tjon A Fong. Hij wilde het onderzoek van onder meer Mark Ponte naar zwarte Amsterdammers in de zeventiende en achttiende eeuw onder de aandacht brengen van een breder publiek. In samenwerking met het Amsterdam Museum ontwikkelde hij een eerste fotoserie, *Hollandse Meesters Herzien*, over dit onderwerp. Tjon A Fong ging te werk op een interdisciplinaire manier: hij selecteerde de verhalen van verschillende historische mensen van kleur in Amsterdam,

werkte met kostuumontwerpers om de outfits samen te stellen en vroeg prominente Nederlanders om als de historische figuren te poseren. Hij fotografeerde ze en legde ze vast op historisch relevante locaties. In 2018 werden de drie werken in kunstruimte OSCAM in Amsterdam Zuidoost getoond. De plek was hierbij belangrijk; het is een stadsdeel met veel nakomelingen uit voormalig gekoloniseerde gebieden: groepen die zich doorgaans niet of nauwelijks gerepresenteerd zien in musea in het centrum van Amsterdam.

Daarnaast cureerde Limon als medewerker van het Amsterdam Museum in samenwerking met historisch archief en cultureel centrum The Black Archives hun eerste tentoonstelling: *Zwart en revolutionair: Het verhaal van Hermine en Otto Huiswoud* (2017–2018). Dit echtpaar, afkomstig uit Brits-Guyana en Suriname, streed al vroeg in de twintigste eeuw tegen kolonialisme en kapitalisme. De tentoonstelling vond plaats in het monumentale pand aan de Zeeburgerdijk van waaruit zij hun strijd voerden samen met vele intellectuelen wereldwijd, en waar Vereniging Ons Suriname nu al 100 jaar gevestigd is.¹⁴ Het is een belangrijke maar onderbelichte Amsterdamse geschiedenis die zonder het onderzoek van The Black Archives niet zichtbaar zou zijn gemaakt voor een breder publiek.

Met andere woorden, in deze periode zien we dat het koloniale verleden door verschillende medewerkers van het museum wordt geprogrammeerd en binnengehaald door de deur te openen voor kritische stemmen van buiten. En door zelf naar buiten te gaan, de stad in. De samenwerkingen met de netwerken waarmee relaties werden onderhouden gingen zeker niet altijd zonder slag of stoot. Een sprekend voorbeeld van aanhoudende kritiek op het Amsterdam Museum is bijvoorbeeld de

bekladding van een affiche ter promotie van de tentoonstelling *Hollanders van de Gouden Eeuw* in de zomer van 2019. Het Amsterdam Museum presenteerde deze vaste presentatie tussen 2014 en 2022 in een vleugel van de (toen nog) Hermitage Amsterdam. De kern van de tentoonstelling was de viering van de enorme collectie monumentale groepsportretten uit de zeventiende en achttiende eeuw van het Amsterdam Museum, aangevuld met werken uit het Rijksmuseum. In deze dependance was weinig aandacht voor het koloniale verleden.¹⁵ Dat werd pijnlijk duidelijk toen in september 2019 het affiche dat de expo moest verkopen in de publieke ruimte onder handen werd genomen: de witte gezichten van het groepsportret op de poster waren weg gesausd met witte verf en de titel *Golden Age* werd met rood overschreven en veranderd in *Bloody Age*. Het betreffende affiche was toevallig precies op een muur naast de ingang van de Black Archives geplaatst en het was dan ook niet verbazingwekkend dat enkele maanden later op het nationale Museumcongres (oktober 2019) de directeur van de Black Archives, Mitchell Esajas, de ingreep ‘opeiste’.

Woord en kunst

In datzelfde jaar, 2019, werkte Jörgen Tjon A Fong aan een uitgebreidere versie van *Hollandse Meesters Herzien*.¹⁶ De drie portretten zoals gepresenteerd bij Oscan in 2018 werden aangevuld met tien nieuwe portretten van Amsterdammers van kleur uit de zeventiende en achttiende eeuw. Het maakproces was hetzelfde: bekende Amsterdammers van kleur kropen in de huid van historische figuren van kleur die uit archiefonderzoek naar boven waren gekomen. Denk aan Christina van Geugten (1749 - 1780), geboren in slavernij in Batavia (Jakarta) en bekend om haar vlucht en veroordeling tot gevangenschap in het Spinhuis, een werkhuis voor vrouwen, nadat zij rond 1754

naar Amsterdam was overgebracht. Het is Yosina Roemajauw, winnares van *The Voice Kids*, zittend aan een tafel in de oude Regentenkamer van het Amsterdam Museum die Van Geugten een gezicht gaf. Een ander voorbeeld is rapper Typhoon die in de huid kroop van Elieser, die begraven is op de Joodse begraafplaats in Ouderkerk aan de Amstel. Een man van kleur, van wie niet bekend is of hij vrij was, een bediende, of tot slaaf gemaakt. Door de inzet van activist Perez Jong Loy groeide hij uit tot een belangrijk symbool van de zwarte aanwezigheid in de zeventiende eeuw.¹⁷ De tentoonstelling van de nieuwe werken vond dit keer plaats in het hart van de bovengenoemde tentoonstelling *Hollanders van de Gouden Eeuw*. Tussen de ruim twintig zeventiende- en achttiende-eeuwse monumentale groepsportretten van Hollandse Meesters als Bartholomeus van der Helst, Govert Flinck en Nicolaes Pickenoy werden stellages gebouwd met doorkijkjes waarop de foto's werden geplaatst. Een aantal groepsportretten werd verwijderd van de wanden om plaats te maken voor de foto's. Daarnaast schreven conservator Tom van de Molen en Tjon A Fong nieuwe zaalteksten en audiotourstops voor de rest van de tentoonstelling, waarin het koloniale verleden een centrale rol speelde.

Tijdens het maakproces werd uitgebreid gesproken over de relatie tussen *Hollandse Meesters Herzien* en *Hollanders van de Gouden Eeuw*. Hoe zouden de tentoonstellingen zich tot elkaar verhouden? De zwarte aanwezigheid op dertien grote portretten in de ruimte vormde een scherp contrast met de situatie daarvoor: een grote ruimte vol witte mensen. Er werd besloten dat de fotoportretten niet te klein moesten worden gepresenteerd. Ook werd lang gepraat over de titel van de hoofdtentoonstelling, *Hollanders van de Gouden Eeuw*. De term ‘Gouden Eeuw’ werd, zoals ook al diverse stemmen uit de *New Narratives*

programmering van de jaren daarvoor hadden aangekaart, te eenzijdig gevonden. Ze laat geen ruimte over voor tegenverhalen, verhalen van mensen als Christina van Geugten of Elieser voor wie de zeventiende eeuw helemaal niet goud was.

Begin september 2019 besloot het Amsterdam Museum om die reden de titel van de hoofdtentoonstelling te wijzigen in *Groepsportretten van de zeventiende eeuw* en de term ‘Gouden Eeuw’ niet langer te gebruiken als synoniem voor de periode rond de zeventiende eeuw. In een ingezonden brief in *de Volkskrant* legden de directeuren en een aantal van de betrokken conservatoren uit waarom ze tot deze beslissing waren gekomen.¹⁸ Binnen de landsgrenzen leidde de beslissing tot zeer verdeelde reacties. Zo twitterde premier Mark Rutte binnen enkele uren dat het een onzinnig besluit was en dat hij juist trots was op de term. En minister van Cultuur en Onderwijs Ingrid Engelshoven merkte op dat de geschiedenis niet herschreven kon worden. Het museum kreeg in de stortvloed aan commentaar via columns, talkshows en andere (sociale) media naast lof, ook veelvuldig het verwijt dat het middels dit soort acties bijdroeg aan de polarisatie in de samenleving in plaats van deze tegen te gaan. Daarnaast waren er ook stemmen die vonden dat het museum neutraal moest zijn en geen politieke stelling moest innemen. Artistiek directeur Margriet Schavemaker reageerde op de ophef in haar oratie *Gekleurde Verhalen*: “We werken vanuit de missie om bij te dragen aan een samenleving zonder uitsluiting en zijn daarnaast continu op zoek naar hoe we geschiedenis, heden en toekomst van de stad op een zo relevant en divers mogelijke manier kunnen presenteren en contextualiseren, en maken tegelijk (historische en hedendaagse) uitsluiting zichtbaar.”¹⁹

Het zichtbaar maken van de vaak dubbelzinnige machtsstructuren in de stad hoort bij dit contextualiseren, zoals bleek in *Monument der Regentessen: Natasja Kensmil (2020 - 2022)*, de opvolger van *Hollandse Meesters Herzien*. Kensmil is een van de meest toonaangevende Nederlandse kunstenaars van dit moment, met een oeuvre van tekeningen en monumentale schilderijen, geïnspireerd op historische figuren en gebeurtenissen. Ze benaderde het Amsterdam Museum omdat ze werkte aan een serie portretten, of archetypen, van vrouwelijke regenten. *Monument of Regents (2019)* is geschilderd met dikke lagen donkere verf, soms uitgesmeerd en soms heel gedetailleerd. Door de holle ogen van de regentessen, en de witte tinten die de botstructuur van hun gezicht accentueren, komen ze spookachtig over, bijna zombie-achtig. Dit spookachtige nodigt uit tot een alternatieve lezing van de zeventiende-eeuwse groepsportretten. Voor Kensmil betreft dit vooral de positie die vrouwelijke regenten van zeventiende-eeuwse instellingen innamen. Hoewel vrouwen in die tijd geen wettelijke beslissingsbevoegdheid hadden om zaken te doen, mochten ze wel liefdadigheidsinstellingen besturen. Hun families waren verbonden met de Oost- en West-Indische Compagnie, wat betekent dat hun rijkdom afkomstig was van het koloniale systeem dat gebaseerd was op ongelijkheid, geweld en uitbuiting van mensen in bezette gebieden. Kensmil maakt de ambiguïteit van het liefdadigheidswerk van de regenten en de mensen ten koste van wie zij hun rijkdom verwierven op krachtige wijze zichtbaar.

Nadat we de intentie hadden uitgesproken om *Monument van de Regentessen* te exposeren, maakte Kensmil meer werken. Een dubbelportret van Maria Munter en Isaac Jan Nijs toont een Amsterdams regenten-echtpaar, wier families betrokken waren bij de Nederlandse koloniale handelsbedrijven. Maria Munter



Natasja Kensmil, *The Monument of Regents*, 2018–2019, Amsterdam Museum.

Foto Peter Cox

was ook regentes van het Burgerweeshuis aan de Kalverstraat, dat in 1975 de hoofdlocatie werd van het Amsterdam Museum. *White Elephant* (2019), een groot VOC-schip op zee, en het landschap *Selva Amazone* (2020) verwijzen naar de handel in en gedwongen verplaatsing van mensen, alsmede de roof van natuurlijke producten die aan de basis lagen van het koloniale systeem. Een systeem dat lang ongezien en onvermeld bleef. Al deze werken samen leverden in het hart van de museale collectie, net als de eerdere editie met Jörgen Tjon A Fong, een belangrijke bijdrage aan het nuanceren van het klassieke Amsterdamse stedentrots verhaal.

De samenwerkingen werden in sommige gevallen gecontinueerd (Tjon A Fong werd gastcurator van twee tentoonstellingen in de jaren daarop), en verduurzaming vond plaats door middel van de aanschaf van bijna alle getoonde werken van zowel *Hollandse Meesters Herzien* als Kensmil voor de collectie van het museum. Voor Kensmil volgde tevens nationale erkenning toen zij op 1 november 2021 uit de handen van minister van Engelshoven de meest prestigieuze Nederlandse kunstprijz, de Johannes Vermeerprijs, kreeg overhandigd. In haar lofrede refereerde de minister aan haar eerdere opmerking dat de geschiedenis niet herschreven kon worden. Kensmil had haar laten zien en voelen dat dit wel kan.

Meerstemmigheid centraal

In dezelfde periode als waarin de Gouden Eeuw discussie plaatsvond, werd achter de schermen gewerkt aan een tentoonstelling over de Gouden Koets.²⁰ Vanwege de afbeelding ‘Hulde der Koloniën’ op de linker zijkant, werd de Gouden Koets de afgelopen jaren door een steeds grotere groep Nederlanders van diverse afkomsten als beladen erfgoed beschouwd. Op de

allegorische verbeelding staan mensen van kleur die de koloniën in het westen en oosten verbeelden en goederen naar een witte vrouw brengen die de Nederlandse natiestaat symboliseert. De koets was op initiatief van inwoners van Amsterdam in 1898 gemaakt als cadeau voor Koningin Wilhelmina toen zij als eerste vrouw de troon besteeg. Tot 2015 was de koets in gebruik geweest bij koninklijke aangelegenheden als huwelijken en de jaarlijkse Prinsjesdag op de derde dinsdag van september; de dag waarop het nieuwe parlementaire jaar wordt geopend en de begroting wordt vastgesteld. Daarna was hij enkele jaren in restauratie met het doel weer de weg op te kunnen. Maar was dat wel zo'n goed idee? Kon de koets vanwege het paneel nog wel de straat op? Of was het beter om hem in een museum te plaatsen? Of moeten we accepteren dat dit soort koloniaal erfgoed erbij hoort?

Het museum had de ambitie een tot nadenken stemmende tentoonstelling over de Gouden Koets te presenteren waarin recht werd gedaan aan verschillende visies en maatschappelijke spanningsvelden. We zijn op zoek gegaan naar bekende en minder bekende geschiedenissen rondom de koets, naar het gebruik én het actuele maatschappelijke gesprek over de betekenis en de toekomst van dit beladen object. Daarbij werkten we vanuit de overtuiging dat door verschillende perspectieven bij elkaar te brengen, we gezamenlijk kunnen werken aan verdere verbinding en begrip. Meerstemmigheid werd daarmee het centrale uitgangspunt voor het gehele proces: van de samenstelling van het interdisciplinaire onderzoeksteam – bestaande uit elf curatoren, educatoren, onderzoekers, programmeurs en experts op het vlak van communicatie en marketing werkten samen aan dit project – tot het publieksonderzoek dat middels een reizende onderzoeksinstallatie werd verricht.²¹ Ook in het

museum zouden voorafgaand aan de tentoonstelling gesprekken met het publiek gevoerd worden. Ruim een half jaar voor de opening van de tentoonstelling werd een Gouden Koets Studiezaal ingericht als openbaar onderzoekscentrum. Het plan was dat het onderzoeksteam hier aan het project zou werken en bezoekers zou uitnodigen om mee te denken, maar vanwege de COVID19-pandemie is de ruimte helaas nauwelijks in gebruik geweest.

Om de tentoonstellingsmakers kritisch te bevragen werd een klankbordgroep van ruim twintig experts samengesteld. Van wetenschappers op het gebied van Nederlandse geschiedenis als James Kennedy en Anne Petterson, tot mensen als directeur van de RCE Susan Lammers en historicus Wim Manuhutu. Van experts op het gebied van Nederlandse literatuur en (tegen) cultuur als Marita Mathijssen en Geert Buelens, tot voorlopers op het gebied van het dekoloniseren van erfgoed zoals Susan Legêne, Simone Zeefuik en Jennifer Tosch. En van kenners op het gebied van de rituelen en collecties van het koningshuis, zoals Johan de Haan en Irene Stengs, tot activisten en voorvechters van gelijke rechten zoals Simon(e) van Saarloos. Elke maand was er een online sessie waarin de klankbordgroep de (deel)plannen becommentarieerde. Hierbij stonden vragen centraal als: zitten we op de juiste koers? Missen we belangrijke perspectieven en stemmen? Op welke wijze kunnen we de vele verschillende invalshoeken en verhaallijnen het beste presenteren? Zodoende waren de gevoerde discussies altijd levendig en kritisch.²²

Voor een meerstemmige kijk op de Gouden Koets werden tevens dertien kunst opdrachten verstrekt aan makers met diverse achtergronden. Deze kunstenaars toonden een scala



Tentoonstelling De Gouden Koets, 18 juni 2021 t/m 27 februari 2022.
Foto Amsterdam Museum, Jan-Kees Steenman

aan kritische en artistieke perspectieven op de koets. Hun werk werd, samen met een selectie relevant bestaand werk, gepresenteerd in de twaalf meter hoge Amsterdam Galerij van het museum, die voor de gelegenheid van deze tentoonstelling geheel vrij was gemaakt. Enkele kunstwerken werden daarnaast verweven door het cultuurhistorische parcours, waaronder *Colonies* van Iswanto Hartono dat zich sinds 2018 in de collectie van het Amsterdam Museum bevindt. Het betreft een grote, in wit draadstaal uitgevoerde lijntekening van de contouren van het paneel *Hulde der Koloniën*. De crux van het werk is dat de draadsculptuur wordt uitgelicht waardoor er een schaduw van de tekening in zwart op de muur verschijnt. Zo maakt Hartono op subtiele wijze de spanningen zichtbaar tussen wit en zwart, overheerser en overheersten.²³

Zoals gezegd liepen de voorbereidingen vanwege de pandemie anders dan verwacht. De gesprekken met kunstenaars en de klankbordgroep-sessies vonden digitaal plaats. En de geplande reizen van de onderzoeks-installatie door het land en het werken op zaal door het onderzoeksteam in de studiezaal bleken voorafgaand aan de tentoonstelling slechts ten dele mogelijk en zijn daarom tijdens de looptijd voortgezet. Wel werd, zowel voor als tijdens de lockdowns van 2020–2021, alvast een start gemaakt met een digitaal publieksprogramma.

In de online talkshow van het museum, AM LIVE, werd tweewekelijks aandacht besteed aan de voorbereidingen van de tentoonstelling en alle daarmee samenhangende onderzoeken.²⁴ Zo nam conservator Annemarie de Wildt ons mee naar de tijd waarin de koets is ontstaan en besprak ze waarom het hof de koets aanvankelijk niet wilde hebben. Daarnaast werden fundamentele discussies uit de klankbordgroep voor het



Iswanto Hartono, [naar Nicolaas van der Waay], Colonies, 2017, Amsterdam Museum.
Foto Amsterdam Museum, Monique Vermeulen

publiek uitgediept. Bijvoorbeeld de vraag van wie de koets nu eigenlijk is. Pieter Verhoeve, voorzitter van de landelijke koepel van Oranjeverenigingen, was van mening dat koning Willem-Alexander de eigenaar is. Hans Ulrich Jessurun d'Oliveira, lid van het Republikeins genootschap en rechtsgeleerde, stelde dat uiteindelijk de minister-president erover gaat aangezien deze verantwoordelijk is voor alles wat de koning doet of zegt. In AM LIVE is ook aandacht besteed aan de getroebleerde relatie tussen Nederland en Indonesië, met een aftrap door Jeffry Pondaag en een discussie tussen Lara Nuberg en Wim Manuhutu. Ook stonden we stil bij de positie van de vrouw aan het eind van de negentiende eeuw. Met Wilhelmina kreeg Nederland in 1898 weliswaar voor het eerst een vrouw op de troon, maar het vrouwenkiesrecht liet nog twee decennia op zich wachten. Het zijn dergelijke verschillende perspectieven waarmee we de tentoonstelling meerstemmiger maakten: van de keuze van thema's en objecten tot tekstproductie en audiotourstops (in veel gevallen ingesproken door de betrokken klankbordgroepleden).

Van 15 juni 2021 tot 28 februari 2022 was de net gerestaureerde koets uiteindelijk in het Amsterdam Museum te zien. In een glazen huis op een van de binnenplaatsen stond het net gerestaureerde 'gala'-voertuig te blinken. In zes zalen rondom de koets werden bezoekers meegenomen in de meerstemmige cultuurhistorische tentoonstelling over de geschiedenis, het gebruik van het voertuig en het maatschappelijk gesprek. Toen de tentoonstelling opende was nog niet duidelijk wat de toekomst van de koets zou zijn. Zou hij toch weer gaan rijden als de tentoonstelling was afgelopen? Een van de doelstellingen van de tentoonstelling was om middels verschillende vormen van publieksonderzoek een bijdrage te leveren aan een dergelijk besluit dat koning Willem-Alexander, de formele eigenaar

(en bruikleengever) van de koets zou moeten nemen. Zes weken voor het einde van de tentoonstelling op 13 januari 2022 kwam het ervan: via een videoboodschap vertelde de koning dat hij vond dat de koets nu niet meer kon rijden. Er werd gesproken van pijnlijke ongelijkheden in de huidige samenleving. En het gebruik werd uitgesteld “totdat de tijd er weer klaar voor is.”²⁵ Publieksonderzoek van voor en na de tentoonstelling liet zien dat de publieke opinie ook veranderd was. Waar in juni 2021 nog 32% vond dat de Gouden Koets permanent in een museum geplaatst zou moeten worden, is dat in maart 2022 43%. Net zoals het besluit van de koning kunnen we die ontwikkeling niet enkel op het conto van onze meerstemmige tentoonstelling schrijven. Maar het zal er zeker wel iets aan hebben bijgedragen.²⁶

Wederkerigheid en duurzaamheid

Het koloniale verleden is zoals gezegd slechts één perspectief waarin meerstemmigheid belangrijk is voor de museale praktijk van het maken van tentoonstellingen. Andere belangrijke grootstedelijke thema's als gentrificatie, de rol van religie in de samenleving, gender en seksualiteit roepen net zo hard om een polyfone aanpak. Het zijn issues waarin machtsongelijkheid een fundamentele rol speelt en waarbij het museum als machtig instituut hard zal moeten blijven werken om een relevante bijdrage te leveren. Methodes zoals hierboven geschetst, waarin het openstaan voor en samenwerken met organisaties zowel binnen als buiten het museum, het uitvergroten van artistieke en (zelf)kritische statements in het hart van de organisatie (denk aan de Gouden Eeuw discussie) en het openstellen van het maakproces (zoals bij de Gouden Koets tentoonstelling), zijn daarbij cruciaal.²⁷

Op een nog fundamenteeler niveau gaat het echter vooral om wederkerigheid en duurzaamheid. Met al die verschillende stemmen die betrokken zijn in dit meerstemmig cureren van tentoonstellingen kunnen relaties worden gecreëerd en gefaciliteerd, waarbij geven en nemen op een gelijkwaardige manier voor alle partijen centraal staat. En dat niet alleen op het moment van de tentoonstelling maar ook in de periode daarna. Immers, het doel zou moeten zijn om niet enkel op het moment van de tijdelijke presentatie ‘andere’ stemmen van buiten aan het museum te verbinden. Dit ‘*tokenism*’ kan tegen worden gegaan door intervisie momenten te organiseren waarin (zelf) kritisch wordt gereflecteerd op het proces en commitment van het museum om zo goed mogelijk betrokken te blijven als betekenisvolle schakel in de diverse netwerken waarmee een relatie is aangegaan. Als het museum zich ervoor inzet om te luisteren en te leren, kan het zich transformeren tot een productiehuis waarin verhalen vorm kunnen krijgen, gedeeld en uitvergroot worden, en bewaard kunnen worden. In andere woorden: een plek waar de deur openstaat om de vele omissies in de collectie en presentaties telkens weer opnieuw te bevragen en aan te vullen.

Het openstellen, luisteren en leren, maar ook borgen en bewaren is misschien wel de grootste uitdaging van het meerstemmig cureren. Tentoonstellingen zijn immers tijdelijk. Ze houden op en de museale teams zijn alweer bezig met de volgende producties: nieuwe meerstemmige, inclusieve projecten met netwerken die wederom vaak nieuw voor de instelling zijn. Hoe kunnen we het beste de netwerken van de vorige projecten blijven volgen en betrekken? Daarnaast is er vaak de roep om de talenten uit de netwerken een vaste betrekking in de organisatie te geven zodat zij niet meer tijdelijk op uitnodiging

vanaf buiten spreken maar met mandaat van binnenuit hun stem kunnen delen en de museale agenda (mede) kunnen bepalen. Verduurzaming op dit gebied kost tijd, maar daar wordt aan gewerkt door onder andere het instellen van een meer inclusieve werving- en selectieprocedure. Tegelijkertijd bieden de nieuwe tijdelijke (tentoonstellings)projecten in sommige gevallen kansen om netwerken mee te nemen en met elkaar te verknopen.

Een voorbeeld hiervan is de online tentoonstelling *Corona in de stad* die het Amsterdam Museum initieerde en vulde samen met meer dan 40 bestaande en nieuwe partners tijdens de eerste corona lockdown in het voorjaar van 2020.²⁸ De meer dan 2.000 inzendingen en de vele gecureerde (online) zalen tonen een grote diversiteit die alleen tot stand kon komen door in eerste instantie de bestaande partners op basis van gelijkwaardigheid en, waar mogelijk, *fair practice*, te betrekken.²⁹ Dit project was onderdeel van een grotere programmalijn, *Collecting the City*, waarin het verzamelen van de stad met de stad centraal staat. Het is deze programmalijn, opgestart in 2019, die ruimte biedt aan de bestaande netwerken die we kennen uit eerdere projecten of nieuwe netwerken om, samen met het museum, kleine tentoonstellingen of andere programmering te organiseren. Elk half jaar opent er, in opmars naar het jaar 2026 waarin de honderdste verjaardag van het museum gevierd wordt, een nieuwe *Collecting the City* tentoonstelling. Voor deze tentoonstellingen wordt in acht zalen een caleidoscoop van kleine exposities gepresenteerd. Tevens worden voorafgaand of parallel aan de museale presentaties op gerelateerde plekken in de diverse buurten in de stad activiteiten georganiseerd. Maar ook hierbij geldt: de verduurzaming van deze co-creatieprojecten blijft een uitdaging.

Op het moment van schrijven is het Amsterdam Museum in transitie naar een nieuw museum; de hoofdlocatie aan de Kalverstraat zal worden verbouwd de komende jaren. In de tussentijd heeft het museum de groepsportretten tentoonstelling in de dependance aan de Amstel leeggeruimd en daarvoor in de plaats een parcours van vier tentoonstellingen gecreëerd. De permanente tentoonstelling is *Panorama Amsterdam: Een levende geschiedenis van de stad*. Deze blijft staan tot de heropening van de hoofdlocatie medio 2027. In het hart van deze vaste opstelling, ontworpen door Studio LA, is een middenruimte binnen de ruimte geplaatst waar middels objecten, archiefstukken en teksten de chronologische stadsgeschiedenis op de buitenwand van de zaal wordt bevraagd en van nieuwe perspectieven wordt voorzien.

Onderdelen van de eerdergenoemde projecten waarin we het koloniale verleden bevroegen, keren op diverse plekken terug in deze nieuwe presentaties. Zo hangt *Monument of Regents* van Kensmil op de buitenmuur van *Panorama Amsterdam* gecombineerd met zeventiende eeuwse groepsportretten van regenten en regentessen. *Christina van Geugten* uit de serie *Hollandse Meesters Herzien* is ook weer te zien; dit keer in de middenruimte in combinatie met Ken Doorson's *Manumission Pauline* (2016) waarin de vrijgekochte Pauline een gezicht heeft gekregen, en een doorkijk wordt geboden naar *De Anatomische Les van Dr. Deijman* van Rembrandt. Deze laatste leidt tot een reflectie op het thema misdaad en straf in zowel de koloniën als in Amsterdam.

We presenteren het hele parcours expliciet als een plek voor experiment voor het nieuwe stadsmuseum dat we graag willen worden. Om die reden gaan we de komende jaren met



Links Christina van Geugten uit de serie *Hollandse Meesters Herzien met doorkijk* op *De Anatomische Les van Dr. Deijman van Rembrandt van Rijn*, in de tentoonstelling *Panorama Amsterdam* in het Amsterdam Museum.
Foto Amsterdam Museum, Gert Jan van Rooij

verschillende klankbordgroepen kritisch door de presentaties heen om te zien wat werkt en wat niet als het gaat om een meer inclusieve, meerstemmige presentatie. Daar horen ook opdrachten bij aan makers om interventies te doen. Boven de middenruimte bevindt zich een lege ruimte die, gevuld met enkele geometrische vormen, een podium biedt voor alle mogelijke reflecties op de geschiedenissen die we presenteren.

Een van de eerste interventies werd geproduceerd door Jennifer Tosch waarmee het museum, zoals eerder gezegd, al diverse malen samenwerkte aan projecten die het koloniale verleden van Amsterdam zichtbaar maken. Haar *Sites of Memory* collectief presenteerde in oktober 2022 een muzikale voorstelling die startte in het Huis Willet-Holthuysen (dat ook door het Amsterdam Museum wordt beheerd en geprogrammeerd). Lopend via de Herengracht en de Amstel, werd het publiek meegenomen naar de presentaties van het museum in het Hermitage gebouw. Zwarte vrouwen die werkten bij families in de grachtengordel die hun geld verdienden met koloniale handel stonden centraal. Voor de laatste scène kon het publiek plaatsnemen met uitzicht op de tentoonstelling *Panorama Amsterdam*. De tekst van het slotlied bestond uit een scherpe kritiek op de getoonde werken, de teksten en de vormgeving. Vragen als: Waarom worden er wel bij de Tweede Wereldoorlog aantallen slachtoffers genoemd en niet bij de slachtoffers van de trans-Atlantische slavernij? En waarom toch al die mooie luxe objecten tonen die alleen het verhaal van stedentrots illustreren terwijl overzeese uitbuiting eraan ten grondslag ligt? Doorn in het oog bleken ook de zachtroze muren. Het maakt het leed onbeduidend. “Verf de muren rood en zeg dat het je spijt (...) hoe lang blijven we naar links kijken, hoe lang gaan we zo door?”³⁰

Kortom, het meerstemmig cureren blijft een *work in progress* zoals de tentoonstelling van Limon, van der Scheer en Rey-Lamslag al stelde. Keer op keer zal meerstemmigheid moeten worden nagestreefd. Soms met kleine en soms met grotere gebaren, waarbij het museum de ene keer sterk aan het woord is en de beslissingen neemt en op andere momenten minder. En ja, het zou inderdaad een stevig statement zijn om na de gouden muren uit het verleden, en de roze muren uit het heden, de wanden van de toekomst bloedrood te kleuren. Maar ook dat zal geen het eindpunt zijn van dit meerstemmige proces.



Theaterwandeling *Returning the Gaze* van Site of memories,
23 september – 2 oktober 2022, van Huis Willet-Holthuysen naar Amstel 51.
Foto Amsterdam Museum, Monique Vermeulen

- 1 Philomena Essed. *Alledaags Racisme*. Feministische Uitgeverij Sara, 1984.
- 2 Zie over afstand doen van neutraliteit ook: Margriet Schavemaker (met bijdragen van Imara Limon, Jörgen Tjon A Fong en Massih Hutak), "Gekleurde verhalen: Media en kunst in de museale praktijk," Universiteit van Amsterdam, 29 september 2019, <https://www.margriet-schavemaker.nl/oratie-gekleurde-verhalen>.
- 3 Zie <https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition/>
- 4 Guinevere Ras, "Tussen museale- en community expertise: Een handreiking voor meerstemmigheid in musea," 2018, 6, https://museumcontact.nl/system/files/field_attachments/publicatie_meerstemmigheid_-_guinevere_ras.pdf.
- 5 Nina Simon. *The Participatory Museum*. Museum 2.0, 2010.
- 6 Schavemaker, "Gekleurde verhalen," 10.
- 7 Ook werd een uitgebreid publieksprogramma georganiseerd met onder andere een Ketí Koti/Vrijheidsmaaltijd op 5 mei, een opdracht verstrekt aan Iris Kensmil voor drie schilderijen in samenwerking met CBK Zuid-Oost, lezingen van zwarte auteurs tijdens de Boekenweek, en stadsrondeleidingen langs de slavernijgeschiedenis. De herdenking bij de ambtswoning van de burgemeester werd niet door het museum georganiseerd. Zie <https://hart.amsterdam.nl/page/27664>
- 8 Marian Markelo, "New Narratives Tour," 4 september 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=zXWsYG-aUzk>.
- 9 Ook een belangrijke factor voor het gebrek aan aandacht voor de slavernijgeschiedenis was de samenwerking met de publieke omroep waarmee een begeleidende documentaire serie werd gemaakt. Aangezien de NTR al een serie over het slavernijverleden had gemaakt in 2011 was besloten om in de tentoonstelling, de televisieserie en begeleidende publicatie over de Gouden Eeuw niet zoveel aandacht te besteden aan slavernij.
- 10 De acties van o.a. *Nederland Wordt Beter* zijn niet de eerste protesten tegen Zwarte Piet. Voor een langere geschiedenis van activisme tegen deze racistische traditie zie <https://kozwar-tepiet.nl/> en <https://hart.amsterdam.nl/collectie/object/amcollect/99296>
- 11 Annemarie de Wildt, "Negotiations around the kabra mask," *Material Religion: The Journal of Objects, Art and Belief* 11, nr. 2 (2015): 256-259.
- 12 De AIDS memorial quilts van het Amsterdam Museum zijn een ander voorbeeld. Zie hierover: Léontine Meijer-van Mensch en Annemarie de Wildt, "AIDS memorial quilts: From mourning and activism to heritage objects," in *Die Musealisierung der Gegenwart: Von Grenzen und Chancen des Sammelns in Kulturhistorischen Museen*, red. Sophie Elpers en Anna Palm (Bielefeld: Transcript Verlag, 2014), 87-106.
- 13 Over de kritiek van Simone Zeefuik, zie Richard Kofi en Annemarie de Wildt, "Meer dan een zwarte bladzijde," *Beleid en Maatschappij* 46, nr. 2 (2019): 269.
- 14 Red: VOS is een van de oudste organisaties van Surinamers in Nederland.
- 15 Zie voor dilemma's: Inrichters willen alleen authentieke objecten tonen en zijn blij dat er op zijn minst één zaaltje aan koloniale verleden gewijd is. Activisten vinden: zo weinig dan kan je beter niets doen: zie blog van Annemarie de Wildt over gesprekken tijdens opening: <https://hart.amsterdam.nl/page/46118>
- 16 In samenwerking met fotografen Ahmet Polat, Milette Raats, Stacii Samidin en Humberto Tan.
- 17 Zie ondermeer: <https://stadscuratorium.nl/collectie/elieser/>
- 18 Judikje Kiers, Imara Limon, Margriet Schavemaker en Jörgen Tjon A Fong, "Waarom het Amsterdam Museum de term 'Gouden Eeuw' niet langer zal gebruiken," *De Volkskrant*, 12 september 2019: <https://www.volkskrant.nl/columns-opinie/waarom-het-amsterdam-museum-de-term-gouden-eeuw-niet-langer-zal-gebruiken-b2711957/?referrer=https://www.google.com/>.
- 19 Schavemaker, "Gekleurde verhalen".
- 20 De tekst van deze paragraaf is grotendeels afkomstig uit de inleiding van de catalogus *De Gouden Koets* (WBooks, 2020) en zie ook <https://www.goudenkoets.nl/verdieping/inleiding-op-de-tentoonstelling-de-gouden-koets-in-het-amsterdam-museum>
- 21 Zie <https://www.goudenkoets.nl/onderzoek>
- 22 Zie voor analyse van de tentoonstelling ook Annemarie de Wildt, "The power of the museum, the Golden Coach at the Amsterdam Museum," *Camoc Review* (2023): 5-12.
- 23 Zie voor meer duiding kunst in Gouden Koets tentoonstelling: <https://www.goudenkoets.nl/verdieping/een-rituele-dans-met-het-verleden-kunstenars-over-de-gouden-koets>
- 24 Zie voor de opnames www.goudenkoets.nl
- 25 <https://www.koninklijkhuis.nl/documenten/toespraken/2022/01/13/toelichting-van-koning-willem-alexander-over-het-gebruik-van-de-gouden-koets>
- 26 Zie <https://assets.amsterdammuseum.nl/downloads/Onderzoekverslag-Gouden-Koets-online.pdf>
- 27 Met name de omgang met Queer cultuur neemt al decennia een centrale plaats in als het gaat om meerstemmig cureren. Reflecties hierop vonden plaats in 2016 in het eerste *Queering the collections* symposium dat het Amsterdam Museum samen met de Reinwardt Academie en IHLIA LGBTI Heritage organiseerde. En zie ook publicaties die ingaan op oudere voorbeelden van meerstemmigheid en het samenwerken met verschillende *communities* in dit kader. Zie ook Annemarie de Wildt, "The City Museum as an Empathic Space," *Museum International* 70, nr. 3-4 (2018). En Annemarie de Wildt, "From Multiculturalism to (Super)diversity: examples from the Amsterdam Museum," in *Museums, Migration and Identity in Europe*, red. Christopher Whitehead, Katherine Lloyd, Susannah Eckersley en Rhiannon Mason. In het eerste decennium van de eenentwintigste eeuw heeft hoofd educatie Mila Ernst een outreach/participatiebeleid gericht op grootstedelijke diversiteit ontwikkeld. Educator Miriam Sneeuwloper speelde een belangrijke rol bij evenementen en exposities georganiseerd samen met de LGBTQI gemeenschap.
- 28 Zie <https://www.coronaindestad.nl/>
- 29 Zie voor een uitgebreidere analyse van dit project Margriet Schavemaker, Esme Schoutens en Rowan Stol, "(Un)Curating COVID: Lessons from Corona in the City," *Journal of Curatorial Studies* 11, no. 1 (2022): 72-92. Met Fair practice wordt bedoeld op het betalen van makers volgens de normen zoals gesteld in de code fair practice, zie <https://fairpracticecode.nl/>
- 30 Sites of Memory, "Returning the Gaze", tekst #759, *De Nieuwe Toneelbibliotheek* (Amsterdam, 2023), 42.

ongemakke- lijke dialogen

Dagboek van een diversiteitsonderzoeker van het Bonnefanten

alledaags racisme

emoties

diversiteitsdenken

gender en seksualiteit

witte onschuld

machtsverhoudingen

taal

Dagboek van een diversiteitsonderzoeker van het Bonnefanten

Arent Boon

1 14 december 2022: mijn dagboek beginnen

Vandaag heb ik een afspraak met een museumdirecteur.

Een paar weken geleden ontving ik een uitnodiging om bij te dragen aan een bundel opgedragen aan inclusiviteitspraktijken in de culturele sector.¹ Ik ontving de uitnodiging om een essay te schrijven vanwege mijn professionele ervaringen als diversiteitsonderzoeker werkzaam bij het Bonnefanten, een museum in Maastricht. Toen ik de uitnodiging kreeg, was ik bezig met een onderzoeksproject over de vraag of het museumbeleid inzake diversiteit de afgelopen tien jaar heeft geleid tot evenwichtige verzamel- en tentoonstellingspraktijken.

Voor ik deze afspraak inplande, had ik al besloten dat ik het aanbod wilde accepteren. Toch wilde ik ook met de directeur van het Bonnefanten spreken. Ik vertel hem dat dit voor mij een goede kans is om te reflecteren op de mogelijkheden die diversiteitsonderzoek creëert binnen musea en de mogelijke tegenslagen die in het verschiet liggen.

Hij geeft me zijn zegen.

In de context van mijn werk zijn zulk soort onderhandelingen niet los te zien van het onderzoek zelf. Het is maar één voor-

beeld van hoe zorgen rond sociale rechtvaardigheid en gelijkheid binnen instituten ontaarden in een management-doel. Concreter probeer ik in deze bijdrage te onthullen hoe diversiteit binnen de institutionele context van het museum opereert als niet-performatief. Dit concept is ontwikkeld door Sara Ahmed in haar werk *On Being Included* (2012). In dit boek vraagt Ahmed of het gemak waarmee instituten diversiteit inlijven een “teken is van het verlies van het scherpe randje.”² Ze ontwikkelt vooral het concept van het niet-performatieve om te doelen op “de herhalende en verwijzende praktijk waardoor discours niet de effecten oplevert die het benoemt” te identificeren.³ In andere woorden: als diversiteit wordt aangehaald geeft dit concept voor Ahmed niet noodzakelijk het gewenste effect.

Na mijn vergadering met de directeur ga ik weer achter mijn bureau zitten en maak ik aantekeningen in mijn dagboek. Ik hou tijdens mijn werk bij het Bonnefanten dit dagboek bij om te kunnen reflecteren op gebeurtenissen zoals deze vergaderingen. In deze bijdrage gebruik ik deze dagboekvorm om op diversiteit in de museumcontext te reflecteren. Als diversiteitsonderzoeker is het mijn werk om de kloof tussen het diversiteitsdiscours en de effecten ervan bloot te leggen. Om dit dagboek bij te houden heb ik, in Ahmeds woorden, “diversiteit gevolgd.”⁴ Mijn werk in het museum is zelfstandig, maar soms doe ik mee aan vergaderingen. In mijn dagboek verzamel ik mijn dagelijkse observaties over mijn werk. In het navolgende verbind ik observaties uit mijn dagboek met concepten ontwikkeld door academici zoals Sara Ahmed. In wat volgt ga ik een aantal aspecten na van mijn lopende werkzaamheden: van eerste idee, tot het doen van het onderzoek, tot uiteindelijk een presentatie tijdens een interne vergadering. Ik heb de dagboekvorm

gekozen om te laten zien hoe diversiteitsmedewerkers in de museumcontext schipperen tussen de rollen van waarnemer en deelnemer, criticus en collega.

2 2 maart 2022: de eerste dag op mijn werk

Vandaag is mijn eerste werkdag bij het Bonnefanten. Ik ben zenuwachtig, zoals iedereen zou zijn. ‘s Morgens loop ik langs de Maas terwijl de imposante bakstenen muren en de grote, grijze toren van het museum dichterbij komen.

Zo vlak voor mijn eerste werkdag denk ik vaak terug aan het moment dat ik de vacature voor de baan voor het eerst zag. De vacature waar ik op solliciteerde zocht een jonge onderzoeker die vanuit diversiteitsperspectief het beleid en de programmering van het Bonnefanten van de afgelopen tien jaar in kaart zou brengen. Deze functie, vergelijkbaar met een traineeship, was uitgezet omdat er financiële steun van het Mondriaan Fonds was gekomen, en zou voor zestien maanden zijn. In de vacature stond een quote uit het diversiteitsplan van het museum uit 2021:

[Het is] van belang dat we naar de eigen collectie en verzamelgeschiedenis kijken en onderzoeken op welke wijze vis-à-vis gender, etnische/culturele/religieuze achtergrond, leeftijd, seksuele voorkeur en/of LHBTQ context, het museum aan dit speciale oeuvre van exposities en presentaties heeft gebouwd.⁵

Het Bonnefanten identificeert hier manieren waarop mensen zogezegd divers kunnen zijn, in “gender, etnische/culturele/religieuze achtergrond, leeftijd, seksuele voorkeur en/of LHBTQ context”, en suggereert dat de representatie van die groepen in hun collecties en tentoonstellingen nader moet

worden onderzocht. Tegelijkertijd, en misschien in contrast met bovenstaande, bestempelt het museum haar eigen oeuvre als “speciaal”.

Zulke beweringen tonen dat musea niet neutraal zijn. Geschiedenissen met kolonialisme, kapitalisme, nationalisme en identiteit hebben intrinsiek en structureel bepaald welke objecten het waard zijn om verzameld en tentoongesteld te worden in musea.⁶ Zulke dynamieken spelen ook duidelijk mee in de institutionele geschiedenis van het Bonnefanten. Het is opgericht in de negentiende eeuw als een provinciaal museum met archeologische en historische voorwerpen.⁷ Het museum werd uiteindelijk vernoemd naar het Bonnefantenklooster in Maastricht, waar het tot midden-twintigste eeuw gevestigd was.⁸ Het huidige pand van het museum, ontworpen door de Italiaanse architect Aldo Rossi, is geopend in 1995.⁹ Op mijn eerste dag kreeg ik een rondleiding door het depot van het Bonnefanten, in de kelder. Ik kreeg de eclectische collecties te zien: van middeleeuwse beeldhouwwerken tot hedendaagse kunstinstallaties.

Bovenstaande stelling uit het diversiteitsplan wijst erop dat het museum zichzelf diverser vindt geworden in de jaren voordat ik aangenomen werd. De huidige artistiek directeur van het museum, Stijn Huijts, heeft bijvoorbeeld de Bonnefanten Award for Contemporary Art (BACA) aangepast naar een wereldwijd kader, zoals het museum het zelf beschrijft. Hij was ook curator voor de groepstentoonstelling *SAY IT LOUD* (2020-2021), gewijd aan hedendaagse kunstenaars die reflecteren op koloniale geschiedenissen.¹⁰ Bovendien heeft Paula van den Bosch, conservator hedendaagse kunst bij het Bonnefanten, zich decennialang gefocust op vrouwelijke kunstenaars en kunstenaars die bezig zijn met genderidentiteiten.¹¹

Zulke intenties en initiatieven zijn gangbaar geworden in de museumsector, zoals ook blijkt uit de vernieuwde definitie van het International Council of Museums uit 2022 waarin staat dat musea “diversiteit stimuleren”.¹² In de *Code Diversiteit en Inclusie*, een Nederlands beleidsinstrument gelanceerd in 2019, wordt het concept van diversiteit gebruikt om verschillen tussen individuen te beschrijven op verschillende assen, zoals ras, gender, en klasse. Die beïnvloeden de positie die deze individuen hebben binnen de maatschappij en die culturele instituten zouden moeten willen representeren.¹³ Zulke definities van diversiteit zijn lastig, zoals vaak benoemd wordt, omdat ze intersectionele analyses van instituten en structurele ongelijkheden kunnen reduceren tot de identificatie van individuen die divers zijn.¹⁴ Quinsy Gario wijst het Bonnefanten er bijvoorbeeld in zijn interventies in de tentoonstellingscatalogus van *SAY IT LOUD* op dat diversiteit mogelijk een “hol begrip” wordt.¹⁵

Om precies te zijn: doordat het museum het eigen oeuvre “speciaal” noemt, kan het moeilijk erkennen waarom onderzoek naar de eigen collectie met betrekking tot “gender, etnische/ culturele/ religieuze achtergrond, leeftijd, seksuele voorkeur en/of LHBTQ context” zo urgent is. Voor Sara Ahmed kan dit soort taalgebruik als “*happy talk*” fungeren, waardoor een “positief, blinkend imago van de organisatie ontstaat, wat ervoor zorgt dat ongelijkheden verhuld en dus vermeerderd worden.”¹⁶ In de academische context heeft Sophie Withaecx vastgesteld dat er een neiging is om het imago van het instituut af te schilderen als reeds divers terwijl structureel racisme en seksisme niet aangepakt worden.¹⁷ Wat duidelijk en concreet erkend moet worden zijn de machtsverhoudingen die uitsluitingsmechanismen in stand hebben gehouden.

3 20 juli 2022: een dag op kantoor

Inmiddels werk ik bijna vijf maanden als diversiteitsonderzoeker bij het Bonnefanten. Ik ben bijna elke dag door de ingang gekomen. Inmiddels voel ik me thuis in deze werkomgeving. Ik werk op kantoor, maar ik ga ook naar vergaderingen, zoals die georganiseerd door de interne werkgroep diversiteit en inclusie. Ik ga ook naar evenementen en openingen van het museum.

In deze omgeving blijft diversiteitsonderzoek mijn belangrijkste focus. Ik werk op wat sommige collega's gekserend een "eenpersoonsafdeling" noemen.¹⁸ Ik ben vooral bezig met lezen, het verwerken van data, notities maken, en soms reflecteren in mijn dagboek. In mijn dagelijkse werk heb ik de institutionele geschiedenis van het Bonnefanten in kaart gebracht en achterhaald hoe diversiteit als term is behandeld in de jaarverslagen en collectieplannen van het museum. Bovendien ben ik gevraagd om een handmatige kwantitatieve telling te doen van het gender en de achtergrond van elke artiest waarvan in de afgelopen tien jaar een werk is verworven en tentoongesteld door het Bonnefanten.¹⁹ Mijn project draait om de onderzoeksvraag: In hoeverre is het diversiteitsbeleid van het Bonnefanten van de afgelopen tien jaar vertaald in verantwoorde verwervings- en tentoonstellingspraktijken?

Dit kan ongemakkelijk werk zijn, omdat deze telmethode vraagt om categorisatie: man, vrouw, of non-binair, bijvoorbeeld. Dit staat in schril contrast met hoe concepten zoals intersectionaliteit, dat zijn oorsprong vindt in Zwart feministisch gedachtegoed, ons helpen begrijpen dat verschillende assen zoals ras, gender, klasse en seksualiteit parallel aan elkaar werken.²⁰ Tegelijkertijd kan ik een deel van mijn werk aan

collega's laten zien en zijn ze geschokt, zeggen ze dat ze dit niet verwacht hadden. Dit ongemak wijst ook naar de mogelijkheid om met zulke methodes het racisme en seksisme te onthullen die intrinsiek zijn aan institutioneel beleid en praktijken rond collecties en tentoonstellingen.²¹

Bovendien confronteert mijn onderzoek me ook met mijn eigen ongemak. Als queer persoon ben ik divers voor het Bonnefanten. Ik voel een persoonlijke urgentie om normatieve structuren in musea te bekritisieren. Mijn doel is immers om een spiegel voor te houden en bewustzijn te creëren over de historisch gevormde vooroordelen binnen dit instituut. Ondertussen moet ik ingaan op mijn eigen positionaliteit: ik ben een cisgender man, ik heb wit privilege en ik heb een universitair diploma. Ik ben nu werknemer van het Bonnefanten. Door mijn privileges heb ik toegang tot het archief van het museum en de kennis van mijn collega's op een manier die andere onderzoekers niet hebben. Mijn ongemak maakt me ervan bewust hoe mechanismen van 'witte onschuld', zoals Gloria Wekker ze in kaart heeft gebracht in haar baanbrekende en gelijknamige boek, in mij aanwezig zijn.²² Kortom, het kritische potentieel van dit onderzoek loopt over in mijn medeplichtigheid aan institutionele werkwijzen. Zoals Sara Ahmed aangeeft: diversiteitsmedewerkers werken zowel voor als tegen het instituut.²³

4 26 juli 2022: mijn onderzoek presenteren

Ik geef een presentatie over mijn project. Ik ben net zo zenuwachtig als op de eerste dag. Mijn presentatie is gepland tijdens een stafvergadering waarbij de directeur, conservatoren en een deel van de afdelingshoofden samenkomen. We zitten in een grote vergaderruimte, waar alle aanwezigen rond een rechthoe-

kige tafel zitten. Ik ga voorin zitten. In mijn presentatie leg ik de vragen voor waar mijn werk om draait. Heeft het Bonnefanten gedaan wat het zei dat het zou doen met betrekking tot diversiteit? Wat uit mijn presentatie naar voren komt is dat mechanismen van ongelijkheid binnen musea duidelijk behandeld moeten worden.

Zodra ik klaar ben barst er een hevige discussie uit. Ideeën en reacties gaan over en weer. Op een bepaald moment hebben twee collega's een gespannen debat: ze zijn het oneens over of kunst verworven moet worden op basis van de waarde van het stuk of dat de identiteit van de kunstenaar een rol moet spelen. Diversiteit blijft duidelijk een controversieel punt.

Een uitleg voor deze spanning kan liggen in dat er bij het Bonnefanten beperkt de tijd is om na te denken over de mogelijke vooroordelen die in het dagelijkse werk zijn ingebakken. Die beperkingen komen voort uit een veranderende werkmentaliteit met veel druk en focus op projecten, en niet te vergeten de gevarieerde en botsende belangen van collega's. Met dit in het achterhoofd kan zelfs het organiseren van zo'n discussie, die een moment biedt om te reflecteren op dagelijkse werkwijzen, al voelen als een prestatie.

Overtuigender lijkt echter het idee dat het autonome handelen van kunstenaars gebruikt wordt als een argument tegen diversiteit. Binnen het zogenaamde 'kwaliteitsdebat' wordt het idee dat musea kunst op basis van veronderstelde inherente esthetische waarde zouden verzamelen of vertonen gebruikt om vooroordelen en machtsverhoudingen te verhullen.²⁴ Het is dan veelzeggend dat deze controversie alleen aan het licht komt als diversiteit wordt doorgevoerd binnen het instituut. Het

Bonnefanten heeft in een beleidsplan over diversiteit geschreven, heeft er plek voor gemaakt, maar zodra diversiteit wordt uitgevoerd wordt het lastig. Wederom: een belofte van diversiteit hoeft niet overeen te komen met wat er gedaan wordt. Zoals Sara Ahmed uitlegde: "We moeten werken aan beloftes om het te laten werken."²⁵

Gloria Wekker ontwikkelt soortgelijke argumenten in het eerder genoemde boek *Witte onschuld* (2017). Daarin observeert ze "het praten [over diversiteit] komt vaak in de plaats te staan van echte handelingen die machtsverhoudingen doorbreken, die écht voor meer diversiteit gaan zorgen."²⁶ Mijn inziens illustreert dit dat discussies binnen instituten rond diversiteit niet per se hervormend zijn, echter ze zijn ook niet geheel zinloos. Hoewel discussies over diversiteit de kans geven om 'witte onschuld' te bekritisieren of tegen te gaan, blijft het risico bestaan dat diepgewortelde machtsverhoudingen persisteren.

5 10 januari 2023: mijn eerste versie

Er zijn een paar weken verstreken sinds mijn vergadering met de directeur. Inmiddels begint de eerste versie van mijn bijdrage vorm te krijgen. Ik vraag me af of ik het naar mijn collega's moet sturen voor ik het publiceer.

Die twijfel laat zien wat voor onderhandelingen er komen kijken bij het doen van diversiteitsonderzoek binnen het Bonnefanten. Ik werk aan een onderzoeksproject waarin ik bekijk of het diversiteitsbeleid van het museum is omgezet in evenwichtige verzamel- en tentoonstellingspraktijken. De rode draad door dit proces en deze bijdrage in het bijzonder is dat diversiteit binnen musea niet-performatief is. Sara Ahmed ontwikkelde

dit concept om te illustreren hoe toezeggingen over diversiteit vanuit instituten niet per se overeenkomen met wat er gedaan wordt. Ik heb de dagboekvorm gekozen om het gat tussen wat er gezegd en gedaan wordt in de context van het Bonnefanten te onthullen.

Voor dit onderzoek begon, beloofde het Bonnefanten te onderzoeken hoe divers hun verzamel- en tentoonstellingswerkwijzen waren. Zo'n belofte gaat meestal niet in op waarom diversiteit eigenlijk nodig is. En als ik mijn onderzoek uitvoer met een kwantitatieve, handmatige telling bijvoorbeeld, dan veroorzaak ik ongemak. Als werknemer van een museum, die ook hun positionaliteit onthult, werk ik zowel voor als tegen het instituut. Die spanning komt vooral boven als ik mijn werk presenteer. Ondanks de inzet op diversiteit wordt diversiteit hier controversieel en omstreden. Het risico blijft dat de machtsverhoudingen binnen instituten onbetwist blijven.

Het is cruciaal om aan te geven dat ik me, bij het schrijven van dit dagboek, als diversiteitsonderzoeker bewust wordt van mijn medeplichtigheid aan deze institutionele dynamieken. Echter wil ik de overtuiging dat diversiteitsonderzoek de mogelijkheid biedt om uitsluitingsmechanismen zoals racisme en seksisme expliciet aan te pakken niet helemaal overboord gooien. Een eerste stap, zoals ook Gloria Wekker aangeeft, is dat instituten en spelers in machtige posities 'witte onschuld' tegengaan door zich expliciet te positioneren als wit, als iemand die een machtige raciale en etnische positie inneemt.²⁷ Zulke stappen kunnen worden genomen in "ongemakkelijke gesprekken," zoals Sophie Withaecx het verwoordt.²⁸

Op het moment van schrijven is mijn doel om mijn onderzoek aan collega's van het Bonnefanten te presenteren en zulke "ongemakkelijke gesprekken" op gang te brengen. Wat die gesprekken teweeg zullen brengen? De tijd zal het leren.

democratisch
erfgoed

Met het oog op macht:
deep democracy en *deep listening* bij Imagine IC

alledaags racisme

luisteren

institutionaliteit

ethische principes

co-creatie

machtsverhoudingen

taal

Met het oog op macht: *deep democracy* en *deep listening* bij Imagine IC

Interview met Jules Rijssen en Danielle Kuijten,
door Hester Dibbits

Jules Rijssen en Danielle Kuijten werken al lang samen bij Imagine IC.

Jules Rijssen heeft een achtergrond in Culturele Antropologie, vooral Demografische Antropologie en Caribische Studies. Hij heeft gestudeerd aan de Universiteiten van Leiden en Amsterdam. Hij heeft veel werkervaring in het culturele erfgoedonderzoek. Sinds 2014 werkt hij bij Imagine IC als netwerkverzamelaar. Hij coördineert collectievergaderingen op basis van de participatiemethode, neemt interviews voor het archief af en is verantwoordelijk voor de artistieke realisatie van het programma, samen met de directeur en co-curator. Zijn werkmotto is: "Ik verzamel geen verhalen, maar mensen!" Hij heeft een grote passie voor mondeling geschiedenisonderzoek. Zijn interviewvaardigheden passen goed bij zijn werk voor Imagine IC, maar ook bij een andere liefde: boeken schrijven. Zijn belangrijkste publicatie is *Teken en zie de wereld*, een mondelinge geschiedenis van de Surinaamse oorlogsveteranen tijdens de Tweede Wereldoorlog en de Koreaanse Oorlog. Samen met Lucia Nankoe schreef hij *De slaaf vliegt weg*, een anthologie van artikelen, interviews en gedichten over de rol van de kunsten in de weergave van de Nederlandse slavernij (2013). Zijn meest recente publicatie is *Op zoek naar Papa Koenders*, die hij schreef met Andre Reeder en Roy Wijks (2019). Momenteel

werkt hij aan een nieuw boek over Suriname en de Tweede Wereldoorlog. Hij is ook betrokken bij NL-Lab als gastonderzoeker naar erfgoed en inclusie.

Danielle Kuijten heeft een Master of Museology van de Reinwardt Academie (Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten). Ze begon haar museumcarrière als freelancer in het erfgoedveld onder de naam Heritage Concepting. Haar focus in projecten ligt voornamelijk op co-creatie, hedendaags verzamelen en het transformeren van museumpraktijken. Zo is ze ook begonnen bij Imagine IC, een pionier in het bespreken en identificeren van erfgoed van de hedendaagse maatschappij. Daar werkt ze aan het opbouwen van een participatief buurtarchief over en in Amsterdam-Zuidoost. Samen met Jules en deelnemers heeft ze exposities gerealiseerd over onderwerpen zoals Zwart Verzet, Zuidoost Queeren, en de Bijlmerramp van 1992. In 2022 was ze gastcurator van het eerste DOMiDLabs: Making Museum Design Participatory in Keulen, Duitsland. De labs streven ernaar om DOMiD te helpen om een veelzijdig en interactief migratiemuseum te creëren. Sinds maart 2023 is ze directeur en co-curator bij Imagine IC. Danielle is ook een actief lid van ICOM en vooral binnen COMCOL: internationale commissie over collectioneren. Afgelopen jaren was ze de voorzitter van deze commissie. Sinds 2023 is ze jurylid voor de European Museum of the Year Awards.

Hester: Jules, hoe kijk jij naar het Critical Visitor project?

Jules: Voor mij gaat het project over macht en machtsrelaties. Ik vind dat een belangrijk thema als we het hebben over erfgoed en institutionaliteit. Het is een groot thema, maar hoe belangrijk het is, wordt direct duidelijk als ik kijk naar

het werk van Imagine IC en het netwerk waarmee we werken. Als we bijvoorbeeld archieven in kaart willen brengen, dan zijn er bepaalde verwachtingen. Zo zei iemand met wie we graag willen werken “Als je dat wil, okay, maar dan moet *jij* het doen.” Maak maar een lijstje, jij weet precies wat je wilt.” Ik zei: “Nee ik wil er samen met jou naar kijken. Via jouw ogen wil ik kijken wat je hebt.” Dit is een concreet voorbeeld hoe macht werkt. Die persoon denkt dat ik een deskundige ben. Je ziet dezelfde dynamiek in gesprekken over dekolonisatie, over teruggave van objecten, in het herkomstonderzoek.

Danielle: In publicaties over dekoloniseren wordt veel over macht gesproken. Maar over macht spreken en er iets mee doen zijn twee verschillende dingen. En wat je vaak ziet is dat juist degenen die macht hebben *zelf gaan* bedenken hoe ze dat zouden kunnen aanpassen, in plaats van dat het opgehaald wordt bij anderen, bij hen wiens macht ontzegd wordt. Je ziet bijvoorbeeld bij repatriatie dat degenen die macht hebben (zowel in politieke en wettelijke zin als wie wat op het moment van gesprek “bezit”) vaak de route bepalen, in plaats van dat eerst een gesprek gestart wordt met verschillende stakeholders over hoe het traject eruit zou moeten zien. Wat is ervoor nodig om eerst echt nader tot elkaar te komen, om te zorgen dat geweld niet steeds gereproduceerd wordt? Als je kijkt naar hoe dit denken beter belegd moet worden in onze praktijk, dan betekent het dat we bezig moeten zijn met de vraag: hoe worden wij betere luisteraars?

Jules: Het heeft alles te maken met ‘de macht van het woord.’ Wij wekken verwachtingen vanuit onze positie als ‘deskundige’. En als ik bepaalde woorden gebruik in gesprek met mensen uit ons netwerk, dan nemen zij die woorden over. Dat is prima,

maar je wilt ook wel weten of we hetzelfde bedoelen. Daar moeten we oog voor hebben. Ik ben als onderzoeker bij NL-Lab naar verschillende conferenties geweest en ik zie dat de woorden die ik gebruik vaak haaks staan op de diverse verwachtingen die andere mensen op conferenties hebben. Het kan zijn dat zij verder zijn, zij denken dat ik misschien achterloop. Het kan ook zijn dat ik midden in de praktijk zit en vanuit praktijk denk en redeneer. Dat is misschien ook het probleem van theoretische concepten. Theoretische concepten zijn belangrijk, wij werken er bij Imagine IC ook mee, maar soms ben je zo ver van elkaar verwijderd dat je niet nader tot elkaar komt. Dat hoeft ook niet altijd, maar ik vraag om met elkaar te denken over de invloed van macht en over de ethiek van het werk. Willen we met elkaar de vraag beantwoorden: hier staan we en waar willen we naartoe?

Danielle: Het is interessant dat jij zegt: misschien lopen zij achter, misschien loop ik achter. Eigenlijk vallen we zelf dan ook weer in de valkuil van lineair denken over kennis. Het zou niet moeten gaan over wie verder is. Iemand's deskundigheid zou niet moeten afhangen van taalgebruik, omdat daar ook de taal eigenlijk weer degene is die corrumpert.

Jules: Ik ben blij met je toevoeging. Dat lineair denken hebben we ook gezien in de tentoonstelling die we gemaakt hebben en de vraagstelling rondom trauma. De vraag was: hoelang mag je verdriet hebben en hoe lang mag je die pijn koesteren? Verdriet wordt gekoppeld aan tijd, en dan ook weer vanuit een lineaire manier van denken. Voor een meer circulaire benadering van tijd is vaak nog weinig ruimte. Er wordt wel over geschreven, maar in het gesprek is het vaak nog een brug te ver. Het lijkt dan te abstract, te zweverig. Terwijl we moeten vaststellen dat juist als



Voordracht uit het boek *Wees onzichtbaar* van en door Murat Isik in Parkeergarage Kempering tijdens de finale van de gespreksreeks *Stadsgevoel* die in samenwerking met de Reinwardt Academie werd gerealiseerd (2018).

het bijvoorbeeld over pijn en trauma gaat dit inzicht kan helpen: pijn en trauma zijn voor sommige mensen onderdeel van hun dagelijks leven, het is onderdeel van hun identiteit geworden. Dat besef vraagt een andere manier van denken en kijken.

Danielle: In presentaties in musea gaat het ook toch weer vaak terug naar lineair.

Hester: Hoe organiseren jullie als organisatie dit gesprek hierover met elkaar?

Jules: Vaak gebeurt het spontaan, dus we gaan er niet speciaal voor zitten, het is onderdeel van onze dagelijkse werkgesprekken. Het is niet dat we geen handelingskader hebben. Ik zei laatst tegen Danielle dat het misschien tijd is om een reader samen te stellen. Er zijn zo veel mensen hier geweest, studenten en promovendi en andere onderzoekers die stukken hebben geschreven. We zijn een kennisorganisatie, maar we lopen niet te koop met kennis, we experimenteren in de praktijk, ook met emotienetwerken bijvoorbeeld, overal komt de kennis vandaan. Hoe kunnen we die kennis bundelen en ontsluiten voor mensen die ermee werken en studenten in de toekomst? Het is een exercitie, maar wel van belang om te doen. Dan weet je ook waar je staat, in de praktijk maar ook theoretisch.

Danielle: De gesprekken vinden hier intern organisch plaats en die prikkels komen overal vandaan. Als we iets interessants lezen, dan delen we dat en dat vormt iedere keer weer de blik van kritische reflectie. Eigenlijk zijn we continu bezig om te herdefiniëren en kritisch te reflecteren. Waar kunnen we een stap verder maken. Dat is ook de ambitie die we hebben met het Kunstenplan: hoe kunnen we onze luistertechnieken verder

ontwikkelen? We zijn altijd hongerig naar het gesprek met elkaar. Dat hebben we ook enorm gemist tijdens Corona. Steeds dat kritisch reflecteren met elkaar is essentieel voor ons.

Hester: Hoe werkt dat in de praktijk?

Jules: Zeer organisch. Grote instellingen hebben wel een research & development waarbij je een afdeling hebt waar je je kunt bijscholen of waar de kennis gedeeld kan worden, maar wij voeren dagelijks gesprekken met elkaar. We schuiven heel gemakkelijk bij elkaar aan.

Danielle: We doen altijd verslag tijdens ons wekelijkse teamoverleg. Iedereen wordt hierin meegenomen, ook de medewerker bedrijfsvoering. Het is niet altijd zo dat iedereen dat vanuit zijn eigen rol of ambities vertaalt naar de praktijk, maar we pikken wel dingen van elkaar op. We proberen naar elkaar te luisteren: wat beweegt de ander?

Hester: Zou je die verschillende stemmen ook als de stemmen van ‘critical friends’ kunnen zien? Hoe werkt het idee van de ‘critical visitor’ intern?

Jules: Elke stem die we horen wordt op waarde geschat. Misschien moet je soms de buurt in trekken en er naartoe gaan. Contact leggen met mensen is cruciaal. We delen het huis met de bibliotheek en dat voordeel probeer ik maximaal te benutten door het gesprek met mensen aan te gaan. Dan zegt een bezoeker: “Ik zou liever willen dat alles gefilmd wordt.” Ik had daar nooit zo bij stilgestaan. Macht speelt daar ook een rol: de macht van de gewoonte, de macht van de orde der zaken. Ik realiseer me op zo’n moment: er is een groep die moeite heeft met lezen.

Hester: Dat is interessant: zo'n reader waar je het net over had, is dan eigenlijk ook weer als talig product gericht op een specifiek publiek.

Jules: Dat is je uitdaging. Je moet voortdurend bevragen waar je mee bezig bent. Emotienetwerken is bijvoorbeeld ook weer heel talig. Die taligheid kan voor mensen een barrière zijn.

Hester: Daniëlle, jij bent in 2012 bij Imagine IC gekomen. Hoe heeft de aandacht voor de rol van macht en machtsverhoudingen zich sinds die tijd volgens jou ontwikkeld? Staat het nu meer expliciet op de agenda? Hoe kijk je daarop terug?

Daniëlle: De rode draad is steeds erfgoed-democratie – al werd dat in het verleden niet altijd zo expliciet benoemd – maar de vragen waren steeds opnieuw: wie mogen er spreken, wie worden er gehoord en wie niet? Dat gaat allemaal over macht. Ons gebruik van het begrip 'democratisch' heeft zich laten voeden en inspireren door de methode, theorie en visie van 'Deep democracy', waarbij betekenissen en emoties van minderheden een stem hebben. Het gaat dus niet over de meerderheidsstem die een podium krijgt, maar het gaat over het zichtbaar maken van de minderheidsstemmen. Niet steeds weer een dominante groep *likeminds*, maar balans tussen verschillende stemmen. Waar botst het? En hoe maak je die botsingen vervolgens vruchtbaar voor het gesprek, zonder in te zetten op consensus, op polderen.

Je ziet de ontwikkeling bij ons en ook wel elders, maar het gaat langzaam.



Panel gesprek met makers en dragers over de betekenis van dracht tijdens de opening van de tentoonstelling Saya & Koto: lagen van stof en van tijd (2019).

Bij Imagine IC kwam al snel het bewustzijn dat niet altijd de instelling zelf degene zou moeten zijn die de interviews zou moeten afnemen, want dan bepalen wij nog steeds. Het idee dat het beter is om mensen ruimte te geven zodat ze dat zelf kunnen doen staat steeds centraal bij ons en dat brengt ons ook in ons eigen denken verder. We worden ons steeds bewuster: als ik dit zo doe, neem ik nog steeds een machtspositie in. Dat is een leerweg. Dat is waarom we nu zeggen: hé, luisteren we wel goed genoeg? Ik lees op dit moment *Verwar het niet met afwezigheid*, van Eva Meijer (2022). Het gaat over politieke stiltes. Het laat zien dat ook als alle groepen een plek aan tafel hebben, dat dan vaak nog steeds dezelfde mensen aan het woord zijn.

Het maakt dat ik soms na zo'n bijeenkomst als dit denk: hmm, ik was best veel aan het woord. Dat soort kleine bewustwordingen, ook over je eigen rol binnen het team, is belangrijk. Wie je als team bent, straalt je ook uit naar buiten. Daarom vinden we het ook belangrijk om daar met elkaar naar te kijken. Omdat we naar buiten ook een volgende slag willen maken. Hoe zit het met wederkerigheid? Mensen zijn heel genereus naar ons en wij voelen de plicht om te zorgen dat we dingen delen. Maar er blijft iets knagen. Wij hebben een taak, krijgen geld om die taak uit te voeren, en daarmee hebben we onbedoeld ook macht. Ook al delen we dingen, die machtsstructuur blijft intact. Kunnen we het in de toekomst misschien ook anders organiseren?

Hester: Tien jaar terug was de missie “Imagine IC verzamelt en presenteert erfgoed van de toekomst” Geldt die missie nog steeds?

Danielle: We identificeren wat er speelt en zeggen daarbij ook steeds “temidden van alle stemmen hebben wij ook een stem,

en die stemmen samen bepalen wat we op dat moment markeren als erfgoed.” Het ‘ophalen en presenteren van erfgoed’ klinkt voor mij misschien wat plat. Ik denk dat hoe we ons ontwikkeld hebben veel meer gaat over hoe we dat gesprek daarover met elkaar kunnen voeren en wat we daarin belangrijk vinden.

Hester: Hoe gaan jullie in tentoonstellingen met je eigen stem om?

Danielle: We zijn nooit uitsluitend een presentatie-instelling geweest, we zijn een ontwikkelinstelling waarbij presenteren een van de instrumenten is die we door de jaren heen steeds inzetten, maar nooit als doel op zich. Wij gebruiken de tentoonstelling. En ja, we hebben daar een eigen visie op en ook die bevragen we steeds. Op het moment dat je de introductietekst leest, dan zie je Jules en mijn naam daaronder staan. Het is onze stem die daar spreekt, dat willen we transparant hebben.

Op het moment dat we dingen die we op hebben gehaald delen, of dat nou objecten zijn of persoonlijke betekenissen, dan hoor je in de teksten de mensen waarvan het is – zij zijn daar aan het woord. We vinden ook niet dat hun woorden een vertaalslag van ons zouden moeten krijgen omdat dat beter zou klinken. Het is de bedoeling dat als je de teksten leest, dat je dan in contact bent met de mensen. Wij stemmen dat ook met hen af.

In de tentoonstelling *Diepgeworteld, over de vliegramp*, kozen we ervoor om geen objecten neer te leggen, maar lieten we die stemmen via de audio tot je komen. We noemen het een object-arme tentoonstelling. Het luisteren staat daar centraal: je hoort stukken uit de verschillende interviews waarin mensen zelf vertellen hoe zij omgaan met dat verleden. Het is een test.

Bij *Herdenken op Gevoel, 25 jaar na de vliegramp*, hebben we juist heel veel spullen laten zien. Waar we tijdens gesprekken achter kwamen, is dat mensen nog steeds de behoefte hebben om gehoord te worden. Dit is onze vertaling van die behoefte.

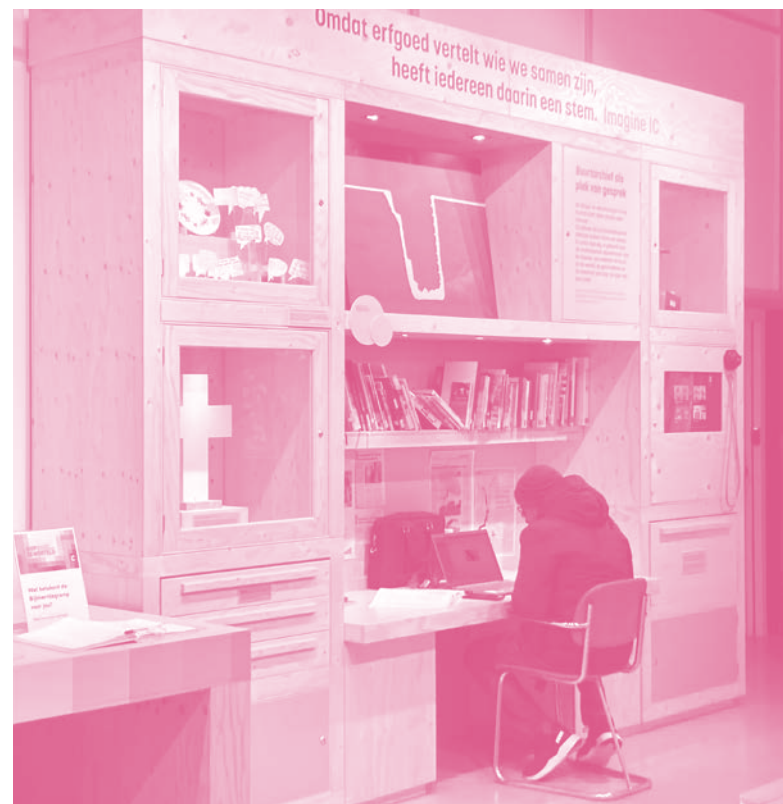
Jules: Het vraagt een andere manier van kijken, van aanwezig zijn. Dat object voelt je aanwezigheid ook: elk object interverteert met ons verleden en met onze aanwezigheid. En doordat je juist kiest voor een object-arme manier van presentatie, moet je gaan luisteren. Je moet dan op een andere manier met je 'zijn' omgaan.

Danielle: Voor ons is luisteren niet alleen iets met de oren. Luisteren gaat ook over de stiltes, en over het observeren van het lichaam of het uiten van het lichaam. Als je luisteren alleen beschouwd als dat wat je met de oren verneemt, dan gaat het nog steeds over taligheid. Hoe kom je bij degene die zich op een andere manier uit? En hoe kun je dan vervolgens dat wat jij waarneemt bij de ander toetsen, en delen in een tentoonstelling?

Hester: Hoe verhoudt die benadering tot het collectieve?

Danielle: Uiteindelijk moet het hier niet een soort fanfare van individuele verhalen worden. Ik verzet me ook tegen het idee dat ons werk gaat over verhalen verzamelen. Omdat dat impliceert dat het om het individu gaat. Wat we willen laten zien is dat de samenleving gevuld zit met een verscheidenheid aan betekenissen, posities.

Jules: Het thema selecteert de deelnemer.



Verblifven in en bij de Vitrine van Zuidoost Imagine IC (2023).

Danielle: Dus wij nodigen niet op *doelgroep of gemeenschap* uit.

Hester: Zou je jullie benadering intersectioneel kunnen noemen, door het thema als vertrekpunt te nemen?

Jules: Ja, dat denk ik wel. Door vanuit grootstedelijke thema's te werken komen steeds verschillende factoren samen. Thema's die ons netwerk zoal zelf heeft geadresseerd zijn bijvoorbeeld parkeergarage Kempering, of het project 40 jaar Krater theater, over de geschiedenis van het door ouders opgerichte poppentheater in Ganzenhoef, waaruit het latere Bijlmer Parktheater is voortgekomen.

Danielle: In het geval van de tentoonstelling over lokale media hebben zowel radiomakers ons benaderd, maar ook mensen die daar altijd naar luisteren, en het belang daarvan vinden.

Danielle: De vliegcrash in de Bijlmer vonden we zelf ook een belangrijk thema, maar de urgentie waarmee het uiteindelijk geagendeerd is kwam van direct betrokkenen.

Hester: Dus bij de vliegcrash speelde het gevoel: 'wij worden niet gezien, niet gehoord, op nationaal niveau'? Hoe gaan jullie zelf als Imagine IC om met die spanning?

Jules: De tentoonstelling rond de vliegcrash is een goed voorbeeld. Aanvankelijk wilde het Nationaal Archief alleen een kopie meegeven van de notulen van de ministerraad daags na de crash, maar Danielle wilde de originele verslagen. Je hoopt dat zo een blinde vlek zichtbaar wordt, die zich als een olievlek kan verspreiden en dit soort zaken bespreekbaar maakt.

Hester: Is Imagine IC daarin een 'critical visitor' richting de grote spelers?

Danielle: Ja, op twee manieren. Er is het gesprek, dat we middels het co-collectielab proberen te agenderen, over verschillende belangen. We proberen met dat gesprek ook bewustzijn te creëren bij die grote instellingen voorbij al die procedures die ze zichzelf hebben toegeëigend. Natuurlijk zijn sommige procedures nog steeds nodig en ze zijn er niet geheel zonder reden. Maar ondertussen zijn we verder met elkaar gekomen en moeten we ook opnieuw (durven) kijken naar al dat wat verzameld is. Er moet een nieuwe balans komen en dat gaat ook over macht. Als een grote instelling op een bruikleenaanvraag reageert met: 'het moet wel allemaal klimaatneutraal, dat is echt belangrijk', dan denk ik: 'wat zegt dat over jouw relatie tot de mensen hier, voor wie dit heel belangrijk is?' Wij proberen het gesprek op gang te brengen. Bij de een lukt dat beter dan bij de ander.

lets anders is de keten verantwoordelijkheid. Ik ben laatst bij een presentatie geweest van het onderzoek *Dit is ons publiek* door Moker PO-i.¹ Dat zijn allemaal presentatie-instellingen en kleine ontwikkelinstellingen, CBK en Framer Framed zitten hierbij maar bijvoorbeeld ook Artists in residence organisaties. Deze kleine instellingen, en wij dus ook, investeren en experimenteren in projecten, kunstenaars, ontwikkelingen. Vervolgens is dat later terug te zien op grotere podia en wordt het vaak gepresenteerd als nieuwe ontdekkingen van deze grote podia.

Hoe gaan we om met de ketenverantwoordelijkheid van die kleine en middelgrote instellingen die zichzelf steeds opnieuw moeten bewijzen om de benodigde financiering te krijgen?

Denk bijvoorbeeld aan de Maasdamme Collectie, de vraag van de familie was over een mogelijke toekomst hiervan, die vraag hebben wij vervolgens in ons netwerk geagendeerd. Nu het belang breder gedragen wordt, hoe blijven wij daarin als aanjager zichtbaar. Mensen kloppen vaak bij ons aan, omdat ze graag van methodes leren of toegang willen tot ons netwerk. Er is de laatste jaren wel het een en ander veranderd, er zijn veel meer partners die, dat wat we doen heel erg goed op waarde weten te schatten en die echt ook samen met ons nadenken over wederkerigheid. Niet alleen over ‘hoe doen we dat met jullie’ maar ook, hoe doen we dat met jullie achterban en wat kunnen we doen voor hen? Dat is altijd de eerste vraag die we stellen als er bij ons wordt aangeklopt, met de vraag mogen we gebruik maken van je netwerk: Wat bied je het netwerk terug? Want nee, sorry, wij zijn geen adresboekje.

Er moet rekenschap worden afgelegd en solidariteit zijn als onderlegger.

Het is echt niet zo dat wat we hier ontwikkelen voor onszelf willen houden, wij willen dat ook graag delen. Wij zien ook dat dit onze rol is in het veld, we zijn geen museum die presentaties levert, voor collecties zorgt. Kern van ons werk is het ontwikkelen van gesprekken en hier vanuit Zuidoost laten zien hoe je die gesprekken vorm kan geven in de hoop ook dat we het bredere veld nationaal, maar ook internationaal weten te inspireren om tot nieuwe praktijken te komen, waarin een nieuwe balans gevonden wordt, die anders kijkt en omgaat met die machtsverhoudingen.

Merk je trouwens dat we zijn weggebleven van het gebruik van het woord ‘participatief’. Het woord gebruik ik liever niet meer.

Het is een uitgehold begrip geworden. Sommige termen verliezen op een gegeven moment hun waarde in ons veld. We gaan nieuwe termen bezigen die niet per se over nieuwe zaken gaan, want we zijn nog steeds met dezelfde vraagstukken bezig, maar we proberen toch steeds de juiste termen te vinden met de juiste lading, in die eindeloze beperking van taligheid.

Wij zijn ons bewust dat de manier waarop we werken, andere dingen van ons vraagt en dat het ook steeds herdefiniëren is. Niet alleen welke competenties hebben wij hier nodig in huis, maar ook om te bewaken welke competenties we wel belangrijk vinden maar waar we zelf tegen een grens aanlopen. Dan moeten we soms iemand inhuren, zoals een trauma specialist. Daar hoeven we niet zelf in getraind te worden.

Dat wil dan nog niet zeggen dat je daar dan geen behoefte aan hebt of dat daar geen nood aan is in het werk dat we doen waarin we steeds mensen vragen om dingen met ons te delen en hun hart te openen. Wij hebben de verantwoordelijkheid nazorg te bieden. Dus niet ‘Nou dankjewel, hè?’ En ‘we maken er iets moois van.’ Nee, wij vragen het een en ander. Dat is niet alleen het geval als het gaat over een vliegcrash, dat is ook het geval als het gaat over de erfenis van slavernij. Je vraagt emotioneel nogal wat van de mensen die deelnemen en ook van het team. Dan kom je weer uit bij de ethiek: wat is de ethiek van onze praktijk? Wat zijn de ethische waarden en de ethische normen waar we mee werken?

denken met
mislukkingen

Mijmeren over een
queer falend museum

luisteren

kritische reflectie

gender en seksualiteit

institutionaliteit

sociale normen

schaduwverhalen

kolonialisme

machtsverhoudingen

Mijmeren over een queer falend museum¹

Liang-Kai Yu

Wat betekent het om na te denken over musea in relatie tot mislukkingen? Of wat betekent het voor een museum om te falen? Een mislukking lijkt precies het tegenovergestelde van wat een museum beoogt te zijn. Vanaf hun oprichting lijken openbare musea de aangewezen plek om de zege van een natie, een gouden eeuw of grootse artistieke of technologische prestaties te vieren. Door toenemende financiële druk sinds de crisis in 2008, en wellicht angst over het behouden van hun institutionele reputatie, worden musea gedwongen om indicatoren van succes te tonen: bezoekersaantallen, media-aandacht, architectonische uitbreiding, publieke tevredenheid en meer. Hoe helpt het principe van falen ons om het museum te heroverwegen binnen zo'n regime dat wordt overweldigd door neoliberal succes? Dit artikel nodigt uit om na te denken over en met mislukkingen binnen musea. Door die lens kunnen musea zich misschien een complexere geschiedenis voorstellen die verder gaat dan historische glorie, de culturele canon en vooruitstrevende verhalen. Een geschiedenis vertelt niet alleen een verhaal van trots en overwinning, maar ook van schaamte, verlies en onzichtbaarheid.

Het huis van trots

Hoewel dit museum zegt iedereen welkom te heten, is het opgedragen aan 'overwinnaars'. Wandelend door de Eregalerij in het Rijksmuseum in Amsterdam worden bezoekers gestuurd

om de grootste prestaties van de Nederlandse ‘Gouden Eeuw’ te vereren. Frans Hals, Jan Steen, Johannes Vermeer en anderen effenen het pad naar het symbool van burgerlijke trots: *De Nachtwacht* van Rembrandt. Maar hoe zit het met de rest van de verhalen die zich in de schaduw van de Gouden Eeuw bevinden? De handel in slavernij die de nationale rijkdom in stand hield? Cultuurhistorici Marieke Bloembergen en Martijn Eickhoff beargumenteren dat de Nederlandse koloniale geschiedenis in het Rijksmuseum is gemarginaliseerd ten gunste van het kunsthistorisch connaisseurschap.² Ze stelden dat deze verdoving heeft geleid tot een versimpeld beeld van een nationale geschiedenis, ondanks de historische complexiteit. In 2021 heeft het Rijksmuseum voor de allereerste keer de tentoonstelling *Slavernij* gepresenteerd: tien persoonlijke verhalen die ingaan op de historische impact van de Nederlandse koloniale onderneming. Misschien breiden de tien verhalen inderdaad de conventionele manier uit waarop de nationale collectie wordt getoond, maar hoe de permanente presentatie van de Eregalerij geherformuleerd wordt, dat moet nog geadresseerd worden.³

Als “het gereedschap van de meester het huis van de meester nooit zal afbreken”, in de woorden van Audre Lorde, is het dan wel mogelijk om het huis te herontwerpen? Zo heeft het Wereldmuseum Amsterdam in 1973 zijn entree herontworpen. Het oorspronkelijke monumentale pand, ontworpen in 1913, wordt vandaag de dag gezien als een gênante vertoning van koloniale macht. De functie was om de koloniale prestaties van het Nederlandse rijk aan het begin van de twintigste eeuw te vieren. Het herontwerp van de ingang, welke in 1973 naar straatniveau werd gebracht, was dan ook bedoeld om de grootsheid van de koloniale architectuur ‘nederig’ te maken. Desondanks



De opening van het Koloniaal Instituut te Amsterdam, in de lichthof van het huidige Wereldmuseum Amsterdam (het voormalig Tropenmuseum en Koninklijk Instituut voor de Tropen) door Hare Majesteit Koningin Wilhelmina, 9 oktober 1926, Wereldmuseum Amsterdam.

worden bezoekers na de bescheiden entree op de begane grond verwelkomd of overweldigd door een gigantische, uitgestrekte hal. Zijn er alternatieve oplossingen? Herontwerpen we de ruimte of ‘schrappen’ we deze? Zouden we door dat te doen niet ook de koloniale geschiedenis en haar sporen van geweld uitwissen? Denken met mislukking, zo stel ik voor, is niet het zoeken naar het tegenovergestelde van overwinning. Het is niet het zoeken naar een absoluut oordeel van goed of fout. Het is eerder het heroverwegen van overwinning en verlies door middel van een grijze zone die voorbijgaat aan de binaire oppositie tussen winnaars en verliezers.

Spelen om te verliezen

Wat hebben queer personen te maken met mislukking? Ik heb geleerd om te denken met mislukking door wat queer denker Jack Halberstam schreef over falen: “Falen is iets wat queer personen doen en waar zij altijd bijzonder goed in zijn geweest: het kan voor hen een levensstijl zijn ...”⁴ De mislukking om een heteroseksuele volwassene te worden, een welvarend gezin op te bouwen, een succesvolle carrière te hebben, om slechts een paar voorbeelden te noemen. Halberstam wijst er ook op dat het feminisme veel meer energie weet te halen uit wat er misgaat dan uit succes.⁵ Inderdaad, te midden van de kunstgeschiedenis van grote witte mannen vroeg de Amerikaanse kunsthistorica Linda Nochlin zich in 1971 af: “Waarom zijn er geen grootse vrouwelijke kunstenaars geweest?”⁶ Recenter vroeg cultuurtheoreticus Eliza Steinbock zich af: “Waarom zijn er geen grootse transkunstenaars?”⁷ Hun antwoord is echter om de retoriek van deze vragen niet te volgen, aangezien deze de verantwoordelijkheid van de mislukking neerlegt bij vrouwen of transgender personen. Dit staat gelijk aan het reproduceren van de romantische mythe van het neoliberalisme, waarin succes

direct kan worden toegeschreven aan persoonlijke bekwaamheid en spanningen. Het echte probleem bevindt zich in de sociale normen (seksisme, racisme, eurocentrisme, validisme, enz.) en culturele instellingen die minderheidsgroepen ervan weerhouden om binnen het masculiene kader van ‘grootseheid’ te passen. In dit licht leert mislukking ons meer dan succesverhalen doordat het systematische uitsluiting en sociale onderdrukking blootlegt.

Kan mislukking een artistieke strategie zijn die de tirannie van grootseheid afwijst? Niet alleen zijn er talenten die falen om een groot kunstenaar te worden, maar er zijn ook voorwerpen die ploeteren om een groot kunstwerk te worden. De kortstondige installatie *Contingent* (1969) van de Duits-Amerikaanse beeldhouwer Eva Hesse belichaamt falen als zodanig. Het kunstwerk ontvouwt acht gemengde rollen gemaakt van latex en glasvezel die aan het plafond bevestigd zijn. Naarmate de tijd verstrijkt komt *Contingent* tot verval en verkleurt het. Het faalt erin de overwinnaarsmythe van het eeuwig kunnen voortduren in stand te houden. Mijn favoriete uitspraak van Hesse is: “Kunst is niet blijvend, het leven is niet blijvend: dat maakt niet uit.”⁸ Het immaterieel worden toont weerstand tegen de mannelijke mythe van het langdurig, monumentaal en substantieel zijn. Zoals Halberstam heeft betoogd: “Als succes zoveel moeite kost, wellicht is falen dan makkelijker op de lange termijn en loont het op een andere manier.”⁹ Aangezien de kosten van het tonen van succes te hoog zijn geweest, is het wellicht beter om ons terug te trekken of te verdwijnen uit de visuele economie.

Onzichtbaar werk

Om het werk van een groots kunstenaar of grootse natie te tonen in een museum wordt er enorm veel werk achter de

schermen verricht dat onzichtbaar wordt gemaakt door het tentoongestelde spektakel. Fred Wilson voerde op briljante wijze zijn stuk *My Life as a Dog* (1992) uit, waarbij hij zijn werkervaring in Amerikaanse musea combineerde. Hij deed zich voor als museumwachter tijdens een bijeenkomst met museumdocenten in het Whitney Museum of American Art. Het ironische succes van deze voorstelling ligt in het blootleggen van de witheid van het museum personeel dat Wilson niet herkende in zijn bewakersuniform.¹⁰ Deze voorstelling laat zien dat er meer schuilgaat achter het grote verhaal van een museum dan onvertelde geschiedenissen: mensen, vaak met een marginale sociale achtergrond, die werken onder precare omstandigheden. Er is intensieve en onzichtbare zorg betaald om een ideaalbeeld van een groots museum te realiseren.

Ondanks een recente trend om een gevoel van institutionele transparantie te presenteren en te onthullen wat er achter de schermen van een museum gebeurt, zoals het restaureren van *De Nachtwacht* van Rembrandt of het open depot van Museum Boijmans Van Beuningen, worden sommige andere onzichtbare handen nog altijd niet erkend en onderbetaald. Artists for Workers (AFW), een groep van in New York gevestigde en internationale kunstenaars, initieerde een digitale vorm van activisme door schijnwebsites van musea te produceren waar institutionele talen, lettertypen en esthetiek worden geparodieerd, en waarbij er wordt geëist dat musea de raciale ongelijkheid binnen hun instelling aanpakken. Op de nepwebsite van het Guggenheim Transparency Initiative (2020) onthult AFW dat “BIPOC (*Black, Indigenous, and People of Colour*): zwarte personen, oorspronkelijke bewoners en personen van kleur) in onze afdeling per jaar gemiddeld \$8.209,31 minder betaald krijgen dan hun witte collega’s.”¹¹ De website archiveert ook



Artist for Workers, *Guggenheim Transparency Initiative*, 2020, postersjablonen, ter ondersteuning van de Guggenheim Museum union. Met dank aan Grayson Earle, Shobun Baile, Miranda Samuels & samenwerkingspartners.

het recente incident met Chaédria LaBouvier, de eerste zwarte curator die in 2019 de tentoonstelling *Basquiat's 'Defacement': The Untold Story* samenstelde voor het Guggenheim Museum. Ondanks dat ze de eer had om haar onderzoek aan de tentoonstelling te wijden, werd LaBouvier uitgesloten van de besluitvorming rondom de presentatie van de tentoonstelling en werd zij niet uitgenodigd voor een discussiepanel over Basquiat terwijl andere museumcuratoren wel aanwezig waren.¹² Terwijl vandaag de dag het 'onvertelde verhaal' van een grootse zwarte kunstenaar aan de dag gelegd kan worden, lijkt de rol van een zwarte curator beperkt, zo niet onzichtbaar, te worden gemaakt. Als de museumethiek eist dat de curator een onzichtbare hand is, maakt dat de grootsheid dan groter of zichtbaarder? Maakt het succes schijnbaar moeiteloos? Wiens arbeid wordt onzichtbaar gemaakt om dit succes mogelijk te maken?

Prestatiemislukkingen

De sociale verwachting om te slagen is vermoeiend. Net als één van de definities van mislukking laat het 'onvermogen' om te presteren of deel te nemen weinig ruimte voor rust en herstel. In haar monografie *Artificial Hell* concludeert kunsthistorica Claire Bishop dat het overheersende discours rondom participatie een tegenstelling tussen passieve bezoekers en actieve deelnemers veronderstelt.¹³ Een dergelijke minachting jegens passiviteit is problematisch. Niet enkel voor hen die sociaal en historisch gezien als passief zijn beschouwd (velen hiervan identificeren zich wellicht als vrouw, queer, trans, persoon van kleur, e.a.), maar de eis om actief te zijn veronderstelt ook een ideaal valide en energiek subject. De installatieserie *Do You Want Us Here or Not* (2020) van kunstenaar Shannon Finnegan, bestaande uit houten bankjes, stoelen en kussens, voornamelijk in het blauw, laat op een briljante manier het validisme in musea zien. Op één

stoel staat: "Deze tentoonstelling heeft me te lang laten staan. Ga zitten als je het ermee eens bent." Museum-moeheid moet niet alleen gezien worden als een punt in algemeen bezoekersonderzoek. Het wijst op de zeer validistische aard van de toegankelijkheid van het museum.

Queer mislukking weigert normatief succes te bevestigen: in dat kader zijn sommige kleinschalige projecten misschien wel geslaagd (ook al houden ze het vaak maar tijdelijk vol en laten ze weinig sporen na in de archieven van het institutionele geheugen). Het project *Queering the Collection* bestaat sinds 2015 in het Van Abbemuseum: het is bedacht door museumeducator Daniel Neugebauer en ondersteund door Alice Venir en Olle Lundin. Het neemt mislukking als reflectiepunt. Ze erkennen de onmogelijkheid dat een museum, als normcreërend instituut, 'queer genoeg' kan zijn.¹⁴ Van doe-het-zelfworkshops, drag-evenementen en informatieve kleding, tot een Nederlandse begrippenlijst van queer gebarentalen: deze kleinschalige initiatieven gebruiken educatieve handvatten als hun beginpunt voor manieren om queer en feministische kennis te ontleren en herleren. De Qwearing-kleding van Lundin en Venir bijvoorbeeld, geeft bezoekers de kans om zich in veelzijdige en kleurrijke kleren in 'drag' te kleden en zo door het museum te lopen. Zo'n toegankelijk middel kan ertoe leiden dat bezoekers meer bewust over hun eigen lichaam zijn en hun lichaamsbeweging en speelse performativiteit herleren. In 2018 heeft Venir als reflectie op hun werkervaring met het 'queer-maken' van het Van Abbe samen met artistiek onderzoeker Julius Thissen het trans-kunstenaarsresidentieprogramma *Why Am I Here?* in het Van Abbemuseum samengesteld. Door die vraag te stellen ondervroegen ze het institutionele verlangen naar diverse, vooral trans-, lichamen, waarmee ze verwezen naar het falen



Queer is Not a Manifesto, Stedelijk Museum Amsterdam,
1 februari 2019, beeld van het publiek op het evenement.
Foto: Prins de Vos

om een duurzamere betrokkenheid op te starten in plaats van tijdelijke interesses in het zien en vastleggen van translichamen. Een jaar onderzoek op locatie, in het archief en in de collectie resulteerde in een dag vol multimedia en lichamelijke voorstellingen van Olave Nduwanje, Geo Wyeth en Mavi Veloso: dit project stelde verschillende manieren voor om met de geselecteerde museumcollectie en museumruimte om te gaan die de koloniale en racistische geschiedenis achter de collectie en het instituut onthulde (in plaats van kijken naar een translichaam).

Soms biedt het laten zien van een mislukking meer inzicht dan een perfecte presentatie. In een soortgelijk radicaal gebaar als *Why Am I Here?* paste *Queer is Not a Manifesto* (2019) in het Stedelijk Museum, Amsterdam, samengesteld door Carly Rose Bedford en Aynouk Tan, een radicaal toegangsbeleid toe. Het gaf gratis toegang aan “mensen die zich identificeren als queer, trans, vluchteling, sekswerker of persoon van kleur om aan de avond deel te nemen”. Maar ondanks de radicale inclusiviteit erkent het programma zijn eigen ‘falen’: het werk “zou in feite een langdurige inspanning van de instelling moeten zijn om zo een meer inclusieve ruimte te creëren qua vertegenwoordiging en de collectie, tot aan het taalgebruik en de bestuursleden.” *Queer is Not a Manifesto* weigert om aan het museum deel te nemen als één van de vele grootse voorwerpen of diversiteitsdocumenten en positioneert zich als een ‘falende’ maar tijdelijke, veilige ruimte met queer presentaties en verhalen vanuit uiteenlopende perspectieven. Zowel *Why Am I Here?* als *Queer Is Not a Manifesto* eisen dat er beter geluisterd wordt naar lichamen die niet in mainstream instituten kunnen komen. Vanuit het exclusieve culturele instituut eisen ze een meer systematische transformatie, een onvervulde queer utopie.

Het herzien van het museum in relatie tot mislukking betekent ruimte maken voor onvoorspelbare experimenten en radicale toekomstigheid. Voor queer wetenschapper José Esteban Muñoz wordt “de afwijzing van pragmatisme door de utopie vaak geassocieerd met mislukking. Sterker nog utopisme vertegenwoordigt het falen om normaal te zijn.”¹⁵ Omdat de norm vaak gevormd wordt door machthebbers, bieden queer mislukkingen alternatieve plekken voor fantasie zonder de verwevenheid met praktische zaken te verwerpen. Kleinschalige queer projecten, optredens en tentoonstellingen bieden niet alleen plek aan alternatieve experimenten maar belichamen ook vruchtbare mislukkingen waarmee cultuurwerkers uit minderheidsachtergronden door het huis van de meester kunnen navigeren. Ze zullen het huis van de meester nooit afbreken, maar misschien kunnen ze stiekem tijdelijk queer verlangens en ongerealiseerde fantasieën naar binnen brengen. Hun vluchtige sporen, geluiden en gefluister vragen om aandachtig luisteren en aandachtige zorg.¹⁶

Voorals beschouw ik mislukking als iets wat ons helpt om meer kritische vragen te stellen over de denk- en werkwijzen van musea. Mislukkingen maken ons meer bewust van systematische tekortkomingen zoals institutionele uitsluiting en werkgelegenheidsbeleid en niet zozeer van een persoonlijk probleem. Mislukking verstoort de vooruitgang van de museumvertelling: het onthult wat er verborgen zit in het glorieuze panorama in de permanente tentoonstelling. Mislukking dwingt ons tot heroverwegen: niet alleen wat een museum laat zien maar ook hoe een museum vertegenwoordigt, hoe een groots kunstenaar ontstaat, hoe een groots kunstwerk geformuleerd wordt, hoe institutionele en individuele inspanningen gevisualiseerd en onzichtbaar gemaakt worden, en hoe toegankelijkheid geproblematiseerd kan worden.

- 1 Dit artikel is eerder gepubliceerd in een iets andere versie onder de titel “Programma” in *Baseline. Een nulmeting van queerness in Nederlandse musea* (2020), een experimentele online publicatie van STUDIO i. Ik waardeer de enorme steun van het redactieteam van STUDIO i, in het bijzonder de kritische feedback van Inez Blanca van der Scheer en Mariëlle Smith. Het is herzien voor publicatie in de bundel *Queer Exhibition Histories* (Amsterdam: Valiz, 2023) van Bas Hendrikk.
- 2 Marieke Bloembergen en Martijn Eickhoff, “Een klein land dat de wereld bestormt. Het nieuwe Rijksmuseum en het Nederlandse koloniale verleden,” *BMGN: Low Countries Historical Review* 129, nr. 1 (2014): 156–169.
- 3 Pao-Yi Yang constateert dat er buiten de slavernijtentoonstelling nog 77 objecten waren met een extra kaartje over een verborgen connectie met de Nederlandse onderdrukking, waaronder het schilderij *Still Life with a Turkey Pie* van Pieter Claesz (1627). Zie Pao-Yi Yang, “The Rijksmuseum’s Slavery Exhibition, 5 June–29 August 2021,” *Visual Communication*, 8 maart 2022. Zie <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/14703572211063561>.
- 4 Jack Halberstam (uitgegeven onder Judith Halberstam), *The Queer Art of Failure*. Duke University Press, 2011, 3.
- 5 *Ibid.*, 4–5.
- 6 Linda Nochlin, “Why have there been no great women artists?,” *Art News* 69 (January 1971), herdrukt in *Women, Art and Power and Other Essays* (New York: Harper & Row, 1988), 145–178.
- 7 Eliza Steinbock, “Collecting Creative Transcestors: Trans* Portraiture Hirstory, from Snapshots to Sculpture,” in *A Companion to Feminist Art*, ed. Hilary Robinson en Maria E. Buszek (Hoboken, NJ, USA: Wiley, 2019), 225–242.
- 8 Interview Cindy Nemser met Eva Hesse, 20 januari 1970, Getty Research Institute: <https://www.getty.edu/recordingartists/season-1/hesse/>.
- 9 Halberstam, 3.
- 10 Jennifer A. González, *Subject to Display: Reframing Race in Contemporary Installation Art*. MIT Press, 2011.
- 11 Artists for Workers (AFW), “Guggenheim Transparency Initiative,” <https://www.guggenheim.net/>.
- 12 Siddhartha Mitter, “Behind Basquiat’s ‘Defacement’: Reframing a Tragedy,” *New York Times*, 30 juli 2019. Zie <https://www.nytimes.com/2019/07/30/arts/design/basquiat-defacement-guggenheim-curator.html?searchResultPosition=1/>.
- 13 Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso, 2012.
- 14 Anne Rensma, Daniel Neugebauer, en Olle Lundin, “‘A Museum Can Never Be Queer Enough’: The Van Abbemuseum as a Testing Ground for Institutional Queering,” in *Museums, Sexuality, and Museum Activism*, eds. Joshua G. Adair en Amy K. Levin (New York: Routledge, 2020), 278–287.
- 15 José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and Future of Queer Futurity*. New York University Press, 172.
- 16 Ik ben dank verschuldigd aan de creatieve presentatie van Tao Leigh Goffe op het *Inward Outward Symposium* in 2020 en haar verkenning van het potentieel van zwart feministisch luisteren in het British Imperial Archive door het remixen van zwarte visueel, populaire muziek en archiefmaterialen.

groepsproces met item

Emotienetwerken: een erfgoeddoefening

emoties

kolonialisme

erfgoedwijsheid

taal

praktisch

veiligheid

Emotienetwerken: een erfgoeddoefening

Hester Dibbits

Wat gebeurt er als een divers gestemd gezelschap gevoelens over een cultureel gebruik, gebouw, plek, archiefstuk of museaal object met elkaar deelt en de interactie die er dan ontstaat samen onderzoekt? Met deze vraag als basis zijn er in de afgelopen vijf jaar tientallen ‘emotienetwerksessies’ georganiseerd.

Emotienetwerken is een werkvorm die het lectoraat van de Reinwardt Academie en Imagine IC samen hebben ontwikkeld.¹ Aanleiding was een gedeeld gevoel van ongemak over de weinig kritisch-reflectieve manier waarop vaak over erfgoed wordt gesproken in de media, maar ook door sommige professionals die werkzaam zijn bij musea, archieven en (andere) erfgoedorganisaties: alsof het een gegeven is, iets wat belangrijk is voor de identiteit van een groep en daarom als zodanig per definitie behouden moet blijven. Maar zo simpel is het niet. Er is bij erfgoed juist vaak meer aan de hand: er staat iets op het spel, en behalve voorstanders van behoud zijn er doorgaans ook mensen die daar helemaal niets in zien.

Bij een emotienetwerksessie worden mensen uitgenodigd om hun gevoelens rond een specifiek object of thema uit te wisselen en eventuele veranderingen die in die gevoelens plaatsvinden tijdens de uitwisseling te bespreken. Veranderingen kunnen plaatsvinden door iets wat een deelnemer vertelt, of naar aanleiding van informatie die tijdens het gesprek wordt ingebracht,

bijvoorbeeld in de vorm van een tekst, beeld of geluidsopname. Zo'n 'ingebrachte stem' kan een geheel nieuw licht werpen op het object of thema in kwestie en de hele constellatie doen bewegen. Maar het kan ook zijn dat er niets of vrijwel niets verandert.

Emotienetwerken is oorspronkelijk bedacht als een educatief instrument, als een oefening, die tot doel heeft mensen 'erfgoedwijzer' te maken, ofwel mensen bewust te maken van de complexe dynamiek rond erfgoed. Het idee is dat de oefening mensen handvatten geeft om een metaperspectief ten aanzien van de omgang met het verleden in te nemen. In een wereld waarin voortdurend van alles tot 'erfgoed' wordt bestempeld, is het belangrijk om te begrijpen waarom dat gebeurt, in welke context en wat het betekent. De werkvorm is vanaf het begin in ontwikkeling geweest: een groeiend geïnteresseerd netwerk brengt nieuwe vragen en geeft nieuwe inzichten. Inzicht in processen van erfgoedvorming is belangrijk voor professionals die met erfgoed werken zoals monumentenzorgers, medewerkers bij NGO's op het terrein van immaterieel erfgoed, educatief medewerkers bij musea en archieven, maar ook bijvoorbeeld leerkrachten in het basis- en voortgezet onderwijs. Zij krijgen in de klas te maken met discussies over uiteenlopende culturele gebruiken of nemen hun leerlingen mee, de klas uit, naar een monument of museum.² Emotienetwerken is bedoeld als een instrument dat mensen nieuwe handelingsperspectieven biedt om actief aan onderhandelingen over erfgoed deel te nemen.

Het idee van emotienetwerken is gebaseerd op het netwerkdenken. Een belangrijke inspiratiebron was het werk van Bruno Latour, die met zijn Actor Network Theory (ANT) aandacht vraagt voor de agency van objecten, voor het materiële, en het

tactiele.³ Maar ook andere pleitbezorgers van netwerkbenaderingen en systeemdenken hebben ons geïnspireerd. Een van hen is Ulf Hannerz, die in zijn boek uit 1980, *Exploring The City: Inquiries Toward an Urban Anthropology*, een heel hoofdstuk aan netwerkbenaderingen wijdt, onder de titel *Thinking with Networks*. Hannerz schrijft onder andere: "[...] network notions seem particularly useful as we concern ourselves with individuals using roles rather than with roles using individuals, and with the crossing and manipulation rather than the acceptance of institutional boundaries. It is in this light we see the connection of network analysis both to what may be termed anthropological action theory and to the study of urban and other complex societies."⁴

Startpunt voor het gesprek is niet een specifieke gemeenschap, maar een verschijnsel: een praktijk, plek of object en het grillige netwerk waar het deel vanuit maakt. Er is veel aandacht voor de dynamiek tussen de individuele actoren en factoren, voor agency en toeëigening, voor grensoverschrijdingen, relaties en complexe verwevenheden. Het idee is dat het denken in termen van een genetwerkte constellatie kan helpen om grip op processen van erfgoedvorming te krijgen. Een gevoel van houvast kan worden gevonden, zo is de veronderstelling, in gedeelde vaardigheden, zoals het kunnen luisteren naar elkaar en samenwerken en -leven zonder het eens of hetzelfde te hoeven zijn.

Wat hier soms wringt, is dat de rol van de gemeenschap, het collectief, onderbelicht blijft, terwijl die als het om erfgoed gaat essentieel is: mensen hebben juist sterke gevoelens over objecten van erfgoed vanuit de betekenis die het heeft voor het collectief. Het is het vraagstuk dat in het project *The Critical Visitor* meermalen ter sprake kwam in relatie tot de notie inter-

sectionaliteit: als we ons er rekenschap van willen geven dat het denken in termen van eenduidig afgebakende (doel)groepen niet werkt, gaan we dan niet voorbij aan de kracht die uit kan gaan van een collectief, en die zo belangrijk is in de strijd voor sociale rechtvaardigheid? Het is een probleem dat onderwerp van discussie zal blijven en zich telkens weer op verschillende momenten tijdens of na emotienetwerksessies aandient.

Hieronder vertel ik eerst kort hoe een emotienetwerksessie is opgebouwd. Vervolgens zal ik ingaan op nog een aantal vragen die bij het werken met de methode naar voren komen en om meer, en om meer systematisch, onderzoek vragen.

Werkvormen

Op dit moment onderscheiden we – de Reinwardt Academie en Imagine IC – twee verschillende werkvormen: een op papier en een in de ruimte. De eerste wordt veel gebruikt door de Reinwardt Academie voor sessies met professionals uit de erfgoedsector en andere sectoren, de tweede door Imagine IC in hun educatieve aanbod voor scholieren. In beide gevallen wordt eerst een korte inleiding gegeven op de methode. Daarbij worden meestal de begrippen ‘erfgoed’ en ‘erfgoedwijsheid’ besproken en de stappen doorgenomen. Voordat de oefening begint, vindt altijd een check-in plaats. Deelnemers worden uitgenodigd om te vertellen hoe zij ‘erbij’ staan of zitten, en wat er naar hun idee nodig is om de sessie goed te laten verlopen. Soms worden enkele afspraken gemaakt. Bij de oefening op papier worden daarna de volgende stappen gevolgd:

- 1 Deelnemers worden uitgenodigd om in een kring om een groot vel met een emotie-netwerk-grid te gaan staan of zitten, met in het midden het item in kwestie.⁵



Emotienetwerken op papier tijdens een studiedag voor museum- en erfgoedprofessionals, Reinwardt Academie (Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten), Amsterdam 2023. Foto: Rosa Mul

Emotienetwerken in een ruimte, met leerlingen van Praktijkcollege De Dreef, bij Imagine IC, Amsterdam 2018. Foto: Imagine IC

De facilitator vraagt daarna om in stilte in het raster door het plaatsen van initialen en een nr. 1 (voor de eerste ronde) een positie te kiezen die het best past bij het gevoel dat het item in kwestie oproept. Vervolgens worden de deelnemers uitgenodigd om, wanneer zij dit willen, hun positie en gevoel toe te lichten.

- 2 De volgende stap is de vraag of deelnemers na de uitwisseling opnieuw hun positie in het schema willen bepalen, door middel van hun initialen en nummer 2, en een lijn te trekken van hun eerste positie via diegene die voor de positieverandering heeft gezorgd. Opnieuw wordt iedereen uitgenodigd om de nieuwe positie toe te lichten.
- 3 In een volgende stap worden extra stemmen ingebracht. Dit kan op verschillende manieren: bijvoorbeeld door tekstfragmenten aan de deelnemers uit te delen, of voor te (laten) lezen. Een andere mogelijkheid is het laten zien van een video. De vraag die dan kan worden gesteld: wat roept het tekstfragment of de video voor gevoel op? De tekstfragmenten of het beeldmateriaal kunnen als ingebrachte stemmen worden beschouwd en het kan dan interessant zijn om te bespreken waar de stem op het schema gepositioneerd zou kunnen worden.
- 4 De deelnemers worden weer gevraagd positie te kiezen, eventueel via de door de deelnemers bepaalde positie van de ingebrachte stem.
- 5 Tenslotte worden de deelnemers uitgenodigd om zoveel mogelijk andere stakeholders te bedenken en deze in het schema een plek te geven. Welke stemmen zijn nog niet gehoord? Wie ontbreekt er in het gesprek? Waar kunnen we die een stem geven?
- 6 Dan breekt een belangrijke fase in de oefening aan: hoe hebben de deelnemers het gesprek ervaren? Hoe ziet het

emotienetwerk op papier eruit en hoe verhoudt zich dat tot het gesprek dat is gevoerd? Welke veranderingen vonden plaats? Waardoor veranderden posities? Wat waren voor de deelnemers belangrijke momenten in het gesprek? Hoe beïnvloedde de inbreng van de nieuwe stem(men) de dynamiek? En het positioneren van andere belanghebbenden? Wat voor nieuwe inzichten leverde dit op? Wat zou een volgende stap kunnen zijn? Kunnen we de oefening herhalen, en zo ja, wie zou er dan nog meer bij uitgenodigd moeten worden?

Bij de variant ‘in de ruimte’ staat iedereen in een grote kring bij of rond het object in kwestie, en worden de deelnemers uitgenodigd om hun gevoelens te delen aan de hand van emoticons: al naar gelang de intensiteit van het gevoel kunnen zij de emoticon verder af of dichterbij het object neerleggen. Bij iedere volgende stap kan desgewenst een andere emoticon en een andere plek worden gekozen.

Netwerkvorming

Beide werkvormen worden behalve als oefening in ‘erfgoed-wijsheid’ ook gebruikt door musea, archieven en andere erfgoedinstellingen als instrument om een specifiek gevoelig onderwerp bespreekbaar te maken en inzicht te krijgen in de emoties en belangen die er spelen. De inzichten die ontstaan uit de oefening worden dan weer meegenomen in het nadenken over de verdere omgang met het onderwerp. Ook wordt de methode wel ingezet als publieksactiviteit, als losse activiteit, of ter voorbereiding of afsluiting van een rondleiding. Zowel in de culturele sector als daarbuiten neemt de belangstelling voor de methode toe. Zo wordt de methode op dit moment onder andere toegepast in een onderzoek naar kunst in de openbare

ruimte in Gouda en in een onderzoek naar de maquette van AZC Klompjan in Markelo, gemaakt door voormalig bewoner Karen uit Abchazië.⁶ Een voorbeeld van toepassing buiten de culturele sector is een project van de Hogeschool Saxion, waarbij de methode werd toegepast in een bijeenkomst met verschillende stakeholders over de invoering van het warmtenet in Almelo.⁷

De werving van deelnemers gebeurt op uiteenlopende manieren, altijd in samenspraak met ons – wat betekent: een medewerker van het lectoraat of het Heritage Lab van de Reinwardt Academie of een medewerker van Imagine IC. Soms worden deelnemers vooraf ingelicht over wat hen te wachten staat. In de context van een Europees project besloot een deel van de teams die zelf met de methode gingen werken om de term ‘emotienetwerken’ niet te gebruiken, vanwege de connotaties die het mogelijk zou oproepen bij potentiële deelnemers. In sommige gevallen werd deelnemers (achteraf) gevraagd naar de reden om mee te doen. Voor professionals was een belangrijke overweging het bespreekbaar maken van moeilijke thema’s en het kennismaken met andere – onverwachte – perspectieven. Het opdoen van (historische) kennis wordt ook vaak genoemd, zowel door professionals als door anderen.

Emotienetwerken werd in, voor, en met de praktijk ontwikkeld en is nog steeds in ontwikkeling. Na iedere sessie wordt gereflecteerd op de methode. Betrokkenen worden als kritische deelnemers (*critical visitors*) uitgenodigd om input te geven op wat er heeft plaatsgevonden, wat goed voelde en wat niet. Er vond en vindt zo ook uitwisseling plaats op het gebied van onderzoek naar - en ervaringen met - thematiek en praktijken die in gremia zoals de *Critical Visitor Field Labs* werden besproken. Ontwikkelaars, begeleiders en deelnemers leren van elkaar.

Fysieke en emotionele betrokkenheid

Een punt waar in iedere sessie opnieuw een besluit over moet worden genomen, is of de deelnemers tijdens de sessie staan of zitten, of dat iedereen zelf kan kiezen. Wat zijn de gevolgen voor de interactie als iedereen wordt uitgenodigd op een kussentje op de grond te gaan zitten? Voor de een is dat een heel prettige houding, voor de ander juist helemaal niet.

Het grid dat gebruikt wordt bij sessies op papier is ontleend aan James Russell’s *Circumplex Model of Affect*.⁸ Wij experimenterden hiermee voor het eerst in maart 2019, in het kader van de tentoonstelling *Pronkstukken* in het Nationaal Archief. Aan de sessie namen zes groepen van voornamelijk educatoren deel. Het grid bleek houvast te geven en sindsdien wordt het standaard gebruikt. Een afweging die per keer gemaakt moet worden is of de emoties al vooraf met woorden in het grid geplaatst moeten worden. Sommige mensen ervaren dit als storend, voor anderen biedt het juist houvast. De talige dimensie van de methode wordt soms als een beperking gezien, in combinatie met het gegeven dat niet iedereen gewend is om te ‘praten over gevoelens’. Hoe uitsluiting hier te voorkomen?

Een ander punt van aandacht is het gegeven dat deelnemers gevraagd wordt om gevoelens te delen, terwijl noch de ontwikkelaars, noch het merendeel van de begeleiders professioneel getraind is als therapeut of psycholoog. In sommige gevallen betrekken we een extra begeleider die deze expertise wel heeft. Ook zijn we meer aandacht gaan geven aan het trainen van sessiebegeleiders in gesprekstechnieken. De begeleiders die vanuit de Reinwardt Academie of Imagine IC werken zijn vertrouwd met noties als ‘safe space’ en ‘brave space’ en behandelen deze ook in de meeste gevallen met de deelnemers voordat

een sessie begint. Ook zijn de meesten van hen bekend met vergelijkbare werkvormen, zoals het Socratische Gesprek. We leren zo dat het handig is om onderscheid te maken tussen het ‘beheersen’ en ‘beheren’ van emoties. En dat het er niet om gaat om emoties uit te schakelen, maar om ze te onderkennen en van daaruit de blik te verbreden.⁹

De vraag blijft of dit voldoende is. In hoeverre behoeven erfgoedcurricula op dit punt aanpassing? Binnen de opleiding Social Work is psychologie een van de basisvakken. Wellicht zou dit ook voor erfgoedopleidingen een idee zijn. Of is een introductie in gespreksvaardigheden voldoende? In de praktijk komen er tijdens een sessie overigens zelden hele heftige emoties los. Dat heeft waarschijnlijk te maken met de onderzoeksetting en het besef dat er in korte tijd een aantal stappen worden doorlopen. Een deelnemer constateerde na een eerste kennismaking met de werkvorm: “Eigenlijk ga je toch niet ECHT met elkaar in gesprek. Daarvoor leent de opzet zich niet.” Of er binnen het kader van de stapsgewijze opzet tijdens de sessie een gesprek ontstaat, hoelang dit duurt, hoe het verloopt en wie eraan deelneemt, is afhankelijk van de gespreksleider, maar de werkvorm laat zich inderdaad beter karakteriseren als een ‘gespreksstarter’ dan als een ‘gespreksvorm’.

Verschillende soorten kennis

Emotienetwerken als oefening nodigt deelnemers uit om na te denken over de verhouding tussen ‘kennis’ en ‘gevoel’ en over de notie ‘ervaringskennis’. Hoe worden verschillende soorten specialistische kennis gewogen in onderhandelingen over complexe (erfgoed-)vraagstukken? Bij sessies met ‘erfgoedprofessionals’ uit de wereld van monumentenzorg bleken sommige deelnemers moeite te hebben met het idee dat in theorie alles

erfgoed kan zijn of worden. Na afloop van een emotienetwerk-sessie over vliegbasis Soesterberg zei een van de deelnemers: “En toch is er erfgoed van de buitencategorie, erfgoed waar gewoon geen discussie over gevoerd hoeft te worden.”

Door aandacht te vragen voor het bestaan van verschillende soorten kennis, dringt de vraag zich regelmatig op of de methode ook handvatten biedt om kennis te wegen. Hoe om te gaan met aantoonbaar onjuiste informatie? Of met verschillende visies op de (on-)juistheid van informatie?

Naarmate de vraag voor workshops toenam, werd ook de behoefte aan reflectie op de kwaliteit van de begeleiders groter. Met een kernteam van betrokkenen van Imagine IC en de Reinwardt Academie is er een reflectieformulier opgesteld waarin aandacht is voor de toepassing van de methode (kan de begeleider zorgen voor een duidelijke structuur in de sessie?), voor de mate van sensitiviteit voor de context (heeft een begeleider voldoende kennis van en inzicht in de opdrachtgever, de deelnemers, en de problematiek die er speelt), en voor gespreksvaardigheden (wordt er bijvoorbeeld met zorg en aandacht in- en uitgecheckt). Ook de professionele ontwikkeling van de begeleider komt aan de orde. Daarnaast zijn we meer aandacht gaan besteden aan de keuze: welke begeleider staat voor welke groep? Daarbij houden we rekening met de thematiek en de deelnemers. Aanvankelijk werkten we met relatief veel jonge begeleiders – recent afgestudeerden van de Reinwardt Academie. Zij hadden soms het gevoel niet serieus genomen te worden. Hier kunnen wij nu beter op anticiperen. Door de organisatie van studiedagen en feedbacksessies hopen we een stevig netwerk op te bouwen van mensen die met de methode werken. Terugkerende vraag daarbij is wat ‘stevigheid’

in dit geval betekent. Hoe ons te verhouden tot mensen die een keer deel hebben genomen aan een werksessie en daar vervolgens enthousiast in hun eigen praktijk mee aan de slag gaan zonder ooit nog terug te koppelen?

Wat is het object in kwestie?

De kracht van emotienetwerken als methode is dat er aandacht is voor een specifiek object. Maar daarmee komen ook direct de meta-vragen: wat is het object? Is het wel een object? Hebben we hier niet te maken met een oneindige hoeveelheid aan objecten? Ook hier geldt immers: het hangt allemaal af van het perspectief van het individu (*‘It’s in the eye of the beholder’*). Deelnemers zijn (of worden) zich daar tijdens een sessie vaak al aan het begin van bewust. Voor een begeleider kan dit aanleiding zijn om op te merken dat dit precies is wat erfgoed zo complex maakt, en dat de oefening geslaagd is wanneer iedereen dit inziet, maar er zijn regelmatig situaties waarin een gedachtewisseling hierover de interactie onbedoeld ingewikkeld maakt.

Zo werd in een sessie met museummedewerkers over een met rode verf bewerkt standbeeld gevraagd: over welk standbeeld hebben we het nu, met of zonder verf? Hetzelfde gebeurde in een sessie waarin als object in kwestie ‘de bbq met vlees’ was: Gaat het hier om veel of weinig vlees? En om biologisch vlees of bio-industrie-vlees? Het doet er ook toe hoe een object door de gespreksbegeleider wordt aangeduid. Bij een sessie over ‘mummies’ in het Museum voor Geschiedenis en Kunst in Brussel merkte een deelnemer op: “We hebben het hier over dode mensen”. Iemand anders voegde toe: “Het gaat hier over roofkunst”. Daarmee was de uitwisseling al begonnen,

nog voordat de deelnemers zichzelf hadden gepositioneerd. Wat doet z’n start met het verloop van de interactie en met het gevoel van de verschillende deelnemers? Hoe en op welk moment dit gegeven te adresseren?

Emotienetwerken is een werkvorm die mensen kan laten nadenken over de rol die zintuigen spelen in de omgang met objecten van erfgoed. De eigenschappen van een object doen er immers toe: gaat het om een praktijk of ritueel, om iets tastbaars, of iets digitaals? Hoe ziet het eruit, hoe voelt het, klinkt het, ruikt of smaakt het? Toen we in 2018 met de methode begonnen te werken, speelde in de politiek het debat over de verplichtstelling van het zingen van ‘Het Wilhelmus’. Ik heb deze kwestie toen een paar keer als item gekozen, en daarbij begon ik dan zelf te zingen. Ik zou dat nu nooit meer doen. Het bleek een te immersieve ervaring, voor mijzelf maar vooral voor de deelnemers, die erdoor werden overvallen. Deelnemers konden zich er niet aan onttrekken: het kwam te direct binnen.

Er is nog iets dat we gaandeweg hebben geleerd: het werkt goed om mensen eerst even te laten oefenen met de methode aan de hand van een relatief ‘makkelijk’ thema of object. Maak onderscheid tussen het doel van de oefening: emotienetwerken gericht op het vergroten van ‘erfgoedwijsheid’ is iets anders dan emotienetwerken om met een groep verschillende en veranderende gevoelens rond een specifiek verschijnsel te onderzoeken. Het kan in beladen situaties fijn zijn om niet direct in te zetten op het betrekken van een zo divers mogelijke groep. Organiseer liever een aantal verschillende sessies, en zorg voor nazorg aan begeleiders en deelnemers.

Vervolg

Een veelgestelde vraag is: en verder na de sessie? Er zijn ervaringen en gevoelens gedeeld, sommige van ons zijn van positie veranderd, maar straks gaan we allemaal naar huis en morgen gaan we over tot de orde van de dag. De methodiek van emotienetwerken is een werkvorm waarbij in de praktijk niet alleen gevoelens, maar ook ervaringen, kennis, en informatie worden uitgewisseld op een heel gerichte manier. Verschillende perspectieven worden bij elkaar gebracht en dat kan tot nieuwe inzichten leiden. Dat is al heel wat, luidt vaak onze reactie.

Het zou interessant zijn om nader te onderzoeken wat de interactie concreet kan betekenen voor de omgang met het object in kwestie. Kan het zorgen voor animo onder de deelnemers om te komen tot gezamenlijk behoud en beheer, de ontsluiting of ordening van een archief of collectie? Of tot het afstand nemen van een bepaalde omstrede praktijk? Zijn deelnemers bereid om, na gehoord te hebben hoe belangrijk een item is voor iemand, zorg te dragen voor een bepaald object? Is er bereidheid om over te gaan tot het adopteren van dat ene gebouw, of kunstwerk, boek, archief of verhaal?

Het ontwerpen – al dan niet samen met anderen – van mogelijke scenario's voor de toekomst is ook een mogelijke volgende stap. Hoe belangrijk het is om in zo'n ontwerpproces telkens weer met elkaar om tafel te gaan zitten om de verschillende gevoelens te peilen, blijkt uit het ontwerp van de "Nieuwe Zwarte Piet" waar het Nederlands Centrum voor Volkscultuur en Immaterieel Erfgoed (VIE) in 2014 mee kwam. Het was een mislukte interventie: enkele stereotiepe elementen waren aangepast, maar de kleur niet.¹⁰

In theorie zou het mogelijk moeten zijn om de informatie die we ophalen tijdens emotienetwerk-sessies op een systematische manier te verwerken. Welke patronen worden dan zichtbaar? Het idee dat het interessant zou zijn om interacties rond omstrede erfgoed in kaart te brengen en te analyseren kwam meermalen ter sprake toen we in 2019 met een groep academici en professionals voor de Nationale Wetenschapsagenda aan een voorstel werkten voor een grootschalig onderzoek naar de doorwerking van het koloniale verleden in het heden. Het idee was om gebruik te maken van de methode van emotienetwerken en een barometer te ontwikkelen waarin data op een kwantitatieve manier zouden worden verwerkt: een instrument dat patronen in interacties rond koloniaal erfgoed zichtbaar en analyseerbaar zou maken. Het plan kreeg waardering, maar er was ook angst dat zo'n instrument juist een ongewenst effect zou hebben: het zou tot een ongewenste toename van polarisatie kunnen leiden. Het voorstel werd niet gehonoreerd.

Inmiddels zet ik vraagtekens bij de relevantie van een kwantitatief onderzoek. Belangrijker is om energie te stoppen in kwalitatief onderzoek naar de precieze context waarin de methode wordt ingezet, welke aanpassingen er nodig zijn en wat eventuele vervolgstappen kunnen zijn. Het meest fascinerende is juist de grote diversiteit aan het verloop van de sessies. Dit is ook wat deelnemers treft als zij tegelijk, in verschillende groepen, rond eenzelfde thema of object hebben gewerkt. Dan blijkt hoezeer één stem in een netwerk het verschil kan maken.

Waarom ben ik hier? Waarom niet?

Over tot minderheid gemaakte
publieksgroepen in residentie

artistiek
onderzoek

institutionaliteit

emoties

gender en seksualiteit

toegankelijkheid

ethische principes

alledaags racisme

diversiteitsdenken

Waarom ben ik hier? Waarom niet?

Over tot minderheid gemaakte
publieksgroepen in residentie

Julius Thissen, geïnterviewd door Eliza Steinbock¹

In dit interview reflecteert Julius Thissen op zijn/diens praktijken als visueel kunstenaar en over het consulteren, ontwikkelen en managen van publieke en artistieke residenties in moderne en hedendaagse kunstmusea. De vragen van de interviewer, Eliza Steinbock, zijn verwijderd en geïntegreerd om de tekst vloeiender te maken.

Ik ben in 2015 afgestudeerd in Fine Art aan ArtEZ in Arnhem. Toentertijd deed ik performancekunst waar vaak opnames van waren. Na mijn afstudeeroptreden heb ik veel positieve feedback gekregen, waaronder nominaties voor prijzen, dus ik kon mijn werk vrij snel na mijn afstuderen laten zien. En ik was me net gaan identificeren als trans. Dit was rond 2015, toen veel musea op de gender- en diversiteitskar sprongen. Ik merkte meteen dat ik alleen uitgenodigd werd voor thematische voorstellingen: de jaarlijkse gendervoorstellingen of panelgesprekken. Eén van de grootste problemen die ik tegenkwam, was dat er weinig tot geen ruimte was om een kritische kijk te geven op mijn eigen bijdrage. Ze dicteerden: we willen dat werk, dit is het kader dat we hebben bedacht, dit is het concept dat we hebben geschreven. Ik merkte dat als ik daar kritiek op had, of wilde meedenken met een curator of producent over de tentoonstelling of het kader van het werk, dat er geen ingang voor was. Soms kreeg ik hyperpersoonlijke vragen over mijn transitie, vooral over mijn lichaam of genitaliën. Vragen die niets met het

werk te maken hadden. Ze plaatsten vaak een zeer problematische, pathologiserend narratief over mijn werk, terwijl ik dat niet aanhaal in mijn werk of met mijn werk verbind. Dit vertel ik om aan te geven dat ik het effect van tokenistisch beleid voelde in mijn ontmoetingen in de kunstwereld en bij die mensen van de instituten. De boodschap en machtsverhoudingen waren duidelijk. Kom langs en wees dankbaar voor de plek die je hebt gekregen. Doe stilletjes mee of ga weer weg.

WHY AM I HERE? in het Van Abbemuseum

Ik ging praten met andere kunstenaars om te zien of ze dezelfde dynamiek tegengekomen waren. Veel collega's van gemarginaliseerde achtergronden deelden deze ervaring. Dit was het moment dat WHY AM I HERE? tot stand kwam: het artist in residence-programma dat ik mede opgericht heb met Ali Venir, dat plaatsvond in september 2018 in het Van Abbemuseum (VAM) Eindhoven, waar jij [Eliza] ook bij was.² Dat ging over die frustratie en het was een kans om kritisch te zijn over de motivatie van instituten om transgender kunstenaars uit te nodigen. Ik had vaak het gevoel dat instituten zoals musea door mij of andere gemarginaliseerde kunstenaars ergens bij te betrekken een snelle oplossing wilden voor het gebrek aan diversiteit. Het leek een tijdelijk probleem voor ze, iets wat over zou gaan, alsof genderdiversiteit betrekken slechts een fase of thema voor ze was. WHY AM I HERE vertaalde zich direct in deze vraag: ben ik hier alleen maar omdat het goed staat op de fondsaanvraag voor volgend jaar? Of zijn we hier omdat je ons werk, onze politieke ideeën en behoeften echt waardeert? Of is het slechts symboolpolitiek?

Dit project samen met Ali Venir in het VAM was een mooie kans om mijn praktijken te hervormen en uit te breiden. Vanaf toen

begon ik verzoeken te krijgen van musea die advies wilden en die me wilden uitnodigen om mee te denken over beleid, programmering, training en taal. Ik had al langer interesse in hoe musea en instituten werkten en nu kreeg ik opeens deze interessante kans om artistiek onderzoek en consultancy te doen als kunstenaar. Ik stel me voor dat mijn faciliteerwerk tussen gesprekken en groepen fungeert als een luik, omdat ik mensen die uitgesloten zijn erbij probeer te betrekken en richting wil geven aan de stroom van middelen. Voor de residenties die ik (mede) organiseer is het doel om een gemeenschappelijke kritische ruimte te bieden voor queer en transgender mensen, om te voorkomen dat we gereduceerd worden tot een simpele gender- of seksualiteitskwestie of ingekaderd worden door institutionele taal. We kunnen toewerken naar structurele zeggenschap, en naar dat zij (kunstenaars) werken kunnen maken buiten de focus op gender of trans-zijn, als ze dat willen. En, heel belangrijk, dat ze eerlijk betaald krijgen. In het kort: om de ruimte te hebben om te praten en werken te maken over wat ze maar willen, als persoon en als professional.

Waarom zijn we hier niet?

Ontgrenzen in Museum Arnhem

In 2021 kreeg ik een uitnodiging van Museum Arnhem om een openbare residentie voor de transgender en queer gemeenschap te creëren. Het werken aan de tentoonstelling *How dare you make me feel this way* startte begin 2022, deze opende in december 2022 en sloot in mei 2023. De tentoonstelling was het resultaat van één van de vier residentieprojecten uitgevoerd door de samenwerkende instituten Museum Arnhem en Museum Valkhof in Nijmegen. Ze hebben het project *Ontgrenzen* bedacht om te onderzoeken waarom specifieke publieksgroepen niet naar het museum kwamen. Elk *Public in*



Beeld van de tentoonstelling *How Dare You Make Me Feel This Way*, Museum Arnhem.
Foto Eva Broekema



Beeld van publiek in residentie voor de welkomstmuur van de tentoonstelling.
Foto Theodoor Adriaans

Residence-subproject richt zich op specifieke groepen. Voor de queer en trans residentie hebben ze mij geselecteerd als projectleider.

Bij zo'n uitnodiging komen veel ethische vragen kijken. Gelukkig had ik al een paar jaar met het museum samengewerkt aan kleinere projecten, dus ik had een goed beeld van hun standpunt. De feministische kernmissie van Museum Arnhem is gevestigd en staat duidelijk op de agenda. De uitnodiging ging gepaard met volledige vrijheid om het subproject naar eigen inzicht in te richten. Het was uniek om zo'n brede uitnodiging te krijgen. Die vrijheid en openheid passen niet bij hoe instituten normaliter te werk gaan. Een ander goed teken was het budget dat het museum voor het project had uitgetrokken. Dat zei veel over hun toewijding en de ruimte die ze wilden creëren. Het gaf me een gevoel van vertrouwen en zekerheid dat wat ze vroegen haalbaar was. Geld is politiek. Transgender mensen vallen onder de meest gediscrimineerde mensen op de arbeidsmarkt. Voor cultureel werk worden we vaak niet eerlijk of überhaupt niet betaald. We worden uitgenodigd voor 'koffie' met medewerkers, waar ze om kennis en ideeën vragen om je vervolgens nooit meer terug te bellen of te betalen voor die tijd. De directeur van Museum Arnhem, Saskia Bak, benadrukte dat dit project onderdeel uitmaakt van een structurele inzet en niet van een tijdelijke of thematische inspanning.

Open oproep en selectie

Het project duurde 26 maanden. Ik begon met het onderzoeken van de geschiedenis van het museum en de collectie waar de residentie op kon aansluiten, en heb toen een projectvoorstel geschreven. Met de algemene opzet van het voorstel in gedachten heb ik Simon(e) van Saarloos en Nagaré Willemsen

uitgenodigd om mee te schrijven aan een open oproep voor de residentie. We hebben gesproken over wat het betekent om een uitnodiging te sturen, en om een 'doelgroep' uit te nodigen. We hebben bedacht hoe we de open oproep aantrekkelijk, toegankelijk en kritisch konden maken, maar ook hoe we duidelijkheid konden geven over wat het museum kandidaten te bieden had. We hadden een vrij poëtische en filosofische opening, geschreven door Simon(e). Stel dat het museum een zandbak was: zou je het zand weghalen, de randen verwijderen, speelgoed neerleggen of weghalen, enzovoort. We vonden het idee van het museum als iets waarmee je kunt spelen goed, maar de randen van de zandbak staan natuurlijk voor de institutionele grenzen waar we tegenaan lopen. Veel kandidaten zeiden dat deze opening ze aansprak en dat deze vertrouwen gaf in de intentie van het programma om een bepaalde publieksgroep naar het museum te krijgen, dat dit een kritische ruimte mocht zijn. Kandidaten schreven dat ze wantrouwend waren over de institutionele intenties en over hun eerdere schadelijke ervaringen met culturele instituten in het algemeen. We kregen vele geweldige bijdrages van een ontzettend diverse pool sollicitanten, 135 in totaal, vanuit heel Nederland. Daaruit hebben we 7 mensen gekozen. Ze hoefden geen cv of curatorieel statement in te sturen of een kunststudie te hebben gedaan. Een achtergrond in de kunsten was niet verplicht, sterker nog, we waren vooral geïnteresseerd in mensen die dat niet hadden. Met goede redenen: gesprekken over de macht en representatie in kunst worden gevoerd onder mensen die al actief zijn in de kunsten. We wilden juist een kans bieden om buiten die bubbel te komen.

De residenten waren Sarjon, Larisa van Rijn, Jip Merijn Meertens, Storm Vogel, Dexter Boldewijn, Zacquel Phipps en Alara Adilow. Onze voorkeur was om vooral naar lokale

residenten te zoeken. We hadden eerst vooral residenten uit de stad en regio, maar sommigen verhuisden tijdens het project. Dat is een terugkerend probleem bij de queer representatie in de wat meer provinciale regio's van Nederland. Veel mensen vertrekken uit Arnhem en kleinere regio's naar de Randstand, omdat er gewoon te weinig kritische infrastructuur is voor trans en queer mensen, laat staan kunstenaars. Ze zien Arnhem vaak als kale grond en eerlijk gezegd klopt dat ook wel. Daarom vind ik het zo belangrijk om te blijven en me in te zetten voor lokale, artistieke queer infrastructuur.

Residentie-ethos

De residentie zelf duurde zes maanden, met twee bijeenkomsten per maand en een zomervakantie tussendoor. De samen doorgebrachte tijd was vaak niet-performatief, wat niet wil zeggen dat het niet-productief was. Vooral in het begin gaven we prioriteit aan samen eten, vrijuit praten, lachen en elkaar leren kennen. We werden snel een hechte groep. Bovenal hadden we veel lol en bouwden we vertrouwen op. We praatten heel kritisch onder elkaar, zonder personeel van het museum erbij. Toen we dit vertrouwen en gemeenschapsgevoel hadden opgebouwd, gingen we in gesprek met het museumteam. Dit op de groep gefocuste proces is politiek voor mij. Vaak draaien projecten om eindproducten en toezicht. Een eindeloos getouwtrek waarbij de 'uitgenodigde partij' diens waarde moet bewijzen en diens 'plek moet verdienen.' De nadruk ligt vaak op de uitkomst van een project in plaats van op het proces waarbij het welzijn en de groei van de betrokkenen de kern is. Daarom was het belangrijk om idealen van professionaliteit uit te dagen tijdens de residentie. Vooral vanuit een Nederlands perspectief wordt er van je verwacht dat je bijvoorbeeld altijd op tijd bent, altijd aanwezig bent, en presteert. Dit is behoorlijk contraproductief voor het

kunnen praten over persoonlijke en politieke behoeften en het formuleren van gedeelde artistieke visies. Vooral in een trans ruimte is deze vrijheid essentieel, ook vanuit praktisch oogpunt. Het is bijvoorbeeld cruciaal om pauze te kunnen nemen of zorg in te plannen zoals therapie of transgerelateerde zorg. Daarbij liet de mogelijkheid tot persoonlijke groei zich ook zien in hoe residenten elkaar hielpen vertrouwen te ontwikkelen. Ze moedigden elkaar aan om te zeggen wat ze dachten en leerden dat het oké was als ze tegen een grens aan liepen. We wilden een omgeving creëren waar mensen thuis konden blijven om voor zichzelf te zorgen, zodat ze de volgende keer beter uitgerust en met meer zelfvertrouwen terug konden komen. Ik denk dat dit werk daarom draait: zelfverzekerd en gezond zijn. De inzet voor een project komt vanuit interne motivatie en moet niet gebaseerd zijn op hoelang iemand aanwezig is. In de eerste plaats bood de residentie een ruimte om te helen en in de tweede plaats een ruimte om te werken.

Het concept van trans en queer vreugde

De groep concludeerde al snel dat ze een expositie wilden maken over trans en queer vreugde. Dit kwam na een reeks workshops en gesprekken over waarom ze denken dat transgender en queer mensen niet naar musea gingen. Eén reden is financieel: het is te duur. Een toegangskaartje kost doorgaans 15-25 euro. Een andere reden is hoe transgender mensen zichzelf afgebeeld zien in musea, en door wie. Ze zeiden dat het tentoongestelde werk vaak óver trans mensen gaat en niet door hen gemaakt is. Residenten zeiden dat als ze zichzelf 'vertegenwoordigd' zagen, het trans lichaam vaak gepresenteerd werd als een voorwerp om naar te kijken, of om medelijden mee te hebben, of het een zeer persoonlijke en intieme medische geschiedenis liet zien: hun lichaam of hun transitie.

Door deze specifieke machtsverhoudingen die herhaaldelijk tentoongesteld waren, waren ze sceptisch geworden. De mensen onder ons die een medische transitie hebben doorlopen hebben vaak ook vreselijke ervaringen met medische instituten, dus alles wat ook maar een beetje lijkt op gemedicaliseerde discours of de medische blik is een grote afknapper. We moeten al dagelijks hard werken om ons taai te houden, om gerespecteerd te worden, om bij de juiste voornaamwoorden genoemd te worden. Voor onze mensenrechten moeten we zelfs vechten. Dus geen wonder dat er geen energie of interesse is om naar een museum te gaan waar je diezelfde insteek weer ziet. Ze zeiden dat dit soort werk de cis-blik onderhoudt, en dat ze met deze tentoonstelling de focus wilden verleggen naar de gemeenschap.

Ze hebben prachtige werken geselecteerd die vooral ingingen op twee belangrijke kwesties: het creëren van queer vreugde en plezier met kunst, en het kiezen van werk dat intersectionele ervaringen vertegenwoordigde. Binnen de schaarse vertegenwoordiging die we hebben wilden ze ook wijzen op de ervaringen die vaak verborgen of verloren zijn. De selectie focuste op zowel werk uit de museumcollectie als hedendaagse kunstenaars uit de gemeenschap. De deelnemende kunstenaars waren Ada M. Patterson, Angèle Etoundi Essamba, Anto López Espinosa, Carly Rose Bedford, Dean Hutton, Hansel Tai, Leo Xander Foo, Mavi Veloso, Pepe Espaliú, PINK de Thierry, Risk Hazekamp, Samantha Nye, Sinéad O'Dwyer, Yinzk, Anya Janssen, Diana Blok, Zanele Muholi, Kinke Kooi en Kliment Nikolaevich Redko. In de teksten bij de expositie benadrukten ze dat de selectie subjectief was, dat die gedefinieerd was door wat zij (individuele mensen in de groep) hadden gekozen. Dit werd uitgedrukt in persoonlijke citaten in plaats van formele

muurteksten. Ze wilden geen wetenschappelijk of objectieve stem of weergave die vaak wordt gebruikt als wapen en wordt gekaderd als neutraliteit. Ze wilden het persoonlijk maken, wat tegen de tradities en formaliteiten van musea indruist. We hebben ook net zoveel over toegankelijkheid gesproken als over het queeren van traditie. We hebben de werken 10 cm lager gehangen dan normaal zodat mensen met een rolstoel het ook goed zonder weerspiegeling konden zien. Dit hele proces was een groot genoegen omdat iedereen heel geïnteresseerd was in en respect had voor de keuzes en behoeften van anderen.

Gedurende het hele proces hebben de residenten hun gedachten en behoeften gedeeld met het personeel. Samen hebben we bekeken hoe die verlangens en concepten het beste gefaciliteerd konden worden. De ontwerpteams van Studio met met en Studio Dana Dijkgraaf hebben een voorstel gedaan op basis van de wensen van de groep, die we samen in meerdere sessies hebben geoptimaliseerd. Het bracht iedereen die eraan mee heeft gewerkt veel plezier om dit werkelijkheid te zien worden. Grappig genoeg bleek de werkmethode van de residentie ontzettend effectief. De groep is in totaal zes maanden in residentie geweest en het maken van het concept voor deze expositie zou normaal twee jaar hebben geduurd. Dit komt deels doordat ze openlijk vanuit een subjectief standpunt werkten – ze zeiden: “Oké, we willen dit werk laten zien, dat doen we gewoon. We hoeven er geen kader omheen, of te rechtvaardigen waarom.” En het museum heeft ze ondersteund. Toen de Volkskrant een recensie over de expositie schreef, was het stuk over het algemeen heel positief, maar er stond wel in dat de relatie tussen werken soms niet heel goed curatorieel doordacht was. Ik glimlachte en dacht: mooi, het enige punt van kritiek was iets waar de groep helemaal niet om gaf.

Inclusiviteitspraktijken: een opmerking voor de lezer

Bij inclusiviteitspraktijken richten we ons meestal eerst op hulpmiddelen voor het instituut, en dan pas de gemeenschap. Maar ik wil juist eerst de lezer uit de gemeenschap aanspreken: wees niet bang om normen te stellen. Als je je niet artistiek, emotioneel, spiritueel en vooral financieel gesteund voelt: GA WEG. Als je de kans krijgt, ga ergens anders heen, naar gelijken. Ik weet dat dat een brutale mededeling is, want uiteraard zijn onze persoonlijke situaties soms te onzeker. Het is heel belangrijk om te onthouden dat musea gewelddadig kunnen zijn, dat ze van oudsher extractieve omgevingen zijn en dat we persoonlijk de prijs ervoor betalen. Om te kunnen omgaan met zulke omgevingen moeten we een duidelijke persoonlijke ondergrens hebben en de kracht en het vertrouwen om die te bewaken. Als daar niet aan wordt voldaan, ga dan weg. Voor mij is samenwerken in een gemeenschap noodzakelijk. Als je samenwerkt kun je de effecten van geschiedenissen van geweld en uitsluiting verdelen en samen de smart proberen te delen. Dat is ook veiliger, evenals bij collectieve onderhandelingen. Daarom ben ik ook begonnen met de artistieke onderzoekspraktijk van residenties. Ik geloofde erin dat gemeenschapswerk een grotere transformatie teweeg kan brengen. Dus mijn rol als de facilitator is om een weg naar binnen te vinden, een ingang, die natuurlijk verbonden is met mijn privileges als wit, geschoold persoon zonder fysieke beperkingen. Het is een beetje als het paard van Troje: als iemand van ons eenmaal binnen is, verspreiden we ons.

Eén van de belangrijkste lessen die ik heb geleerd: je werkt eerst met mensen en dan met een instituut. In de afgelopen acht jaar heb ik geleerd hoe cruciaal het is om op het juiste

moment contact te hebben met de juiste persoon bij de instituten om binnen te komen. Bij het Van Abbemuseum was het bijvoorbeeld Daniel Neugebauer die Ali Venir wees op de financiering van Stichting Schorer voor een project om de trans en interseksuele gemeenschappen te emanciperen. Hij heeft binnen het VAM de mogelijkheid gecreëerd om een voorstel te schrijven en heeft ons geholpen met onze argumentatie. Het is vaak één iemand met een klein beetje macht die een deur kan openen en zegt: “Hé, wil je binnenkomen?” We komen binnen door gaatjes en kieren omdat we geen deel uitmaken van de structuur, nog niet. Maar dit is ook een zeer kwetsbare positie. Ik heb gezien wat er gebeurt als je prachtige doelen stelt en afspraken maakt met één persoon en dat alles verdwijnt zodra die de deur uit loopt. Dat is deels waarom ik instituten niet al te serieus neem. Je moet kijken welke mensen er op welke posities zitten op één moment, en dan bekijken hoe je initiatieven en afspraken kunt bekrachtigen. Ook al creëert het maar een paar centimeter ruimte, kijk hoe je het structureel kunt maken. Zoek uit hoe je de starheid van het systeem kunt omzeilen om omgevingen te creëren die er anders niet zijn. Soms moet je een naïef gezicht opzetten en deze simpele vraag stellen: Waarom niet?

Voor de instituten kan ik herhalen: geef de ruimte en laat mensen vrij experimenteren zonder dat ze eerst op jouw motivatie of eindproduct hoeven focussen. Dat is wel veel gevraagd, want dan moeten musea echt ethisch werken en niet alleen inclusief. Ik vraag altijd: “Waarom wil je niet in de eerste plaats ethisch zijn?” Want als je ethisch handelt, dan komt de inclusiviteit daaruit voort: het is een natuurlijk bijproduct ervan. Maar eerst moeten instituten zelfkritisch zijn. Geld is ook een kernprobleem. Er kan een aanvraag voor budget geschreven

worden en het is belangrijk dat het museum het gesprek daar begint. Ik zou adviseren – er zelfs op aandringen – dat musea al aan de tekentafel met mensen uit de gemeenschap gaan zitten. De gulden regel is dat een project niet over ons gaat, maar met ons! Begin niet met werken tot er iemand uit de gemeenschap aan tafel zit die inspraak heeft over de basis waarop de plannen worden gevormd. Daarna laat je ze hun prijs noemen. Je zou de waarde van hun werk of de persoon niet op voorhand moeten inschatten. Eén van mijn voornaamste ethische principes is dat je de waarde van een ander niet kunt bepalen. Tot slot, vertrouw op onze aanbevelingen en expertise. Sommige dingen zijn misschien niet fijn om te horen, maar als je streeft naar kritisch werk dan moet je je kwetsbaarheid omarmen.

- 1 Dit interview is in persoon gehouden door Eliza Steinbock op 6 februari 2023 tussen 12.40-14.30 bij Sissi's in Amsterdam.
- 2 De residentie is gefinancierd door de Schorer Stichting middels een eenmalige subsidie voor een project over trans- en intersekse-activisme en culturele inclusie. De deelnemers waren Olave Nduwanje Basabose (Burundi), Geo Wyex (VS), Mavi Veloso (Brazilië), die zich allemaal identificeren als trans en op dat moment in Nederland woonden. Eliza haalde veel inspiratie uit de presentatie en discussie, en heeft veel van de belangrijkste ideeën over het probleem van inclusiviteitspraktijken opgenomen in het financieringsvoorstel voor *The Critical Visitor*.

tentoonstel- lingsontwerp ontleden

Queer enceneren:
van het 'obscene' naar
zorg en herstel

kritische reflectie bezoekerschap

gender en seksualiteit

professionele lerende

gemeenschap

collectiepresentatie

queer space theorie

Queer enceneren: van het 'obscene' naar zorg en herstel

Dirk van den Heuvel

Tentoonstellingsontwerp enceneert de ontmoeting tussen de bezoeker en wat wordt geëxposeerd. De meest effectieve ontwerpen worden niet opgemerkt door de bezoeker, maar maken de ontmoeting op een discrete manier als vanzelfsprekend, en omlijsten zowel de bezoeker als het tentoongestelde.¹ Tegenwoordig zijn *white cubes* en *black boxes* de bekendste soort museumruimtes. Ze halen bezoekers weg van de conventies van het alledaagse leven en decontextualiseren tegelijkertijd hetgeen tentoongesteld. Ondertussen worden beiden onderdeel van wat je een groter museologisch complex zou kunnen noemen. Daarbinnen een set van culturele normen geproduceerd en gecirculeerd tot een overheersend, dominant systeem dat de voorkeur geeft aan bepaalde stemmen en methodes, terwijl anderen het zwijgen wordt opgelegd.

Kan tentoonstellingsontwerp een uitweg bieden uit dit normaliserende systeem, om een rijkere aanpak mogelijk te maken, eentje die opener is en genereus ruimte biedt voor alternatieve en afwijkende benaderingen? Kan het ontwerp van de tentoonstelling bijdragen aan het naar voren halen van ongehoorde of gemarginaliseerde stemmen, zonder dat die meteen geneutraliseerd worden door institutionalisering? Kan een andere vorm van tentoonstellingsontwerp ervoor zorgen dat queer bezoekers zich welkom voelen? Of explicieter, zoals Aaron Betsky het verwoordde in zijn recente reflectie op architectuurtentoon-

stellingen en *queer space-theorie*: kan het 'obscene' – of wat als zodanig beoordeeld wordt – naar de scenografie van het museum worden verplaatst?² Hij reageert zelf negatief op deze retorische vraag en stelt dat queer architecten en ontwerpers onderdeel zijn geworden van de mainstream praktijk en dat het discours over *queer space* blijft steken in nostalgie, waarmee diens voormalige versturende karakter verloren is gegaan.

Queer space-theorie

Queer space-theorie gaat terug tot de jaren 1980 en '90 en was een directe reactie op de onderdrukking van homoseksualiteit tijdens de aids-crisis. Er moet bij gezegd worden dat de theorie in deze vroege jaren vooral geschreven werd vanuit het perspectief van witte, homoseksuele mannen, ook al was 'gay' of 'homo' toen een veel bredere en algemenere term van seksuele aanduiding dan tegenwoordig.³ Vandaag de dag is het discours uitgebreid met nieuwe, uitdagende auteurs, met trans studies, intersectionele methodes, en heeft het bredere reikwijdte voorbij het Westerse discours, hoewel het zich nog altijd vooral afspeelt binnen de grenzen van de Westerse academische wereld. Wat betreft het ontwerp van ruimtes en tentoonstellingen valt de sterke belangstelling op voor performance- en installatiekunst.⁴

Een duidelijk voorbeeld van deze trend is het Franse paviljoen op de architectuurbiënnale van Venetië in 2023 die was opgedragen aan de ballroomcultuur, inclusief live dragoptredens. De zilveren, metallic disco-installatie was een verademing voor queer bezoekers. Ondertussen liet het ook zien dat er nog steeds een zeer voelbaar verschil is tussen de strikt gecodeerde discipline van de architectuur en de presentatie van ballroom- en dragcultuur als iets 'anders' van buiten de architectuur dat

nu midden in het centrum van het mondiale architectonische discours werd geplaatst. Zulke ongemakkelijkheid ontstond eerder bij de tentoonstelling *Queer British Art 1861-1967* in het Tate Britain in 2017. Deze was absoluut een mijlpaal voor queer representatie in Britse instellingen die lang op zich had laten wachten. Toch voelde een bezoek aan de tentoonstelling als getuige zijn van een daad van mainstreaming die het 'obscene' van een traumatische geschiedenis van onderdrukking en marginalisatie verdoezelde. Het tentoonstellingsontwerp en de presentatie van kunstwerken was vrij lineair en chronologisch geordend, met maar weinig verrassingen voor de queer 'insiders' van deze historisch afwijkende productie van queer kunstenaars en schrijvers – het resultaat was eerder herdenking dan uitbundige viering.

Het queeren van collecties

Zijn er alternatieven voor zulke goedbedoelde en onbewuste gevallen van *othering* als onderdeel van mainstreaming? Ze werden besproken in de context van het project *The Critical Visitor*, vooral tijdens de verschillende excursies naar collega instellingen binnen onze samenwerking, vooral het Amsterdam Museum en het Stedelijk Museum in Amsterdam, en het Van Abbemuseum in Eindhoven. De excursies waren naar voorbeeld van en overlaptten met dergelijke uitwisselingen binnen het *Queering the Collections*-netwerk. Queering the Collections brengt LGBTQI+-professionals in de erfgoedsector samen, en is nationaal georiënteerd, maar bevindt zich vooral in Amsterdam. De leden komen onregelmatig samen sinds het gelijknamige symposium in 2015 en de daaropvolgende publicatie in 2016, die werd samengesteld door Riemer Knoop, toenmalig lector aan de Reinwardt Academie, en Lonneke van den Hoonaard, directeur van IHLIA lhbtqi+ erfgoed, de Nederlandse queer

erfgoedorganisatie met de grootste LGBTI-collectie in Europa.⁵ In het symposiumboek, tevens bedoeld is als handboek voor erfgoedprofessionals, worden de emancipatiedoelen van de netwerkuitwisselingen helder geformuleerd. Die doelen worden bereikt middels de omschreven 'hulpmiddelen' voor curatoren en archivisten om collecties te openen en onbekende queer en trans geschiedenissen naar buiten te brengen. Riemer Knoop verwijst naar Richard Sandell, professor Museum Studies aan de Universiteit van Leicester, om drie queering-strategieën te benoemen: queer geschiedenissen zichtbaar maken; ze presenteren als gelijkwaardig en niet apart van mainstream geschiedenissen als onderdeel van inclusiebeleid; en het creëren van bewustzijn met speelse en poëtische interventies van kunstenaars die 'normale' en alledaagse aannames rond gender en seksualiteit deconstrueren.⁶

Het ontwerp van tentoonstellingen valt niet onder de 'tips & tricks' in het *Queering the Collections*-boek; de focus ligt vooral op taal, publiek, curatoren, en hun handelingsruimte binnen het institutionele kader van musea en archieven. Tentoonstellingsontwerp werd pas een onderwerp tijdens de excursies van de afgelopen drie jaar waarmee we gezamenlijk nieuwe tentoonstellingsprojecten bezochten waarvan de scenografie een belangrijk ingrediënt was voor een diversere en inclusievere manier om collecties te tonen. Wat mij opviel als gemene deler tijdens die bezoeken was niet zozeer een verlangen om de obscene dimensies van de vroege *queer space-theorie* zoals omschreven door Aaron Betsky opnieuw te enceneren, maar een aanpak die voorbij wil gaan aan shockerende en anti-institutionele, avantgardistische houdingen, en die beweegt in de richting van zorg, herstel en heling. Deze heroriëntatie werd al voorbereid in het feministisch

discours en dat van inheemse en zwarte activistische bewegingen; de Covid-19-pandemie lijkt deze agenda te hebben versneld.

Het andere opvallende aspect is een idee van recontextualisering, als tegenhanger van de decontextualisering, autonomie en abstractiestrategieën van de *white cubes* en *black boxes*. Deze recontextualisering is geen nieuwe vaststelling van canons en historische narratieven, maar een onderkenning van de relationaliteiten die in het geding zijn. Het verklaart mede waarom onderzoek zo'n centraal element is geworden binnen artistieke en curatorische praktijken. Herkenning en begrip van de specifieke relationaliteiten – van archiefvoorwerpen, kunstwerken, collecties, instituten – stellen kunstenaars en curatoren in staat om bekende verhalen op nieuwe manieren te vertellen en om bovendien onderdrukte en vergeten verhalen naar boven te brengen. Deze recontextualisering of hersituering gaat gepaard met een sterk ruimtelijk element: de bezoeker wordt ook letterlijk herkadert in relatie tot de tentoongestelde materialen, het curatorische narratief, de scenografie, en zelfs de architectuur van het museumgebouw.

Dwarsverbanden en nieuwe connecties

De nieuwe collectiepresentatie van het Van Abbemuseum heeft dit nieuwe begrip van relationaliteiten als vanzelfsprekend startpunt genomen, wat meteen duidelijk wordt door de titel *Delinking and Relinking*.⁷ Het ontwerp door Diogo Passarinho Studio en The Rodina Studio maakt slim gebruik van de architectuur van het gebouw. Deze is een combinatie van het traditionalistische bakstenen hoofdgebouw uit 1936, ontworpen door Alexander Kropholler, en een imposante, nieuwe modernistische vleugel en toren die geopend zijn in 2003, van de Amsterdamse

architect Abel Cahen. De aanbouw van Cahen tart een rationalistische inrichting van de museumruimtes met een enigszins labyrintische ervaring met verrassingen als resultaat, iets wat wordt omarmd door de curatoren en ontwerpers om een meerstemmige en multisensorische verzameling van verhalen samen te stellen.

Het Amsterdam Museum is tijdelijk verplaatst naar het zeventiende-eeuwse Amstelhof, omdat het eigen gebouw in de middeleeuwse binnenstad grondig wordt verbouwd. Het museum grijpt deze gelegenheid aan om met nieuwe tentoonstellingsformats en -scenografieën te experimenteren. De collectiepresentatie *Panorama Amsterdam: een levende geschiedenis van de stad*, ontworpen door Studio L A, omvat een gelaagde bezoekerservaring doordat er een open binnenruimte is gemaakt binnen in de hoofdzaal.⁸ Langs de muren van de hoofdzaal kunnen bezoekers een lineaire chronologie van de belangrijkste historische gebeurtenissen zien. De binnenzaal biedt ruimte aan kritische microgeschiedenissen voor een meerstemmige ervaring die zo de verkregen stadsgeschiedenis aanvullen tot een inclusiever overzicht, waaronder de nauwelijks bekende vervolging van homoseksuelen in de Nederlandse Republiek tijdens de zeventiende en achttiende eeuw, de Gay Games van 1998, en de Black Pride-beweging van nu. Willekeurig geplaatste deuropeningen en ramen tussen de binnenzaal en de hoofdzaal nodigen bezoekers uit om de tentoonstelling op een niet-lineaire manier te ontdekken, waardoor ze hun eigen dwarsverbanden kunnen leggen tussen de verschillende getoonde stadsgeschiedenissen.

Doen versus praten

Met het *Queering the Collections*-netwerk werden drie tentoonstellingen in het Stedelijk Museum bezocht: alle drie gewijd aan queer kunstenaars.⁹ Volgens Charl Landvreugd, hoofd Onderzoek en Curatorial Practice, zijn de tentoonstellingen een voorbeeld hoe je queeren van het instituut kunt 'doen' zonder er te veel over te 'praten.' De tentoonstellingen zijn een retrospectieve presentatie van het Canadese kunstenaarscollectief General Idea, een eerbetoon aan het werk van Keith Haring, en een monografisch overzicht van de Nederlandse Afro-Caribische kunstenaar Felix de Rooy.

General Idea werd opgericht door AA Bronson, Felix Partz en Jorge Zontal. Het werd in 1987 bekend door het toe-eigenen van het popart schilderij van het woord *LOVE* (1966) van Robert Indiana, wat General Idea provocerend veranderde naar 'AIDS' met dezelfde kleuren. Dat was ook een zeer persoonlijk statement, omdat twee van de drie leden, Partz en Zontal, in 1994 aan de ziekte overleden. Voor hun expositie in het Stedelijk is de bestaande scenografie van Stedelijk BASE uit 2017, ontworpen door de Nederlandse architect Rem Koolhaas met toenmalig directeur Beatrix Ruf, op een vanzelfsprekende en overtuigende manier toegeëigend middels een vergelijkbare transformatie. Pas na enige ogenblikken had ik door dat de hele kelderzaal met de reeks schuingeplaatste stalen platen als het ware was gehackt en veranderd in een eerbetoon aan de geschiedenis en kunstproductie van de groep. De oorspronkelijke presentatie van Stedelijk BASE was een opeengepakte encenering van uiteenlopende voorwerpen uit de collectie van het Stedelijk, wat zorgde voor onverwachte en verrassende ervaringen. De *General Idea*-tentoonstelling is daarentegen een stuk rustiger, met ruimte om adem te halen, voor pauze en reflectie op de

gebeurtenissen van de aids-epidemie en haar blijvende, verwoestende impact. Dit idee van reflectie en eerbetoon kwam terug in de erezaal van het museum, die tijdelijk in het teken stond van een gerestaureerd stuk van Keith Haring, die ook aan aids is overleden in 1990. Haring maakte *Amsterdam Notes* in 1986 ter gelegenheid van zijn eerste solotentoonstelling in het Stedelijk. De tekening van 38 meter lang werd niet op ooghoogte opgehangen, maar hoog in de zaal, bijna tegen het plafond, waardoor het een klassiek fries werd dat Haring's verhaal verbeeldt van mythische wezens die zich bezighouden met liefde, dood, seksualiteit en verlangen.

Tot slot verboog ook *Apocalypse* van Felix de Rooy met zijn scenografie de ruimte op een vergelijkbare manier naar queer ervaringen. De beroemde witte zalen van het Stedelijk, geïntroduceerd door Willem Sandberg, maakten plaats voor een bruisende en kleurrijke opstelling met losse tussenwanden, podia en sokkels. Die nieuwe opstelling verwijst naar bekende Westerse museumtypologieën, met name het negentiende-eeuwse museum zoals het oorspronkelijke Stedelijk zelf. Het negentiende-eeuwse museumtype stamt direct af van Verlichtingstheorieën in de architectuur: met een focus op rationalisatie van de ruimte en disciplinaire kennisproductie door middel van klassieke ordeningsprincipes zoals symmetrie en herhaling. Deze associatie met het rationalisme wordt direct onderuitgehaald door een uitbundig eclecticisme – als ik die modernistische term hier mag gebruiken – waarmee Felix de Rooy de ruimte, de vertoningen en de bezoeker overweldigt. Geen abstractie hier, geen 'hoe minder hoe beter'-beperkingen, maar grootse, dramatische gebaren ontleend aan mythische en religieuze iconografische tradities en hun geografieën,

niets minder dan “een multicultureel orgasme” zoals in één van de bijschriften te lezen is.

De strategie van surrealistisch contrast ondermijnt elke veronderstelde objectiviteit en classificatie. In plaats daarvan verschijnen verwijzingen naar een andere typologie van Westerse nieuwsgierigheid: de *wunderkammer*, ofwel het rariteitenkabinet. Vooral de notie van 'rariteiten' is een wat verradelijke, maar productieve link, omdat de betekenis ervan erg dicht bij het oude gebruik van het Engelse woord *queer* ligt. In een gesprek met Landvreugd suggereerde ik dat de tentoonstelling een afwijzing is van wit modernisme op de gewijde plek van Westers avantgardisme die het Stedelijk nog altijd is. Hij antwoordde echter dat De Rooy een ander soort moderniteit vertegenwoordigt, namelijk Caribische moderniteit. Veelzeggend genoeg werd de centrale ruimte gedomineerd door een portret van De Rooy door Diana Blok, waarop hij als Frida Kahlo is afgebeeld. Zo bezien kijken we naar een gelijktijdig decentreren en hercentreren.

Samenvattend kan worden gesteld dat in deze recente tentoonstellingen van grote historische, moderne en hedendaagse kunstmusea te zien is hoe het modernisme zich verveelvoudigt. Hoe het in transitie is, en op zoek naar ruimte voor zorg en herstel middels het maken van nieuwe dwarsdoorsnedes en dwarsverbanden.

**embedded
research**

**Zichtbaarheid en
kwetsbaarheid in de
fysieke ruimte van
het LGBTI+-archief**

veiligheid

toegankelijkheid

gender en seksualiteit

archieven van gemeenschappen

bezoekerschap

praktisch

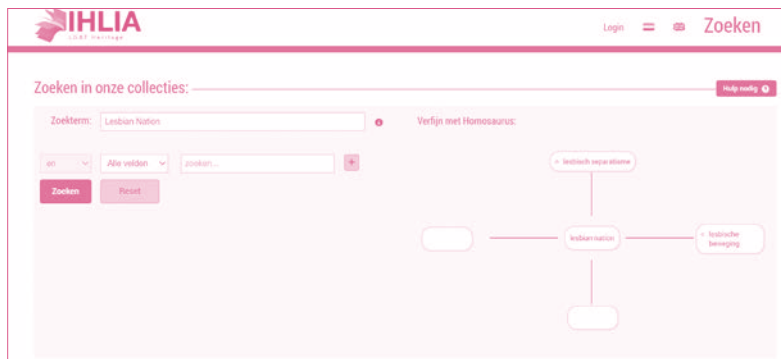
Zichtbaarheid en kwetsbaarheid in de fysieke ruimte van het LGBTI+-archief

Noah Littel

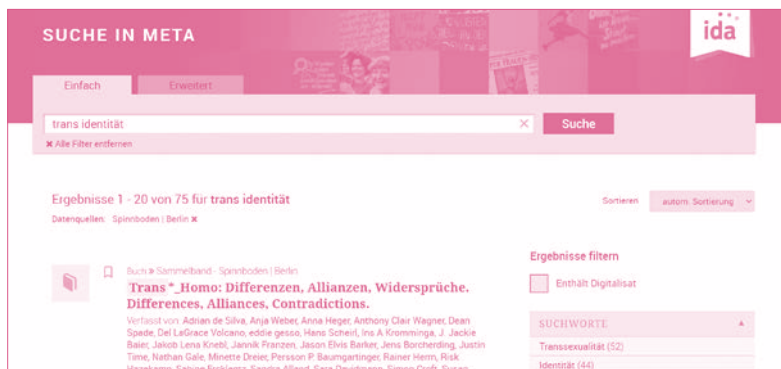
Archieven bezoeken is een belangrijke stap in het onderzoeksproces van vele historici. Archiefonderzoek begint vaak met het verkennen van de archiefcatalogi, gevolgd door het maken van een afspraak om het materiaal te zien, wat uitmondt in één of meerdere bezoeken. Dit proces kan per archief verschillen, afhankelijk van, bijvoorbeeld, hoe gemakkelijk de archiefcatalogus te doorzoeken is, hoe benaderbaar het archief is voor vragen, de hoeveelheid regels bij een bezoek, of de fysieke vorm van het archief.

De fysieke ruimte van een archief bepaalt hoe het archief geïnterpreteerd, ervaren en bezocht kan worden. De fysieke staat is één van de factoren die de toegankelijkheid beïnvloedt, omdat het bijvoorbeeld bepaalt of gehandicapte mensen en/of transpersonen het archief in kunnen en gebruik kunnen maken van faciliteiten zoals toegankelijke en inclusieve toiletten.¹ Archiefwetenschapper K.J. Rawson illustreert hoe transgenderbezoekers ernstig geraakt worden door de afwezigheid van genderneutrale toiletten:

[d]e gender-gesplitste toiletten in de National Transgender Library en het archief van de University of Michigan waren een lastige barrière in mijn werk, deels omdat ze streng gecontroleerd werden. Ik werd gedwongen te beargumenteren waarom ik het recht had om de toiletten op de verdieping met bijzondere



collecties te gebruiken (en als iemand van buiten de stad kende ik alleen dat toilet), wat me uiteraard het gevoel gaf dat ik daar niet welkom was. Daarna verhoogden die interacties rond wc-bezoeken mijn angstgevoelens tijdens het doen van onderzoek en misschien hebben ze zelfs beïnvloed hoeveel tijd ik wilde (of fysiek kon) doorbrengen in de archieven.²



De fysieke ruimte van het archief geeft ook op andere manieren vorm aan de ervaringen en verbeeldingen van bezoekers. Archiefwetenschappers Gracen Brilmyer, Joyce Gabiola, Jimmy Zavala en Michelle Caswell bespreken hoe de fysieke staat van gemeenschapsarchieven bepaalt “welke mensen en verhalen men tegenkomt en daarmee ook hoe men zich elkaar voorstelt.”³ Als gemeenschapsarchieven in buurthuizen gehuisvest zijn waar ook gemeenschapsbijeenkomsten en -evenementen worden gehouden dan beïnvloedt dat hoe archiefgebruikers de gemeenschappen begrijpen. De associaties die archiefgebruikers hebben bij het archief, gebaseerd op hun individuele herinneringen aan en ervaringen met die ruimte, beïnvloeden bovendien sterk de manier waarop deze gebruikers zich verhouden tot het gemeenschapsarchief en de gemeenschap zelf.⁴ Als iemand diens hele leven in Amsterdam heeft gewoond bijvoorbeeld, zal die persoon zich anders verhouden tot een archief van de geschiedenis van Amsterdam dan een bezoeker van de stad. Evenzo zullen bezoekers die ervaring hebben met evenementen in een gemeenschapsarchief zich anders verhouden tot het archief dan anderen die niet bekend zijn met de ruimte.

Screenshot van de zoekmachine van IHLIA LGBTI Heritage.

Screenshot van de zoekmachine van Spinnboden Lesbenarchiv und Bibliothek.



De roze kast van IHLIA.
Foto Hansmuller

Expositie 'Het Archief in Ontwikkeling'
van IHLIA LGBTI Heritage.
Foto LNDWstudio

IHLIA LGBTI Heritage bevindt zich in de Openbare Bibliotheek Amsterdam, op tien minuten lopen van het Centraal Station. De informatiebalie van IHLIA is op de derde verdieping, achterin, in de buurt van de ramen. Hoewel de toegankelijkheidsinformatie beter kan, is IHLIA toegankelijk voor rolstoelgebruikers en er is een toegankelijk toilet op de derde verdieping. Er zijn nog geen genderneutrale toiletten, wat de ervaring van trans en non-binaire personen kan beïnvloeden. Hoewel de informatiebalie en bezoekersruimte door de jaren sterk zijn veranderd, blijft het een zeer open ruimte. Bezoekers begeven zich eigenlijk tussen andere 'gewone' bibliotheekbezoekers, die vooral leerlingen en studenten lijken te zijn. IHLIA is zichtbaar: de bezoekersruimte houdt tentoonstellingen met grote afbeeldingen die voor iedereen toegankelijk zijn. Hun boekencollectie staat op de gebruikelijke witte planken van de bibliotheek, maar IHLIA heeft ook een eigen grote roze kast die de zichtbaarheid bevordert. Elke bibliotheekbezoeker kan binnenkomen en door de LGBTI+-boeken bladeren, of langs de tentoonstelling lopen zonder afspraak.

De openheid van IHLIA heeft meerdere betekenissen voor gebruikers van de bibliotheek, niet alleen voor de LGBTI+-gemeenschap. Je kunt ze makkelijk tegenkomen, ook al ben je (nog niet) actief betrokken bij de LGBTI+-gemeenschap. Dit stelt de LGBTI+-verhalen en -geschiedenis beschikbaar voor iedereen, ook voor hen die twijfels hebben over hun identiteit of nog niet uit de kast zijn en meer willen weten. Feminist en queerliteratuurwetenschapper Valerie Rohy wijst op het belang hiervan: "De openbare bibliotheek geeft toegang tot een identiteit buiten de norm. Voor degenen die zo'n publiekelijke omgeving kunnen riskeren biedt dit archief een zeer private betekenis."⁵ Echter, bezoekers van IHLIA kunnen zich ook kwetsbaar

voelen. Toen ik IHLIA bezocht in 2018 gebruikte iemand anders de bezoekersbalie en werd ik verzocht om een reguliere studieplek te zoeken op de derde verdieping. Tijdens dit bezoek zocht ik archiefmateriaal over de radicale homogroep De Roze Driehoek uit Eindhoven, met name hun magazine *De Verkeerde K(r)ant*.

Achter de kleurrijke omslag publiceerde *De Verkeerde K(r)ant* onder andere foto's van naakt en drag. Ik keek ook naar het ledenbulletin van De Roze Driehoek, *De Sodomierter*, waarin ook kleine vrolijke tekeningen van genitaliën en mannelijk naakt stonden.

De Verkeerde K(r)ant publiceerde opzettelijk controversiële artikelen: ze maakten parodieën op hoe homomannen in de maatschappij werden gezien. Zo publiceerden ze op een gegeven moment bijvoorbeeld een ludieke reactie op beschuldigingen rond pedofilie, in de vorm van een spottende advertentie, 'Baby Dump', waarin zogenaamde 'te koop'-foto's van baby's stonden.

Ik zat aan een kleine tafel in de algemene bibliotheekruimte en was omringd door jonge, giechelende studenten met lesboeken. Dat veranderde toch wel wat aan hoe ik kon omgaan met dit materiaal. Ik voelde me zenuwachtig en gehaast en ik durfde niet goed te blijven hangen bij een pagina met expliciete of opzettelijk controversiële inhoud. Ik scande de pagina's snel, zonder alles in detail te lezen, en maakte geen kwalitatief goede foto's van het materiaal, wat ik normaal wel doe. Ik ben comfortabel met en trots op mijn queer-zijn en ik presenteer me ook zo. Maar het publiekelijk bekijken van dit materiaal maakte toch dat ik me heel zichtbaar ge-'queered' voelde, en zicht-



De Verkeerde K(r)ant 31 (13 juni 1987).
Uit de collectie van IHLIA LGBTI Heritage.

De Verkeerde K(r)ant 7 (lente 1981).
Uit de collectie van IHLIA LGBTI Heritage.



De Verkeerde K(r)ant 3 (lente 1980).
Uit de collectie van IHLIA LGBTI Heritage.

...vrouwen; wat feministische vrouwen... is hun gemeenschappelijke... En hoeveel vormen van on... hebben op feministen... punten heb... mannen zijn geon... krijgen geen ongewo... vrouwen, enz.

Strategisch; wie zich feminis... zal onderdeel moeten... van de vrouwenbeweging. En... mannen, flikkers of niet... definitie niet. En het is bin... vrouwenbeweging dat de ide... worden ontwikkeld.

...verder is er het ervarings... De laatste vrouwen zijn kort... uit het Amsterdamse flikka... Zonder ruzie, maar... de konstatering dat het

...vrouwen solidair zijn met de... strijd, niet die van de vrouwen. Het heeft dus weinig zin de de R.V. zich feministisch noemen, ze kunnen hoogstens solidair met het feminisme zijn."

Het zet de R.V. aan het denken; hieronder citaten uit het artikel: de strijd


"Het mag dan al waar zijn dat "homoseksueel en heteroseksueel" etiketten zijn die door de buitenwereld op ons zijn geplakt, maar dat betekent nog niet dat ze niet op ons inwerken, dat ze ons niet zouden be... ken. Homoseksuelen hebben inderdaar slechts een andere seksuele voorkeur dan hetero's, maar spot, onderdrukking en "tolerantie" hebben hen tot "anderszamen" ge...



...bestaande ideologische strijd... grotere complexiteit aan... te verwerken. Krijgen... dan we tot hier toe gewend wa...

DE SEKSUELE INVALSHOEK

...de seksuele... behoeven aan cliënte... ommacht en kreativi... hoort tot de onderdrukking... de bevrijding van de eems. Ook... waarop we met onszelf... gaan omgaan, waarop we met ande... omgaan, hoort tot de onszelf... hoort tot het geheel van... onderdrukking en bevr...



...komen? En dat was dan nog maar een klein gedeelte van het artikel wat echt de moeite waard is om in zijn geheel gelezen te worden; nr. 4 dus!

In no 5 spreekt de R.V. zich uit tegen de onderlinge diskriminatie van homoseksuele/homoseksuele bedrags. "Homoseksualiteit past niet in een "harmonisch" en vooral statisch maatschappijbeeld, waarin alles netjes zijn plaats heeft. En homo's die niet verzeten worden keer op keer gekonfronteerd met de alsacht van een moed in vraag gestelde normaliteit; overal wordt, bewust en onbewust een heteroseksuele vanzelfsprekendheid vooropgesteld. Elke homo, hoe verborgen hij ook nog leven en hoezeer hij ook zijn seksualiteit verdringt, heeft te maken met een realiteit waarin voor hem geen plaats is; een automatische kon...

...gemaakt voor een lustvolle... Aln dat seksueel te r... wordt genoemd, betekent dat... dat we de zwakke plekken in... dat ons onderdrukt, hebben gemaakt. Laat de r... maar we zich heen grijpen!

De politiek van de dagelijkse leven

...climaten uit dit artikel (uit...), met als ontzettend laag... pleidooi voor de 24-uren-dag... wieke homo kent de geestesheid... de situatie waarin hij lange... kent zijn homoseksuele ver... heeft, en aan de andere... een heteroseksueel pedreg van... vereecht wordt. Dat betekent... wij die homoseksuele verlan... hebben teruggedrongen tot ons pri... leven. Of dat we daar althans... toe doen. En dat we voor... die verlan...



...dustrieel kapitalisme. Want toen werd het arbeidslaan de ekonomisch grondslag van het gezin. Het gezin is geen produktie-eenheid meer. De produktie gebeurt in de fabrieken, zij is "vermaatschappelijkt". En het gezin wordt daar buitengesloten en komt in de sfeer van het privé-leven terecht.

Dit alles heeft ideologische gevolgen gehad, die ook voor ons, homo's belangrijk zijn. Met de scheiding-privé/maatschappelijk is er ook de illusie van twee soorten ideologieën ontstaan; we hebben een maatschappelijke ideologie die in het kapitalisme uiterwaard een ideologie van presteren, concurrentie en macht is. En we hebben een privé-ideologie; het privé-leven is de instelling die in terenstelling staat met het maatschappelijk leven. Hier spreekt...

BABY DUMP

Deur een onverwacht gemiddelde order zit onze BABY-MARKET met een surplus aan baby's. Vandaar deze baby-dump. Voor de duidelijkheid: Het gaat hierbij niet om kneusjes of afgekeurde exemplaren, maar om eerste klas baby's.

De procedure: U kunt per nummer inschrijven. (Voor minimum inschrijf bedragen zie foto's). De vijf hoogste bieders worden daarna uitgenodigd voor onze kijkdagen, waarna wordt overgegaan tot de eigenlijke veiling.

Inschrijven: stuurt u ons een kopieetje van giro- of bankafschrift i.v.m. uw kredietwaardigheid en het bedrag dat u voor één of meer baby's wilt betalen. Dit alles in gefrankeerde enveloppe opsturen naar: Babydump
postbus 7665
5601 JK Eindhoven

Indien u tot de vijf hoogste bidders behoort, ontvangt u van ons (in neutrale enveloppe) nadere informatie.






De Sodomieter; Intern Bulletin 1 (1979).
Uit de collectie van IHLIA LGBTI Heritage.

'Baby Dump', De Verkeerde K(r)ant 23 (15 juni 1985).
Uit de collectie van IHLIA LGBTI Heritage.

baar niet-normatief op een normatieve plek. Bovendien voelde ik een drang om het materiaal te beschermen: ik was bang om het te laten liggen als ik naar de wc ging, voor het geval iemand er iets mee deed. Als ik op mijn gebruikelijke plek bij de IHLIA-bezoekersbalie had gezeten, dan had ik me waarschijnlijk comfortabeler gevoeld in dit deel van de bibliotheek dat toch al queer was, waar het materiaal in de gaten gehouden werd door de archivaris achter de balie.

Sinds dat moment in 2018 heb ik IHLIA nog vaak bezocht voor verschillende projecten. Bovendien heb ik uitgebreid achter de schermen gekeken, eerst als stagiair tijdens mijn master en daarna kort als onderzoeker als onderdeel van mijn PhD-traject. Toen ik een paar jaar later met iemand van het archiefpersoneel sprak over het oncomfortabele gevoel dat ik die ene keer had gehad, merkte ze terecht op dat ik naar de werknemer achter de balie had kunnen gaan en had kunnen vragen om een andere plek. IHLIA biedt mogelijkheden om hun collectie te bekijken die meer privé zijn. Maar dan nog beïnvloedt de ruimte hoe de bezoeker met het materiaal omgaat – ik zou waarschijnlijk geen oncomfortabel gevoel hebben gehad rond het materiaal en de mensen om me heen als ik in een andere ruimte had gezeten.

Een eerder bezoek aan het lesbische archief in Berlijn, Spinnboden Lesbenarchiv und Bibliothek, in 2017, laat zien hoe de fysieke staat van die archiefruimte heel andere vragen oproept. Spinnboden zit niet in een openbare bibliotheek maar is alleen toegankelijk voor bezoekers met een afspraak. Op hun website geven ze toegankelijkheidsinformatie: ze leggen uit hoe je met het openbaar vervoer bij het archief kunt komen en dat er klinkertjes voor de ingang liggen. Er staat informatie over de aanwezigheid en het formaat van de lift, de hoogte van de

drempel en de aanwezige oprijplaat. Er is geen aangepast toilet, maar er is een stadstoilet 700 meter verderop. Daarbij is er een aantal korte filmpjes in Duitse gebarentaal over Spinnboden.⁶

Binnen is Spinnboden net een woonkamer vol met boeken en kaarten met archiefmateriaal. Toen ik er was, stond er op de website dat het ‘nur für frauen’ (alleen voor vrouwen) was, maar dat is nu al een tijdje weg. Bij binnenkomst kwam er een archivaris naar me toe met een ernstig gezicht die zei dat er een mannelijke bezoeker was, maar als ik dat wilde ze hem weg zou sturen. Tijdens mijn bezoek waren de andere bezoeker, de archivaris en ik de enige aanwezigen. Ik kon alle tijd nemen om het materiaal door te nemen. In deze expliciet queer woonkamerachtige ruimte voelde ik me thuis tussen het materiaal.

De strenge voorschriften voor bezoekers zouden echter ook makkelijke toegang hebben kunnen verhinderen voor mensen die in de kast zitten, waaronder transvrouwen. Toentertijd identificeerde ik me nog niet als non-binair en presenteerde ik me (soort van) feminien. Ik werd geaccepteerd in de ruimte als iemand die meer recht had om daar te zijn dan de mannelijke bezoeker, die weggestuurd zou zijn als ik erom vroeg. Ik vraag me af hoe ik me nu, als transmasc non-binair persoon, zou hebben gevoeld op dat moment, en of een feminien-presenterende bezoeker de gelegenheid zou krijgen om mij weg te laten sturen.

Een ander contrast is dat er geen mogelijkheid is om dit materiaal toevallig tegen te komen, omdat het Spinnboden-archief alleen op afspraak toegankelijk is. Waar IHLIA LGBTI+-erfgoed zichtbaarder maakt, is dat minder het geval voor Spinnboden, in ieder geval in de fysieke ruimte.



Spinnboden Lesbenarchiv und Bibliothek, Berlin.
Foto Noah Littel

Niet alle LGBTI+-archieven hebben als doel om LGBTI+ zichtbaarder te maken. Cultuur- en filmwetenschapper Dagmar Brunow noemt het concept van Johanna Schaffer hierover ‘ambivalentie van zichtbaarheid’: hoewel zichtbaarheid gemarginaliseerde groepen kracht kan bieden, zijn er ook verhoogde risico’s van kwetsbaarheid die horen bij zichtbaarheid en (h)erkenning.⁷ Dit is ook het punt voor bezoekers van IHLIA en Spinnboden: een bezoeker kan zich krachtig of kwetsbaar voelen door de zichtbaarheid van IHLIA in de openbare bibliotheek, of kan zich comfortabel of weggestopt voelen in het Spinnboden-archief. Verschillende fysieke ruimten geven verschillende voor- en nadelen die invloed hebben op de bezoeker en op hoe bezoekers zich verhouden tot het materiaal, de gemeenschap, en de ruimte om zich heen.

Deze zeer verschillende ervaringen met archiefonderzoek gaven veel inspiratie voor mijn PhD-onderzoeksproject over de geschiedenis en ontwikkeling van LGBTI+-archieven in de jaren 1970, ‘80 en ‘90, inclusiviteit en exclusiviteit in het LGBTI+-archief, de manieren waarop een bezoeker zich verhoudt tot het archief, en hoe de bezoeker het archief vormt.

emanciperende methode

De kunst afkijken

Joseph Grigely en kunst als perspectief voor een toegankelijk en representatief museum.

taal

toegankelijkheid

levenservaring

kunstenaars met beperkingen

kunstgeschiedenis

institutionaliteit

bezoekerschap

systemische ongelijkheden

De kunst afkijken

Joseph Grigely en kunst als perspectief voor een toegankelijk en representatief museum.

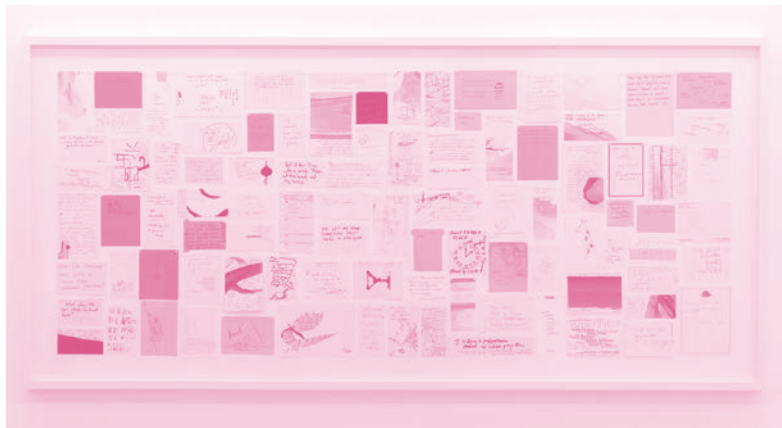
Nynke Feenstra

“Erken dat mensen met een handicap niet alleen publiek zijn – zij zijn ook artiesten.”¹

Inleiding

In februari 2020 woonde ik een lezing bij van onderzoeker Eliza Chandler (*disability studies*) in het Wereldmuseum Amsterdam.² Chandler werkt onder andere als curator en is oprichter van de Tangled Art Gallery: een galerie in Toronto (Canada) die een platform biedt aan Dove kunstenaars en kunstenaars met een beperking.³ Daarnaast zet de galerie zich in voor het vergroten van de toegankelijkheid van de kunstwereld voor kunstenaars en bezoekers met een beperking.⁴ Volgens Chandler willen kunstenaars met een beperking niet alleen deelnemen aan de kunstwereld maar ook de grenzen ervan oprekken.⁵ De lezing van Chandler spoorde mij aan om meer onderzoek te doen naar de bijdrage van kunstenaars met een beperking aan de ontwikkeling naar een toegankelijk museum.

In de afgelopen jaren is de toegankelijkheid van het museum voor mensen met een beperking uitgegroeid tot een centraal vraagstuk in de Nederlandse museumsector.⁶ Het (nauwe) begrip van toegankelijkheid als fysieke toegang is verruimd waardoor de aandacht voor de sociale en inhoudelijke dimensie van toegankelijkheid is toegenomen.⁷ Bovendien komt er steeds meer aandacht voor de representatie van mensen met een



Joseph Grigely, "Somebody Talks About the Desert, The Wet Drips Down from Tropical Eaves," 2017
 96 getypte bladen, pinnen, kader 93 x 202 cm /
 97,5 x 206,5 x 6 cm Courtesy of Air de Paris, Paris 2007.

beperking in het museum. Representatie gaat over de vertegenwoordiging van mensen met een beperking in alle facetten van de museumervaring: van het museum personeel tot de door het museum gekozen onderwerpen, invalshoeken en kunstenaars.⁸ Vanwege de beperkte omvang van dit artikel beperk ik mijn discussie tot de representatie van mensen met een beperking. Wel is representatie eveneens van essentieel belang voor bezoekers die zich identificeren met andere gemarginaliseerde groepen in het museum.⁹

Voor een toegankelijke museumervaring is het van belang dat bezoekers met een beperking zichzelf gerepresenteerd voelen in gekozen invalshoeken en historische en hedendaagse verhalen. Om dit te realiseren pleit (museum)educatiemedewerker en onderzoeker Heather Hollins voor een 'emancipatorische werkwijze' waarin musea toegankelijkheid en representatie binnen de museumorganisatie ook tot prioriteit maken. Een emancipatorische werkwijze houdt in dat kennis, bevoegdheden en eigenaarschap gelijkwaardig gedeeld worden tussen het museum en samenwerkingspartners, waaronder bezoekers met een beperking.¹⁰ In haar raamwerk spreekt Hollins in algemene termen over de samenwerking met mensen met een beperking en wordt de bijdrage van kunstenaars met een beperking bijvoorbeeld niet belicht. Daarom richt dit artikel zich specifiek op het onderzoeken van deze bijdrage met het doel de term 'toegankelijkheid' inhoudelijk te verdiepen en tegelijkertijd voor musea inzichtelijk te maken welke (vervolg)stappen ze kunnen zetten op weg naar een toegankelijk en representatief museum. De bijdrage van kunstenaars onderzoek ik aan de hand van het werk van de Amerikaanse kunstenaar, schrijver en literatuurwetenschapper Joseph Grigely (1956). De vraag waar ik in geïnteresseerd ben is op welke wijze het werk van kunstenaars met

een beperking bijdraagt aan de representatie van mensen met een beperking in het museum en hoe dit vanuit het perspectief van een emancipatorische werkwijze de toegankelijkheid van het museum vergroot.

Joseph Grigely

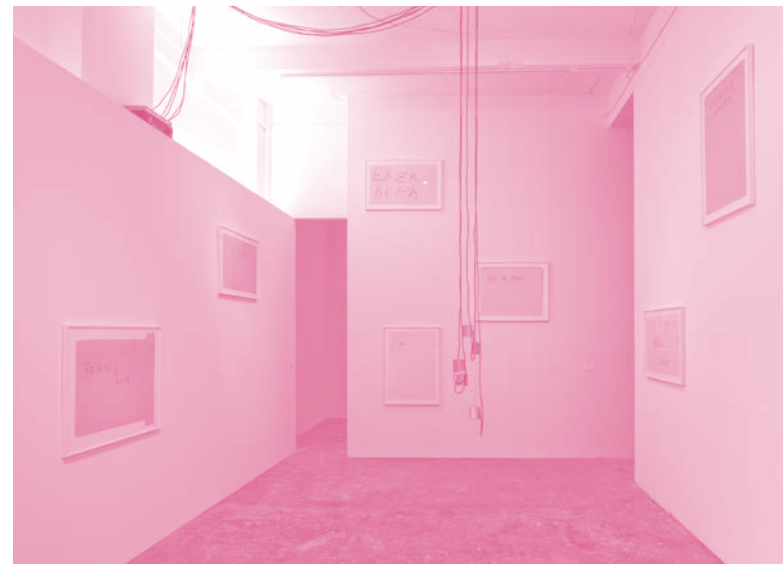
Overkoepelende thema's in het werk van Grigely zijn 'mense-lijke communicatie' en de 'verspreiding van de culturele tekst.'¹¹ Desondanks wordt er in de (academische) kunstkritiek, met name in de Verenigde Staten, vaak de aandacht gevestigd op het feit dat Grigely doof is¹² – ten gevolge van een ongeluk op zijn tiende.¹³¹⁴ In een interview met Ian Berry in 2007 vertelt Grigely dat hij eind jaren negentig in de Verenigde Staten bekend stond als een "dove kunstenaar", terwijl hij in Europa bekend stond als een kunstenaar die werk maakt over 'mense-lijke communicatie.' Grigely erkent dat er meerdere interpretaties van een kunstwerk mogelijk zijn. Daarbij verwijst Grigely naar de "Dood van de auteur" (1967) van de Franse literatuur-criticus Roland Barthes (1915-1980). Barthes betoogt dat de westerse literatuurkritiek te veel nadruk legt op de intentie van de auteur, geplaatst in de context van diens biografie (bijvoorbeeld een schilderij van Van Gogh in de context van zijn mentale gezondheid). Echter, het is niet de auteur die een betekenis in het werk legt, zo betoogt Barthes, maar de betekenis ontstaat in het lezen van de tekst door de lezer, of in de beschouwing van het kunstwerk door de beschouwer.¹⁵ Met de ideeën van Barthes in het achterhoofd is het niet vreemd dat Grigely zich stoort aan de gelegde nadruk op zijn 'lichaam', of het biografische detail dat hij doof is sinds zijn tiende.¹⁶ Grigely zet deze kritiek uiteen in het essay "Beautiful Progress to Nowhere" (2011). Daarin stelt Grigely dat de verspreiding van kunst niet alleen gaat over

de fysieke manifestatie van het werk voor een publiek, maar ook over de manieren waarop het lichaam van de kunstenaar –bedoeld of onbedoeld– onderdeel wordt van het werk. Het contact met curatoren en galeriehouders evenals de publieke aanwezigheid bij lezingen en openingen zijn een aanzienlijk deel van het kunstenaarschap.¹⁷ Dit onderdeel leidt in de ervaring van Grigely tot barrières, met name bij het regelen van de inzet en vergoeding van een gebarentolk.¹⁸ Door de noodzaak deze barrières aan te kaarten vestigt Grigely de aandacht (ongewild) op zijn doofheid.

De persoonlijke ervaringen die Grigely uiteenzet in onder meer "Beautiful Progress to Nowhere" snijden twee onderwerpen aan die van belang zijn om de bijdrage van kunstenaars met een beperking aan een toegankelijk museum te onderzoeken: (1) de barrières in de infrastructuur van de kunstwereld en (2) de gevestigde aandacht op 'het lichaam' van de kunstenaar. Zoals Chandler aangaf in haar lezing willen kunstenaars met een beperking deelnemen aan de kunstwereld. Daarom is het wegnemen van barrières in de infrastructuur van de kunstwereld belangrijk. Vanwege de beperkte omvang van dit artikel zal ik hier niet verder op ingaan en mij richten op het tweede onderwerp. In dit artikel onderzoek ik op welke manier *het werk* van de kunstenaar en niet diens representatie 'in persoon' bijdraagt aan toegankelijkheid. Het uitgangspunt van dit artikel is de veronderstelling dat het werk van kunstenaars met een beperking bijdraagt aan 'representatie' doordat het werk is ontstaan vanuit de *geleefde ervaring* van de kunstenaar. De reden dat ik het concept 'geleefde ervaring' betrek is dat dit centraal staat in actuele (academische) discussies over de toegankelijkheid van de maatschappij.

Een boek dat inhaakt op deze discussie is *Building Access* (2017) van interdisciplinair onderzoeker Aimi Hamraie.¹⁹ Hamraie brengt onder andere de historische ontwikkeling van het toegankelijkheidsdiscourse in kaart, en de invloed daarvan op het actuele debat. Het toegankelijkheidsdiscourse is ontstaan in de nadagen van de Tweede Wereldoorlog vanuit het oogpunt van de re-integratie van revaliderende soldaten. Het uitgangspunt was het inrichten van een ‘barrière-vrije’ omgeving waarin mensen (weer) aan het werk konden. In de jaren zeventig ontstond er kritiek op deze economische benadering vanuit de emancipatorische beweging van mensen met een beperking. De activisten onderschreven het idee van revalidatie-experts dat de ‘beperking’ zit in de (gebouwde) omgeving die niet is afgestemd op de behoeften van mensen met een beperking, maar zetten zich af tegen de vooropgestelde ‘productiviteit’ als aanleiding voor een betere toegankelijkheid. Deze standpunten werden gefundeerd in het ‘sociale model van beperking’: het theoretische fundament van *disability studies*.²⁰ Begin deze eeuw nam de kritiek op het sociale model echter toe vanuit nieuwe, kritische benaderingen van beperking waaronder *crip theory*.²¹ Het centrale punt van kritiek is dat er te veel nadruk wordt gelegd op omgevingsfactoren en er te weinig aandacht is voor de individuele en geleefde ervaringen van mensen met een beperking.²²

De term ‘geleefde’ verwijst naar ervaringen in de eerste persoon en is kenmerkend voor de fenomenologie: een filosofische stroming die is ontstaan in de eerste helft van de twintigste eeuw.²³ De fenomenologie bestudeert de manieren waarop we ervaren, of specifieker, de wijze waarop persoonlijke ervaringen zijn opgebouwd. Een ervaring ontstaat doordat je je bewust bent van *iets*, bijvoorbeeld: ik herinner me mijn eerste



“You,” 2001. Audio (geproduceerd in samenwerking met Amy Vogel) & 8 pigmentdrukken. Installatieoverzicht, “St. Cecilia,” Baltimore Contemporary Museum, 2007.

museumbezoek of ik denk aan mijn broer.²⁴ Om de relatie tussen de geleefde ervaring van Grigely en zijn werk beter te begrijpen introduceer ik een aantal concepten van de Franse filosoof Maurice Merleau-Ponty (1908–1961). Merleau-Ponty betoogt dat persoonlijke ervaringen noch lichamelijk (zintuigelijke waarneming) noch geestelijk (ons denken) zijn, maar ontstaan in de wisselwerking tussen die twee. Het werk van Merleau-Ponty biedt daarom een startpunt voor het onderzoeken van de relatie tussen representatie en de geleefde ervaring van Grigely, zonder te vervallen in een te reducerende analyse van ‘het lichaam.’

Geleefde ervaring

In 1999 voerde Joseph Grigely samen met kunstenaar Anne Walsh de performance *Suprasegmental* uit in het Cranbrook Art Museum (Bloomfield Hills, Michigan). De performance bestond uit een telefoongesprek tussen Grigely (doof) en Walsh (horend) door middel van een *telephone device for the deaf* (TDD): een communicatiemiddel voor doven en slechthorenden waarbij een operateur op afstand vertaalt van spraak naar tekst, en andersom. In de 60 minuten durende performance gaf de operateur de ‘gesproken reactie’ van Walsh getypt door aan Grigely, en gaf die de ‘getypte reactie’ van Grigely gesproken door aan Walsh. Het aanwezige publiek kon via een scherm meelezen op Grigely zijn TDD, en via een microfoon meeluis-teren met de telefoon van Walsh. Hierdoor was het publiek getuige van ieders aandeel in het gesprek (van Grigely, Walsh en de operateur) en daardoor van de miscommunicaties, onderbrekingen en aanpassingen die zich voordeden door het optreden van de operateur. De performance laat zien dat betekenis niet alleen wordt overgedragen door woorden, maar vooral door wie, en de manier waarop ze worden uitgesproken.²⁵

De persoonlijkheid van taal komt ook tot uitdrukking in de tweedelige installatie *You* die Grigely samen met kunstenaar Amy Vogel²⁶ maakte voor de Yokohama Triennial (Yokohama, Japan) in 1999. Het ene deel van de installatie bestond uit uitver-grote prints op de muren van de ruimte van –door verschillende mensen– met de hand geschreven namen (o.a. Hilke, Kelly, Wolfgang Winkler). Het andere deel bestond uit een aantal luidsprekers in het centrum van de ruimte waardoor de naam “Ed Ruscha” klonk, eveneens ingesproken door verschillende mensen. Door de zichtbare en hoorbare verschillen tussen de geschreven en gesproken namen benadrukte de installatie de eigenheid van taalgebruik. Het persoonlijke werd geaccentueerd door het gebruik van voor- en achternamen, bij uitstek een referentie naar onze individualiteit. Het gebruik van taal, zo licht Grigely het werk toe aan Berry, is universeel en tegelijkertijd gekleurd door individuele sporen. Grigely is niet zozeer geïnteresseerd in taal als formeel systeem maar in de manier waarop “taal wordt belichaamd” (we visueel uitdrukking geven aan taal) en de manier waarop mensen taal gebruiken in communicatie met anderen.²⁷

Volgens Merleau-Ponty speelt taal, het verwoorden van dingen in zinnen of concepten, een belangrijke rol in het verfijnen en verdiepen van onze ervaringen.²⁸ Dit doet mij denken aan het schrijfproces van een artikel als deze dat begint met het ‘zien’ van een gevoelsmatige samenhang of tegenstelling tussen verschillende bronnen, die ik pas begrijp wanneer ik erover ga praten of schrijven en probeer die (gevoelsmatige) samenhang of tegenstelling uit te leggen. Wanneer ik de relatie tussen ‘ik’ en de bronnen vervang door de relatie tussen ‘ik’ en mijn omgeving, de wereld, dan ervaar ik ook een gevoelsmatige samenhang tussen de dingen om mij heen. Dit noemt Merleau-Ponty

een intuïtieve coherentie. Deze intuïtieve coherentie kleuren we (onbewust) met eerdere ervaringen, opgedane kennis en aangeleerde concepten waaraan we door middel van de taal uitdrukking geven. Dat we deze ervaring kleuren betekent dat we altijd vanuit een bepaald oogpunt naar onze omgeving kijken: letterlijk, we kunnen immers niet de hele omgeving in ons gezichtsveld opnemen; en figuurlijk, door opgedane ervaringen scheppen we een verwachtingspatroon. Op basis van dit verwachtingspatroon gaan we onbewust onze omgeving filteren waardoor ons blikveld nauwer wordt. Het is deze wisselwerking tussen zingtuigen en geest die ons in de wereld situeert. Daarom spreekt Merleau-Ponty niet over lichaam of geest maar over het geleefde lichaam (*lived body*). Kortom, het gebruik van taal is persoonlijk omdat het een expressie is van een belichaamde ervaring die ontstaat door de wisselwerking tussen zintuigelijke waarneming en geest.²⁹

De geleefde ervaring betreft dus persoonlijke ervaringen en diens ontstaan in de wisselwerking tussen lichaam en geest. Dit brengt ons bij de vraag hoe de geleefde ervaring van de kunstenaar zich verhoudt tot diens werk. Merleau-Ponty heeft veel geschreven over kunst.³⁰ De stijl van een kunstenaar is niet alleen persoonlijk, aldus Merleau-Ponty, maar wordt *geleefd* als “een historisch traject” van creatieve expressie.³¹ Dat wil zeggen, creatieve expressie is een uitdrukking van de geleefde ervaring van de kunstenaar die is gekleurd, en verder wordt ingekleurd, door diens ervaringen. Volgens deze redenatie is een kunstwerk dus altijd een uitdrukking van de geleefde ervaring van de kunstenaar. Op welke manier kan het werk van Grigely dan bijdragen aan een toegankelijk en representatief museum? Deze vraag werk ik hieronder uit aan de hand van de emancipatorische werkwijze van Hollins.

De kunst afkijken

In de afgelopen jaren zijn er, aldus Hollins, praktische richtlijnen voor een toegankelijk museumbezoek verschenen. Echter, er is nog onvoldoende aandacht voor de perspectieven van mensen met een beperking in het museum.³² Daarom is het van belang dat musea een omslag maken in hun denken over toegankelijkheid, en toegankelijkheid en representatie ook ‘achter de schermen’ tot prioriteit maken; een emancipatorische werkwijze kan daarbij helpen.³³ De ontwikkeling van een emancipatorische werkwijze beschrijft Hollins aan de hand van vier stadia:

- 1 **Gebouw en diensten:** toegang tot het museum (gebouw en diensten) zonder het betrekken van mensen met een beperking in het besluitvormingsproces;
- 2 **Uitwisseling:** het museum identificeert gebieden waarover het van gedachten wisselt met mensen met een beperking;
- 3 **Discours:** mensen met een beperking worden structureel betrokken in een wederkerige dialoog en de onderwerpen op de agenda worden aangedragen door beide partijen;
- 4 **Besluitvorming:** mensen met een beperking verwerven toegang tot besluitvormingsprocessen op senior level/hogere hand en kunnen beslissingen direct beïnvloeden. Mensen met beperking profiteren van de kennis, vaardigheden en ervaringen die het museum biedt, en andersom. De dialoog is gericht op het uitdagen van institutionele praktijken (Hollins, 235).³⁴

Een groeiend aantal musea in Nederland bevindt zich in het tweede of zelfs derde stadium.³⁵ Steeds vaker worden mensen met een beperking als ervaringsdeskundigen betrokken bij

het verbeteren van de toegankelijkheid van allerlei aspecten van het museumbezoek (toegankelijkheid van de website, rondleidingen, taalgebruik, vluchtroute voor noodsituaties etc.). Een belangrijk verschil tussen het tweede en derde stadium is de verschuiving naar een wederkerige dialoog: de kaders worden niet vooraf door het museum bepaald, maar vastgesteld in overleg met de samenwerkingspartners. Het derde stadium biedt de ruimte aan mensen met een beperking om hun ideeën – die voortkomen uit hun geleefde ervaring – op de museale agenda te zetten. Hier zou het werk van Grigely (of andere kunstenaars met een beperking) de aanleiding kunnen zijn voor een dialoog tussen het museum en mensen met een beperking. De dialoog kan ook plaatsvinden tussen een curator en Grigely, of tussen het werk van Grigely en andere werken in een tentoonstelling. De ontwikkeling van het tweede naar het derde stadium zit in de verruiming van representatie als vertegenwoordiging van de belangen van mensen met een beperking, naar ook het (museum) openstellen voor ondervertegenwoordigde invalshoeken, en die vervolgens een podium bieden.

Een kritische kanttekening die gemaakt kan worden bij deze analyse is of er op deze wijze niet alsnog (te) sterk de nadruk wordt gelegd op ‘de beperking’ als onderdeel van de geleefde ervaring van de kunstenaar. Het gegeven dat Grigely doof is biedt context bij zijn werk, maar dat is niet de enige context waarbinnen zijn werk geïnterpreteerd kan worden. De reductie zit dus niet zozeer in het benoemen van Grigely zijn doofheid, maar in het reduceren van het interpretatiekader van zijn werk daartoe. Grigely ziet het als zijn taak om ervoor te zorgen dat er voor de beschouwer verschillende aanknopingspunten in zijn werk zitten: formeel, theoretisch en biografisch.³⁶ Deze aanknopingspunten ontstaan in het werk door de creatieve expressie

van de kunstenaar, en dus vanuit diens geleefde ervaring. Een inzicht dat het werk van Grigely mij heeft geboden is dat het niet gaat om het al dan niet benoemen van een beperking, maar om het kritisch bevragen van de normatieve ideeën over beperking in de kunst- en museumwereld waardoor deze reducerende analyses ontstaan. Dit brengt mij bij het vierde stadium van Hollins. Het werk van kunstenaars kan bijdragen aan het uitdagen van institutionele praktijken, en inzicht bieden in de manieren waarop het museum (onbewust) normatieve ideeën over beperking construeert en continueert. In haar lezing benoemde Chandler het vermogen van kunstenaars om grenzen op te rekken. Kunst houdt een spiegel voor, confronteert en verrijkt; dat doet het bij mij, jou en anderen. Daarin ligt de waarde van kunst. Juist daarom is het van belang dat er ruimte wordt geboden aan het werk van kunstenaars met een beperking om volledig te kunnen spreken, zonder beperkt te worden door bestaande kaders.

Conclusie

Toegankelijkheid heeft een centrale plek ingenomen op de agenda van Nederlandse musea. Daardoor is er steeds meer (praktische) kennis over het werken aan een toegankelijke ervaring voor museumbezoekers met een beperking, bijvoorbeeld over de sociale en inhoudelijke dimensie van toegankelijkheid. Gezien deze positieve ontwikkeling kunnen we vooruitkijken naar de volgende stappen die musea kunnen zetten op weg naar een toegankelijk museum. Een nog onderbelicht onderdeel van toegankelijkheid is representatie. Voor een toegankelijke museumervaring is het van belang dat bezoekers herkenning vinden in verschillende facetten van het museumbezoek: van het museum personeel tot de door het museum belichte onderwerpen, invalshoeken en kunstenaars. Dit artikel bespreekt de

mogelijke bijdrage van kunstenaars met een beperking aan die representatie aan de hand van het werk van de Amerikaanse kunstenaar Joseph Grigely en de ‘emancipatorische werkwijze’ van onderzoeker Heather Hollins.

De analyse van het werk van Grigely aan de hand van enkele concepten van Merleau-Ponty heeft laten zien dat de geleefde ervaring van de kunstenaar door diens creatieve expressie tot uitdrukking komt in een kunstwerk. Een geleefde ervaring ontstaat doordat we bewust zijn van iets. Dit bewustzijn ontstaat in de wisselwerking tussen zintuiglijke waarneming en geest en is altijd gekleurd door ons verwachtingspatroon: het standpunt van waaruit we de wereld ervaren. Merleau-Ponty spreekt daarom van het geleefde lichaam dat ons in de wereld *situeert*. Vanuit deze redentatie is elk kunstwerk een unieke expressie van de persoonlijke ervaring van de kunstenaar en diens verwachtingspatroon. Door het verzamelen en presenteren van werk van kunstenaars met een beperking kunnen musea zich openstellen voor nieuwe invalshoeken die in dat werk besloten liggen. Daartoe is het van belang om bestaande kaders los te laten en in gelijkwaardige samenwerking met de kunstenaar nieuwe kaders te vormen. De emancipatorische werkwijze van Hollins laat zien dat de samenwerking met mensen met een beperking niet alleen gaat over het vertegenwoordigen van belangen, maar ook over het openstellen voor nieuwe invalshoeken en perspectieven. De wederkerige dialoog die zo ontstaat daagt normatieve ideeën over beperking uit en biedt ruimte aan nieuwe verhalen en perspectieven die bezoekers met een beperking herkennen.

De kunst afkijken betekent dat je observeert hoe iemand iets doet, om het vervolgens na te doen. Mijn bedoeling met de kunst afkijken is de aandacht vestigen op de perspectieven die

besloten liggen in het werk van kunstenaars met een beperking; om van daaruit met een nieuwe blik te kijken naar de vertegenwoordiging van mensen met een beperking in het museum. Die vertegenwoordiging gaat niet alleen over bezoekers, maar ook over collega's, samenwerkingspartners en kunstenaars. Voor een toegankelijke museumervaring is het van belang dat bezoekers met een beperking zichzelf gerepresenteerd voelen in de gekozen invalshoeken en historische en hedendaagse verhalen. Daarom is het belangrijk dat musea ook achter de schermen werken aan toegankelijkheid door de volgende stappen te zetten: (1) het aangaan van een gelijkwaardige en wederkerige samenwerking met kunstenaars met een beperking; (2) hun werk aanleiding laten zijn voor een onderlinge dialoog; en (3) de werken laten spreken in interactie met werk van andere kunstenaars, gevestigd of onbekend, met of zonder beperking. De nieuwe verhalen die daardoor ontstaan zullen bij sommige bezoekers herkenning oproepen, en de normatieve kaders van andere bezoekers uitdagen. Het museum is als de operateur in de performance van Grigely en Welsh, de derde ‘persoon’ die de communicatie tussen kunstwerk en bezoeker faciliteert. Aan het museum de verantwoordelijkheid om die communicatie, met een open blik, zo toegankelijk mogelijk te maken.

- 1 Eliza Chandler. "8 Things Everyone Needs to Know About Art and Disability." *Canadian Art* (2016). See <https://canadianart.ca/features/7-things-everyone-needs-to-know-about-art-disability/>.
- 2 De lezing is onderdeel van het onderzoeksproject *The Critical Visitor: Intersectional Approaches for Rethinking & Retooling Accessibility and Inclusivity in Heritage Spaces*: www.nwo.nl/en/research-and-results/research-projects/i/28/34328.html.
- 3 De Tangled Art Gallery schrijft op haar website "Deaf and disabled artists". 'Doof' met een hoofdletter D verwijst naar 'Doof' als een culturele identiteit waarvan het gebruik van gebarentaal de kern vormt. Over het algemeen distantiëren (cultureel) Doven zichzelf van de identificatie als *disabled*. Daarom is het in *Deaf studies en disability studies* gebruikelijk om een onderscheid te maken tussen Deaf (Doof) en disabled.
- 4 See <https://tangledarts.org/about-us/who-we-are/>
- 5 Eliza Chandler. "Disability Arts, Critical Inclusions (lecture)." *Critical Visitor Field Lab 1*. Wereldmuseum Amsterdam, 7 februari 2020..
- 6 Nynke Feenstra. "Bezoekersreis of reisorganisatie: Het belang van (ver)houdingen binnen de museumorganisatie voor een toegankelijk en inclusief museumbezoek." *STUDIO* i. (Zwolle: Drukkerij Zalsman, 2019), 14-15.
- 7 De sociale dimensie gaat over de mate waarin mensen met een beperking zich welkom voelen in het museum en de ervaringen in het contact met het museum personeel. De inhoudelijke dimensie gaat over de mate waarin de collectie (verhalen) aanspreken en relevant zijn in vorm en inhoud.
- 8 Een Nederlands voorbeeld is *Musea in Gebaren*: rondleidingen door een dove museumgids in Nederlandse Gebarentaal (NGT). Deze worden georganiseerd vanuit diverse Nederlandse musea in samenwerking met Stichting IN Gebaren. Dove bezoekers zien zichzelf gerepresenteerd in de rondleider maar ook in het dove perspectief van waaruit de rondleider over de collectie vertelt. Meer informatie: <https://ingebaren.nl/doe-mee-in-gebaren/musea-in-gebaren/>.
- 9 Bijvoorbeeld gemarginaliseerde groepen op basis van etniciteit, gender, seksualiteit, religie of sociaaleconomische positie.
- 10 Heather Hollins. "Reciprocity, Accountability, Empowerment: Emancipatory principles and practices in the museum," in *Re-presenting disability: activism and agency in the museum*, ed. Richard Sandell, Jocelyn Dodd and Rosemarie Garland-Thomson. (Abingdon: Routledge, 2010), 232-235.
- 11 De culturele 'tekst' verwijst naar een object, taalhandeling of gebruik die op een specifieke manier betekenis krijgt binnen de cultuur die het voortbrengt. Grigely is geïnteresseerd in de manieren waarop een 'tekst' zich binnen verschillende referentiekaders manifesteert en opnieuw gaat verhouden tot andere teksten (Grigely 2020).
- 12 Grigely identificeert zichzelf niet (expliciet) als Doof of met de Dovengemeenschap, daarom schrijf ik hier doof met een kleine letter.
- 13 Voor het schrijven van dit artikel heb ik via e-mail contact gehad met Joseph Grigely en heeft hij op 8 juni 2020 per e-mail een aantal (interview)vragen beantwoord.
- 14 Joseph Grigely (emailconversatie tussen de auteur en Grigely), 8 juni 2020; Susannah B. Mintz. "The Art of Joseph Grigely: Deafness, Conversation, Noise." *Journal of Literary & Cultural Disability Studies* 6:1 (2012): 1.
- 15 Roland Barthes. *Image, music, text*. London: Fontana, 1977: 143,148.
- 16 Ian Berry. "Nudist Plays: A Dialogue with Joseph Grigely by Ian Berry." in Joseph Grigely: St. Cecilia exh. cat. ed. Ian Berry and Irene Hofmann. (Saratoga Springs: The Francis Young Tang Teaching Museum and Art Gallery a Skidmore College, 2007), 10,11; Grigely (email conversation), 2020.
- 17 Joseph Grigely. "Beautiful Progress to Nowhere." *Parallel lines journal* (2011). See <https://web.archive.org/web/20171227234105/http://www.parallellinesjournal.com/articles.html>.
- 18 Joseph Grigely. "Thank You: On What it Means to Care, Joseph Grigely." *Hold Me Now – Feel and Touch in an Unreal World*. Stedelijk Museum Amsterdam, 21 maart 2018. Zie https://www.youtube.com/watch?v=vG_cZjJP088; Grigely (email conversatie), 2020.
- 19 o.a. *critical race, disability studies en feminist studies*.
- 20 Het sociale model van beperking ontstond in de jaren tachtig van de vorige eeuw als tegenhanger van het medische model van beperking dat een beperking benadert als 'lichamelijk gebrek'. Het sociale model lokaliseert de beperking niet in het lichaam maar in de omgeving (context) waardoor mensen zich beperkt voelen. Het sociale model is o.a. de theoretische basis voor het VN Verdrag inzake de Rechten van Personen met een Handicap (zie o.a. het werk van Mike Oliver, Tom Shakespeare en Vic Finkelstein).
- 21 *Crip theory* is een kritische afsplitsing van *disability studies* gegrond in zowel *disability* als *queer theory*. Kenmerkend voor *crip theory* is de intersectionele benadering en de positionering van 'disability' als identificatie. Verder lezen: McRuer, Robert. *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York: New York University Press, 2006.
- 22 Aimi Hamraie. *Building Access: Universal Design and the Politics of Disability*. University of Minnesota Press, 2017: 5,12.
- 23 o.a. Edmund Husserl, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty. De exacte definitie van 'fenomenologie' is onderwerp van discussie. Smith maakt daarom een onderscheid tussen de historische en hedendaagse fenomenologie. Het voornaamste verschil tussen de historische en hedendaagse fenomenologie is dat de laatste een breder palet aan onderwerpen en onderzoeksmethoden heeft en zich bijvoorbeeld ook richt op de neurologische aspecten van persoonlijke ervaringen (Smith 2018, 1,2).
- 24 Taylor Carman. "Foreword" in *Phenomenology of Perception* by Maurice Merleau-Ponty (Abingdon: Routledge, 2012), viii.; David Woodruff Smith. "Phenomenology," in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. Edward N. Zalta, Summer 2018. Zie <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/phenomenology/>.
- 25 Zie <http://annewalshjr.org/sp/suprasegmental.html>.; Irene Hofmann. "Cheese and salad are here," in Joseph Grigely: St. Cecilia exh. cat. ed. Ian Berry and Irene Hofmann. (Saratoga Springs: The Francis Young Tang Teaching Museum and Art Gallery a Skidmore College, 2007), 86-7.
- 26 Grigely en Vogel zijn getrouwd en werken regelmatig samen aan kunstprojecten.
- 27 Ian Berry. "Nudist Plays: A Dialogue with Joseph Grigely by Ian Berry." in Joseph Grigely: St. Cecilia exh. cat. ed. Ian Berry and Irene Hofmann. (Saratoga Springs: The Francis Young Tang Teaching Museum and Art Gallery a Skidmore College, 2007), 11,20.
- 28 Taylor Carman. "Foreword" in *Phenomenology of Perception* by Maurice Merleau-Ponty (Abingdon: Routledge, 2012), x.

het museum
multizintuiglijk
uitbreiden

Grip op kunst: werken
aan een toegankelijk
Van Abbemuseum

praktisch

toegankelijkheid

levenservaring

mensen met zintuiglijke
beperkingen

co-creatie

kritische reflectie

bezoekerschap

Grip op kunst: werken aan een toegankelijk Van Abbemuseum

Barbara Strating

Goed kijken naar een zelfportret van Charley Toorop. Op zaal in het Van Abbemuseum in Eindhoven kan het en de indringende blik kijkt terug. Probeer je te peilen wat er in haar hoofd omgaat? Toorop zelf geeft als schilder enkel zakelijk weer wat ze ziet, ontdaan van elk sentiment.¹ Maar als bezoeker krijg je toch de indruk dat je kijkt naar iemand die lijdt. De geconcentreerde indringende blik, de spanning in de lippen, het gespannen voorhoofd en de oren met op de achtergrond ruis, ik denk dat Toorop net als ik constant fantoomgeluiden hoort; tinnitus. Maar wanneer zie je iemand met tinnitus in een museum?

Ik kan het natuurlijk niet bewijzen, Charley Toorop als tinnituspatiënt, maar dat is ook niet relevant voor dit essay. Dit essay gaat namelijk niet over Toorop, maar over diegene die naar het zelfportret kijkt en interpreteert. Musea hebben een voorname rol in het verzamelen en conserveren van beeldende kunst, maar de collectie bestaat ook bij de gratie van het publiek. En juist op het vlak van de relatie tussen de collectie en dat publiek vindt momenteel de grootste vernieuwing plaats. Het proces rondom dekolonisatie werpt kritische vragen op rondom representatie en eigendom van kunstwerken. Maar bij het Van Abbemuseum wordt daar nog een laag aan toegevoegd door te onderzoeken hoe een expositie toegankelijk kan worden gemaakt voor mensen met een beperking. Toegankelijkheid wordt hier niet enkel opgevat in praktische zin. Natuurlijk wordt het museum



Charley Toorop, *Zelfportret met wintertakken*, 1944-1945, Van Abbemuseum.

toegankelijk gemaakt door drempels weg te nemen voor mensen met mobiliteitsproblemen, maar het museum werkt ook aan een radicalere aanpak door de visuele kunsten toegankelijk te willen maken voor mensen met zintuigelijke beperkingen.

Het toegankelijk maken van visuele kunsten voor mensen die bijvoorbeeld niet of slecht kunnen zien is een proces van jaren en vraagt om een andere omgang met het publiek, maar ook van het publiek met het museum. Sinds 2015 ben ik bij dit proces bij het Van Abbemuseum betrokken. In eerste instantie als onderzoeksstagiaire bij het *Special Guests programma*, het programma dat rondleidingen verzorgde voor mensen met een visuele en auditieve beperking. Later was ik als adviseur betrokken bij het ontwikkelen van het multizintuiglijke museum in 2017 en de collectiepresentatie *Dwarsverbanden* in 2021. Als student filosofie specialiseerde ik me in wijsgerige esthetica en breng ik dus expertise in over waarneming, kennis die ik bij het museum in de praktijk kan testen. Maar dat verklaart maar een deel van mijn betrokkenheid. Als iemand met een zintuiglijke beperking breng ik ervaringskennis in die onmisbaar is om het visuele regime in een museum van zijn voetstuk te duwen.

Nou werkt emancipatie nooit als het van bovenaf wordt opgelegd. Niets over ons zonder ons! Maar meer dan een samenwerking met specifieke doelgroepen is het toegankelijk maken van beeldende kunst voor andere zintuigen een breuk met een van de belangrijkste ongeschreven regels van musea. Kunst is om naar te kijken en te luisteren, maar het object moet worden beschermd tegen de bezoeker die het met zijn lichaam kan beschadigen.² Het kunstwerk is als object bovendien uniek, autonoom en onvergankelijk. Die uitgangspunten ter discussie stellen is problematisch, omdat museumprofessionals gesoci-

aliseerd zijn in de dwingende panopticum die een museumzaal ook is.³ Mijn lichaam is dat ook, maar diezelfde uitgangspunten zorgen bij mij voor ongemak, pijn en uitsluiting. En juist die ervaring legt de impliciete en onzichtbare drempels bloot die je weg kunt nemen om radicaal toegankelijk te zijn. Vandaar dat het museum samenwerkt met een groep adviseurs met diverse achtergronden en beperkingen.

De eerlijkheid gebied me te zeggen dat ik mijzelf niet beschouwde als iemand wiens beperking positieve invloed kon hebben op het beleid van een museum toen ik in december 2014 mijn eerste gesprekken voerde met het team van het Van Abbemuseum. Mijn handicap was een dubbelzinnige last. De inspanning om mee te kunnen draaien in de samenleving lever ik zelf, om aanpassing of hulp vragen is ingewikkeld omdat mijn inspanningen dusdanig zijn dat het mijn handicap maskeert. De hoge eisen die de maatschappij stelt en mijn eigen inzet om daaraan te voldoen maken dat ik mijn handicap nooit als mijn identiteit heb kunnen ontwikkelen. Het Van Abbemuseum draaide dat om, door mijn lichaam en haar beperkingen als uitgangspunt te nemen. Dat ging in eerste instantie onopgemerkt en toen ik me daarvan bewust werd was ik opgelucht dat de manier waarop ik waarneem meer kan zijn dan een tekortkoming.

In dit essay schets ik het proces dat het museum heeft door-gemaakt sinds 2014 om toegankelijk te worden, maar ik ontkom er niet aan om daarmee ook te reflecteren op de veranderingen in mijn zelfbeeld.

Special Guests programma

De figuur leunt met één oor tegen de muur, maar hoeft daarvoor niet te knielen; de figuur is een tuimelaar. Wat zou het horen? Luistert de figuur, of is het per ongeluk uit balans geraakt en heeft het hier steun gevonden?

Het Special Guests programma dat in 2014 van start ging bestond uit een serie rondleidingen op zaal, aangepast per doelgroep. Vooruitlopend op de ratificatie van het VN Verdrag voor de rechten van de gehandicapte mens was het Van Abbemuseum van start gegaan met het toegankelijk maken van haar gebouw. De collectie en exposities werden meegenomen in dat proces. In samenwerking met bezoekers met een beperking en kenniscentra zoals Dedicon onderzocht projectleider Marleen Hartjes hoe je dat doet. Het resultaat was een divers programma. Zo werd de dove kunstenaar Jascha Blume opgeleid als rondleider, ontwikkelde het Van Abbemuseum een serie audiotours in Nederlandse Gebarentaal en werd er in samenwerking met Mijke Ulrich een rondleiding ontwikkeld voor bezoekers met afasie. Binnen het Special Guests programma ging mijn interesse uit naar het ontwikkelen van tastrondleidingen voor bezoekers met een visuele beperking.

Visuele kunsten waarnemen via tast klinkt tegenstrijdig en is dat vanuit het perspectief van een museum ook. Veel kunstwerken zijn te kwetsbaar om waar te nemen door middel van tast. Een plat vlak, een foto, schilderij of tekening, is simpelweg oninteressant om waar te nemen. Je voelt wel de vorm van het object en het materiaal, maar de afbeelding, compositie of figuur beschouwen we als het kunstwerk en die is slecht waarneembaar. Het Special Guest programma heeft daarom onderzocht hoe die visuele kunsten te vertalen zijn naar tastbare objecten



Bezoeker raakt replica op schaal aan van *Listening Figure* van Juan Muñoz tijdens een tastrondleiding omstreeks 2017.
Foto Marcel de Buck, Van Abbemuseum

zoals tastreplica's, 3D hertalingen, maar ook interpretaties met behulp van geur en beschrijvingen van een kunstwerk in een rondleiding.

Een tastrondleiding op zondagmiddag bestond uit een rondgang door een klein deel van de expositie. Per keer bezochten ongeveer vijf bezoekers met begeleiders het museum, waar ze de mogelijkheid kregen om een aantal vooraf geselecteerde kunstwerken waar te nemen. De rondleider nam een serie hertalingen van kunstwerken, zoals geursampels, voelplaten, 3D replica's mee op zaal. Sommige kunstwerken mochten wel onder begeleiding worden aangeraakt. Zoals bijvoorbeeld de sculptuur van Juan Muñoz, *Listening Figure* (1991), waar ook een miniatuur voelreplica van is gemaakt. Een van mijn eerste werkdagen was ik daar getuige van en dat gaf diepgaand inzicht in het belang van de secundaire zintuigen, tast, geur en smaak, bij het waarnemen van beeldende kunst.

De gemiddelde ziende bezoeker kijkt drie seconde naar een kunstwerk. Wanneer je een kunstwerk aanraakt en door middel van tast verkent, zeker als je niet goed ziet, neem je het kunstwerk veel zorgvuldiger in je op. Je handen en huid geven je informatie over het materiaal, de afwerking van het materiaal – voelt iets glad of ruw? – de vorm, houding en temperatuur van het beeld, maar ook van details. Als je enkel naar *Listening Figure* kijkt ontgaat het je wellicht, maar de ogen van de sculptuur hebben tralies. Wat betekent dat? De rondleider vroeg de bezoeker ook om de houding van de sculptuur na te bootsen met hun eigen lichaam en staand tegen de muur kwam het gesprek over de betekenis van de sculptuur op gang.

De rondleidingen op zondagmiddag promoveerde de bezoekers die doorgaans weinig hadden aan een museumbezoek tot gasten met het voorrecht om de kunstwerken van zeer nabij te ervaren, aan te raken en zelfs te ruiken. Als filosofiestudent leerde ik dat mijn intuïtie, namelijk dat de lichamelijke zintuigen van belang zijn bij het waarnemen van beeldende kunst, in de praktijk toe te passen is. Wat moeten we dan met dat lichaam in het museum?

Het multizintuiglijke museum

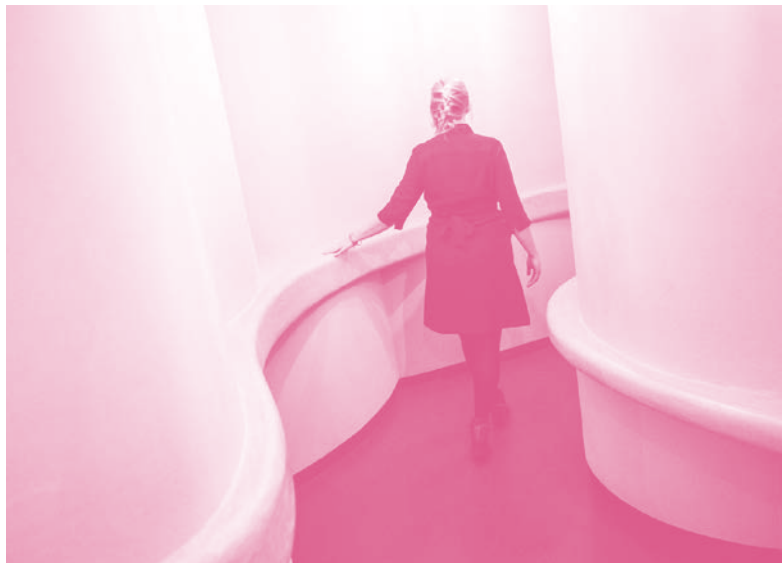
Onderzoeken hoe je een kunstwerk zo kunt vertalen naar tast en geur dat het waarneembaar wordt voor mensen die niet of slecht kunnen zien leert ons niet alleen dat het mogelijk is om dat te doen: het wijst ons er ook op dat we ons lichaam in de context van het museum uit het oog verliezen. Dat is op zichzelf niet vreemd, beeldende kunsten zijn visuele kunsten en we ontleen de betekenis van die kunsten aan dat wat het oog kan waarnemen en de geest kan interpreteren. Bovendien zijn we ons in het algemeen niet bewust van ons lichaam. Pas als we pijn, opwinding of ongemak ervaren merken we ons lichaam op.

De etiquette van een museum staat ook niet toe om het lichaam een grote rol te geven. Hardop praten op zaal is ongepast, kunstwerken te dicht naderen wordt verhinderd door de suppoost of een draad, een museumzaal heeft een drukkende akoestiek die elke vorm van beweging laat horen – piepende schoenen, tikkende hakken, schuifelen. En een museum is bij uitstek zo ingericht dat je je lichaam niet opmerkt, ze is ontdaan van geur, op zaal mag je niet eten of drinken en exposities hebben doorgaans een vaste route waardoor je ongemerkt door het gebouw wordt geloodst. Alles om het kunstwerk centraal te stellen.

Het Special Guests programma stelde uiteindelijk precies dat ter discussie; het uitgangspunt dat het lichaam als startpunt voor ervaring er in een museum niet toe doet. Maar dat is een misvatting. Waarneming is altijd ten diepste lichamenlijk.⁴ Onze zintuigen hebben elk hun eigen domein, het oog kan bijvoorbeeld niet proeven, maar zijn wel met elkaar in synthese. De verschillende zintuiglijke ervaringen smelten samen tot één ervaring voor ons intellect, ze staan namelijk in onderling contact met elkaar, als één lichaam.⁵ Bovendien leren ze van elkaar. Als baby leer je eerst hoe iets proeft of voelt en pas als je die kennis hebt kun je met het oog brons van hout onderscheiden en begrijp je welke afstand een object tot je lichaam heeft.⁶ Het is dan ook vreemd om slechts één zintuig in te zetten als het gaat om kunstervaring.

Context kleurt bovendien de waarneming. Denk bijvoorbeeld aan de *Pindakaasvloer* van Wim T. Schippers uit 1962. Toen het werk in 2011 opnieuw werd getoond in het Rotterdamse Booymans van Beuningen, 1100 liter Calvé Pindakaas op een oppervlakte van 4 bij 14 meter moet het waarschijnlijk ontzettend naar pindakaas hebben gerooken in het museum. De vloer bracht hooguit verwarring, kranten berichtten over mensen die er per ongeluk op zijn gestapt waarna het museum met een troffel de vloer weer glad werd gestreken. Het werk is eerder eens met hagelslag bestrooid.⁷ Maar nergens las ik dat iemand bij wijze van grap met een broodje en een mes naar binnen is gelopen, een broodje pindakaas heeft gesmeerd en dat heeft opgegeten. Dat was waarschijnlijk anders geweest als hetzelfde kunstwerk in een restaurant was uitgevoerd.

In een museum kun je met die context spelen. Dat is wat het multizintuiglijke museum uit 2018 beoogde. Samen met een



Projectleider Marleen Hartjes loopt door het Multizintuiglijke museum, 2018, Van Abbemuseum. Foto Van Abbemuseum, Joep Jacobs

groep experts met ervaringskennis ontwikkelde architecten Peter-Willem Vermeersch en Tomas Dirrix een museumzaal die zowel in vormgeving als ontwerp erkenning gaf aan het lichaam. De wanden waren van leemstuc, dat een aangename sfeer en akoestiek geeft, de muren waren bovendien niet recht, maar met een vriendelijke curve. Aan de wand werden twee leuningens bevestigd die het mogelijk maakten om de ruimte zonder begeleiding te bezoeken. In de ruimte werd één kunstwerk getoond van Andrzej Wróblewski, *Dzenie Do Doskonosci* (1952). Deze tekening is zowel vertaald als voelobject als voorzien van een geursample. Iets gedempt licht zorgde voor een aangename sfeer.

Voor mij persoonlijk was dit project ook een kantelpunt. Was ik tijdens het Special Guests programma nog een stagiaire die onderzoek kwam doen, bij het multizintuiglijke museum zat ik aan tafel op basis van mijn ervaringskennis. Die kennis was verdiept geraakt in de periode tussen mijn stage en 2017, waarin ik zo ziek was geworden van de tinnitus dat ik niet meer kon werken. Mijn lichaam was geen thuis meer en mijn handicap maakte simpelweg leven erg ingewikkeld. Dit was een indringende ervaring, maar het multizintuiglijke museum bood me de mogelijkheid om die ervaring te vertalen naar een concreet project. Mijn behoefte aan stilte werd omgezet in het ontwerp van twee alkovens, bekleed met vilt, die de bezoeker een rustpunt in het museum boden.

Dwarsverbanden

Een expositie als rustpunt. Het multizintuiglijke museum bevond zich op de derde verdieping van de nieuwbouw, helemaal bovenin de toren. Feitelijk was het geen museum, niet eens een museumzaal, maar een gang met een hoekje, als

doorgang van de lift naar het immense trappenhuis. Het was een experiment in de marge, maar het resultaat was het startpunt voor een groter project: een multizintuiglijke collectiepresentatie: *Dwarsverbanden*.

In het voorjaar van 2020, hartje lockdown, ging een team van het Van Abbemuseum samen met een groep experts aan de slag om de nieuwe collectiepresentatie grotendeels toegankelijk te maken voor bezoekers met een beperking.⁸ Een ambitieus project, niet alleen omdat het overleg online moest. In tegenstelling tot het Special Guests programma was de ambitie nu om bezoekers de gelegenheid te geven om op zaal door middel van diverse tastobjecten, geur-sampels, gesproken audiotours op schrift en in Nederlandse Gebarentaal zelfstandig en tijdens openingstijden van het museum de collectie waar te kunnen nemen. Dat is van wezenlijk belang. Toegankelijkheid mag zich niet beperken tot één rondleiding op één zondagmiddag per maand. Bovendien hadden we inmiddels ook geleerd dat erkenning geven aan het hele lichaam als waarnemer van kunst voor iedereen iets oplevert.

Er is nog geen definitieve conclusie, maar ik denk dat cureren en ontwerpen met alle zintuigen in gedachte beeldende kunst benaderbaar maakt, het mogelijk maakt om een emotionele relatie op te bouwen met een kunstwerk. Nog meer dan een emotionele reactie biedt deze vorm van cureren de mogelijkheid om toe te geven aan dat wat we van nature doen: aanraken.

Objecten, en ook kunstwerken, hebben haptische eigenschappen.⁹ Denk bijvoorbeeld aan een deurklink of een kopje. De deurklink is ervoor gemaakt om aan te raken, je hand vindt als vanzelf klink en drukt de deur open. Dat geldt in mindere mate



Bezoeker raakt tastreplica van Pablo Picasso
Buste de femme aan in *Dwarsverbanden* in 2021.
Foto Van Abbemuseum, Joep Jacobs



Tastreplica Buste de femme van Picasso, plus kaartje in braille, *Dwarsverbanden* in 2021. Foto Van Abbemuseum, Joep Jacobs

ook voor kunstwerken en is sterk afhankelijk van het materiaal. Zo kan ik bijvoorbeeld maar met moeite van een wandkleed afblijven, wil ik graag met mijn vingers langs een sculptuur strijken en heb ik me altijd afgevraagd hoe de contrastlijnen in een kubistisch schilderij voelen. Zijn ze zo scherp en hoekig als ze lijken?

De collectiepresentatie *Dwarsverbanden* (2021–2025) stelt je in staat om dat ook te ervaren. Van de 120 kunstwerken op zaal zijn er 25 multizintuiglijk toegankelijk gemaakt. Tegelijkertijd roept dat verwarring op, want waarom mag je de prachtige houten tastreplica van *Le Marchand D’oiseaux* (1962) van Wilfredo Lam wel aanraken, maar het houten beeld *Saint Sébastien* (1929) van Ossip Zadkine dat ernaast staat niet? Omdat het museum het beeld van Zadkine moet beschermen tegen verval en dus aanraking. Het gebruik van tastreplica’s op zaal speelt met de ongeschreven gedragsregels in een museum en dat levert verwarring op.

Twijfels over etiquette en het behoud van kunstwerken vormen niet de enige spanning in dit project. Ook binnen het team van ervaringsexperts kan er spanning tussen behoeftes ontstaan. Waar ik behoefte heb aan rust en relatieve stilte in een museum, maar wel uitbundige kleuren en prikkels, geldt dat voor iemand met prikkelgevoeligheid niet, en iemand die blind is heeft juist behoefte aan auditieve stimuli. Een richel die iemand met een blindenstok kan leiden kan een drempel vormen voor iemand in een rolstoel. Zo kan dus de ene maatregelen die de toegankelijkheid voor een groep vergroot tegelijkertijd een andere groep uitsluiten. Radicale toegankelijk voor iedereen is haast een onhaalbaar ideaal. De expositie is daarom verre van



Still uit *Smoke* van Roy Villevoe, 2016,
in *Dwarsverbanden*.

perfect, maar een geslaagd een liefdevolle poging tot radicale toegankelijkheid.

En ik? Ik leerde mijn vakkennis en ervaringskennis verenigen, maakte mijn eerste gehandicapte vrienden en stak genoeg op van het proces om begin 2022 definitief de overstap te kunnen maken naar een baan als curator. Maar meer nog werd ik kwaad. Want is liefdevolle toegankelijkheid nou echt wat we nodig hebben? Mag het niet mondiger, zoals de Zwarte gemeenschap haar erfgoed en zichtbaarheid terecht opeist? Want waar blijft eigenlijk de emancipatie van de gehandicapte mens? Zijn we te druk met het regelen van basale voorzieningen om voorbij die voorzieningen te kijken? Te divers in onze klachten en beperkingen om één stip op de horizon te kunnen zetten? En waarom zijn we als *Crip Community* niet zichtbaar in de expositie, behalve als Ndo uit de film *Smoke* van Roy Villevoe, die vanuit de Asmat naar Duitsland wordt gevlogen voor een oogoperatie die hem van zijn blindheid af moet helpen? Een operatie die mislukt. Waarom zijn alleen onze angsten zichtbaar in Dwarsverbanden, maar worden we niet gevierd? Waarom kijkt het publiek zo graag naar de pijn van anderen, opgelucht dat het hunzelf niet overkomt?

Conclusie

En dus heeft Charley Toorop tinnitus. Ik kan dat niet bewijzen, en dat is ook niet relevant. Wat relevant is, is dat ik in de zes jaar die ik betrokken ben geweest bij het Van Abbemuseum heb geleerd wat het betekent om gehandicapt te zijn in een vorm die geen last is, maar als inspiratie kan dienen. Mijn lichaam vol constructiefouten is nooit mooi of aantrekkelijk geweest, en wordt nog steeds niet afgebeeld op schilderijen, maar mijn ongemak kan wel als uitgangspunt dienen om de museumsector

net een slag toegankelijker te maken. Let wel: dat is pionierswerk. Ik zoek al mijn hele leven naar mensen in mijn omgeving op wie ik lijk en op wiens schouders ik kan staan, maar ik heb ze buiten mijn kleine kring van familieleden nog niet gevonden. Wel vond ik pioniers zoals activist en belangenbehartiger Jan Troost en adviseur, onderzoeker en auteur op het terrein van disability studies Jacqueline Kool en generatiegenoten zoals filmmaker Mari Sanders en ontwerper Simon Dogger met wie we nu een fundament leggen voor de generaties na ons. En tot die tijd projecteer ik soms herkenning en representatie, ook al is dat wellicht onterecht.

Wat ik ook leerde; dit is geen makkelijk of eenvoudig proces. Zoals het museum anders moet leren nadenken over conserveren, (on)zichtbare uitsluiting en het aanraken van kunstwerken en het publiek moet wennen aan een nieuwe omgang met beeldende kunst, zo moest ik leren om gehandicapt te zijn en mijn situatie in haar volledige omvang te accepteren. Ik ben Barbara Strating, ik ben slechthorend, ik ben slechtzienend en ik beweeg niet makkelijk. Het is een zin die ik buiten de context van dit proces bij het Van Abbe nooit uitspreek. En ik heb te lang onderschat dat hem wel uitspreken binnen het museum een vorm van emotionele arbeid is die gecompenseerd moet worden in de vorm van een passend honorarium voor verrichte werkzaamheden en een vermelding in de credits. Een fatsoenlijk inkomen is voor teveel mensen met een handicap niet weggelegd, dus laten we niet meer bescheiden zijn en dankbaar dat we mee mogen denken.

Aan mijn betrokkenheid bij het toegankelijk maken van beeldende kunst voor mensen met een beperking komt voorlopig een einde. Maar ik hoop met heel mijn hart dat

Dwarsverbanden een startpunt vormt zodat meer instellingen toegankelijkheid als uitgangspunt nemen. De tijd dat mensen met een beperking blij mochten zijn met een enkele rondleiding ligt achter ons. Bovendien zijn er alleen al in Nederland twee miljoen mensen met een beperking, aantallen die oplopen omdat mensen steeds ouder worden. Met de ouderdom komen de gebreken, dus waarom zouden we een museum niet alvast voor de toekomst inrichten?¹⁰

contactzones
tot veilige(r)
ruimte maken

Dekoloniseren van archieven en de noodzaak van emotionele toegankelijkheid voor een *safe(r) space*.

emoties

toegankelijkheid

institutionaliteit

intergenerationele archieven

kolonialisme

dekolonialisatie

veiligheid

systemische ongelijkheden

Dekoloniseren van archieven en de noodzaak van emotionele toegankelijkheid voor een *safe(r) space*.

Charles Jeurgens

Archiefinstellingen willen er voor iedereen zijn en steken veel energie in het verbeteren van de toegankelijkheid. Ze profileren zich graag met mission statements en motto's die refereren aan de geheugenfunctie van stad, provincie of natie. Zo noemt het Stadsarchief Rotterdam zich "het openbare geheugen van Rotterdam",¹ is het Zeeuws Archief "hét geheugen van Zeeland",² bewaart het Utrechts Archief het "collectief geheugen van Utrecht"³ en beheert het Nationaal Archief "ons nationaal geheugen".⁴ Ik noem deze instellingen in deze bijdrage 'institutionele archieven'. Het zijn instituten die de archieven van de overheid beheren en beschikbaar stellen aan het publiek. Afhankelijk van de beleidskeuzes die deze instellingen maken, verzamelen ze ook archieven van bijvoorbeeld maatschappelijke groeperingen, bedrijven en kerken. Ze hebben lange tijd een dominante positie gehad in het bepalen welke archieven als relevant moesten worden beschouwd. Het wordt steeds duidelijker dat hun claims als geheugen van stad of land problematisch zijn vanwege de selectieve en eenzijdige invulling. Grote groepen voelen zich er ongemakkelijk bij omdat dit papieren geheugen bitter weinig voor hen te bieden heeft.⁵ Het is een geheugen dat lang niet iedereen op dezelfde manier heeft willen onthouden en kan bedienen. Vanwege die selectiviteit is de metafoor van het geheugen misschien niet eens zo slecht gevonden⁶ maar daar hoort dan wel een levensgrote bijsluiter bij voor de gebruikers van dat 'geheugen'.

In deze bijdrage besteed ik aandacht aan het vraagstuk van toegankelijkheid van koloniale archieven. Ik richt me daarbij in het bijzonder op wat ik ‘emotionele toegankelijkheid’ van archieven noem. Ik gebruik die term als tegenhanger van, of misschien beter als aanvulling op, technische toegankelijkheid van archieven. Ook pleit ik ervoor dat archiefinstellingen zich openstellen voor en anticiperen op de emoties die de confrontaties met dat archief teweegbrengen. Structurele aandacht voor de emotionele kanten van het archiefwerk is nodig om het tot een ‘*safe(r) space*’ te maken voor mensen uit gemarginaliseerde groepen. Veel van deze bijdrage is geïnspireerd op, en borduurt voort op de ontmoeting met een groot aantal ‘*critical visitors*’ tijdens de dekolonisatietafels die het Nationaal Archief in 2020–2021 organiseerde.

In dit essay beschrijf ik eerst summier de aanleiding en context waarbinnen deze bijdrage tot stand is gekomen met aandacht voor de noodzaak om het genre koloniale archieven te problematiseren, gevolgd door een uiteenzetting over de archivalistische methoden, waarbij ik inzoom op verschillende aspecten van toegankelijkheid. Centraal in dit essay staat de asymmetrische relatie tussen aan de ene kant de archiefinstellingen die koloniale archieven beheren en beschikbaar stellen en aan de andere kant de mensen, veelal afkomstig uit voormalige gekoloniseerde gemeenschappen, die betekenisvolle toegang willen tot de archieven. Ik eindig mijn betoog met een pleidooi om deze asymmetrie onder ogen te zien en vanuit verschillende perspectieven te ontleden met het doel om ook van het institutionele archief uiteindelijk een *safe(r) space* te kunnen maken.

Dekoloniseren van archieven

In 2017–2018 organiseerde het Nationaal Archief in Den Haag de tentoonstelling *De Wereld van de VOC* die door ruim 40.000 bezoekers werd bezocht. Met tal van documenten uit het omvangrijke archief van de Verenigde Oost Indische Compagnie (VOC), waarvan een groot gedeelte door het Nationaal Archief in Den Haag wordt beheerd, schetste de tentoonstelling een beeld van 200 jaar geschiedenis van deze koloniale handelonderneming en van de mensen die er op uiteenlopende manieren mee in aanraking kwamen. De recensies waren wisselend. Sander van Walsum noemde het in de Volkskrant een “kritische expositie (...) met veel aandacht voor het geweld, gruwelen en de onderdrukking door ‘s werelds eerste multinational”⁸, terwijl historicus Caroline Drieënhuizen de tentoonstelling bekritiseerde als “zeer Neerlandocentrisch, vanuit een wit perspectief en gekleurd door het nationalisme van de negentiende eeuw”.⁹ Het verhaal van de tentoonstelling, zo schreef ze, weerspiegelde daarmee “de structuur en het perspectief van het VOC-archief”. Deze treffende observatie, waarbij ze impliciet de problematische aspecten van koloniale archieven aan de orde stelt, vormt een steeds belangrijker vraagstuk waarvoor ook archiefinstellingen hun ogen niet langer kunnen sluiten. Hoe om te gaan met perspectieven uit het verleden die in onze tijd niet alleen meer door de nazaten van de voormalig gekoloniseerden, maar ook door de nakomelingen van de voormalige kolonisators als problematisch, omstreden, racistisch en vernederend worden beschouwd?

Op het eerste gezicht zou je kunnen denken dat tentoonstellingsmakers, de verhalenvertellers, zich kritischer dienen te verhouden tot de bronnen die ze gebruiken dan archivarissen die deze bronnen, de archieven, slechts beheren en beschik-

baar stellen. Niets is minder waar. Ook archivariissen hebben zich als makelaars tussen verleden en heden telkens opnieuw te verhouden tot de bronnen die ze beheren, bewerken en beschikbaar stellen en het publiek dat zij bedienen. De veranderende context waarbinnen archieven gebruikt worden bepaalt immers welke betekenis ze toegekend krijgen en illustreert daarmee het binnen archiefstudies breed omarmde idee dat “stukken zich altijd in een staat van worden bevinden en nooit in een definitieve staat van zijn”.¹⁰ Dit wordt nog duidelijker als we ons richten op de zoekinstrumenten die archivariissen hebben ontwikkeld om toegang te krijgen tot de archieven. Volgens archiefwetenschapper Geoffrey Yeo dienen beschrijvingen van archiefstukken dan ook “altijd bèta”, met andere woorden, altijd in ontwikkeling te zijn, zodat ze ontvankelijk blijven voor nieuwe inzichten.¹¹ Het maken van inventarissen, archiefbeschrijvingen en andere instrumenten om toegang te krijgen tot de archieven is het werk en de verantwoordelijkheid van de archiefinstellingen.

De onder de noemer van ‘dekoloniseren van archieven’ georganiseerde gesprekken die het Nationaal Archief in 2020–2021 organiseerde, hadden tot doel om van de gesprekspartners te horen wat hun ideeën zijn over wat een archiefinstelling als het Nationaal Archief zou kunnen doen om op een betekenisvolle manier bij te dragen aan het ‘dekoloniseren van archieven’. De nadruk lag hierbij op de koloniale archieven die door het Nationaal Archief worden beheerd. Koloniale archieven kunnen omschreven worden als de archieven die gevormd zijn bij het uitvoeren van met name politiek-bestuurlijke, sociaal-economische, culturele en/of religieuze kolonisatiepraktijken. De informatie die in de context van deze activiteiten werd gegenereerd, vormt de administratieve neerslag van koloniaal

denken, handelen en observeren. De meest in het oog springende en meest omvangrijke koloniale archieven die het Nationaal Archief beheert, zijn die van de Verenigde Oost-Indische Compagnie (met een omvang van ca. 1250 m¹), de West-Indische Compagnie (110 m¹) en het Ministerie van Koloniën (ruim 3000 m¹). Er zijn echter tal van andere collecties en archieven die onder de noemer van koloniaal archief te vangen zijn, zoals de archieven van de Marine en Leger Inlichtingendienst, de Netherlands Forces Intelligence Service (NEFIS) en de Centrale Militaire Inlichtingendienst (CMI) in Nederlands-Indië, of de vele privé archieven die bij het Nationaal Archief zijn ondergebracht van koloniale bestuursambtenaren. Uiteraard zijn er grote verschillen tussen bovengenoemde archieven die in verschillende perioden en in verschillende contexten tot stand zijn gekomen, maar ze hebben vrijwel allemaal één ding met elkaar gemeen: ze zijn het product van sterk asymmetrische koloniale machtsverhoudingen. Dat geldt voor de vele persoonlijke documenten die tijdens de onafhankelijkheidsstrijd door Nederlandse inlichtingendiensten in beslag zijn genomen en daarmee vanuit een koloniaal *frame* van betekenis werden voorzien. Het geldt evenzeer voor de archieven die zijn gevormd door instellingen en personen die een rol vervulden in een koloniaal bestuur van gebieden op verschillende plekken in de wereld. Ze representeren daarmee een eenzijdige en Europese blik op de wereld en ze weerspiegelen de asymmetrische machtsstructuren van de koloniale periode.

Koloniale archieven: omstreden archieven

Koloniale archieven zijn om verschillende redenen omstreden archieven. Allereerst omdat ze documenten kunnen bevatten van lokale instituties of personen die tijdens de koloniale bezetting door de kolonisator geroofd, in beslag genomen of op een

onduidelijke wijze verkregen zijn. Een bekend voorbeeld zijn de archieven van de Nederlandse inlichtingendiensten (NEFIS en CMI) die veel materiaal bevatten dat tijdens de dekolonisatieoorlog in Indonesië in beslag genomen is.¹² Dit controversiële archief kreeg ruime aandacht tijdens de tentoonstelling *Revolusi* over de Indonesische onafhankelijkheidsstrijd tussen 1945-1949. In deze in 2022 in het Rijksmuseum gehouden tentoonstelling werden vele tientallen foto's, affiches, vriendenboekjes en ander materiaal uit dit archief tentoongesteld.¹³ Het betreft deels materiaal dat afkomstig is van Indonesiërs die door de Nederlanders als staatsgevaarlijk werden beschouwd. Vanuit het perspectief van de inlichtingendiensten werd materiaal in beslag genomen omdat het zou kunnen dienen als bewijs, als opsporingsmateriaal. Het omvangrijke archief dat op die manier werd gevormd, is primair een getuigenis van die geschiedenis. Dat het archief is opgebouwd uit vele persoonlijke documenten van vele honderden, zo niet duizenden mensen, die voor betrokkenen vaak een grote emotionele betekenis kunnen hebben, kreeg tot voor kort nauwelijks aandacht.

Hoewel er geen systematisch onderzoek is gedaan naar de herkomst en de eigenaren van het door de inlichtingendiensten in beslag genomen materiaal, is van een aantal documenten wel degelijk bekend aan wie zij hebben toebehoord. Zo is op een schokkerig filmpje dat op Youtube rondgaat¹⁴ een ontmoeting te zien tussen Rosihan Anwar (1922-2011), journalist en medeoprichter van het dagblad *Merdeka* met de algemene rijksarchivaris Martin Berendse waarbij zij samen in de studiezaal van het Nationaal Archief een album met familiefoto's bekijken. Het album werd in 1946 door NEFIS in beslag genomen in het woonhuis van Rosihan Anwar. Anwar werd meer dan een halve eeuw later door een onderzoeker van het NIOD op de hoogte

gesteld dat er mogelijk een fotoalbum van hem in het Nationaal Archief in Nederland werd bewaard. Terwijl Anwar het familiealbum bekijkt wordt hem gevraagd of hij het niet graag mee naar huis zou willen nemen, waarop hij antwoordt: "Graag, maar als dat niet kan...ja kismet"¹⁵ waarop de interviewer vraagt waarom dat dan niet kan. Anwar vervolgt: "ze hebben me verteld het is staatsbezit en het blijft in het museum, in het archief, dat hebben ze me verteld. Als ik dat mee naar huis kan nemen, dan kan ik het aan mijn kinderen, mijn kleinkinderen, en mijn achterkleinkinderen laten zien". Later zou hij van het Nationaal Archief reproducties van de door NEFIS in beslag genomen foto's krijgen, maar het originele album bleef in het bezit van het Nationaal Archief.¹⁶ Anwar heeft zijn fotoalbum kunnen inzien, maar de meeste mensen van of over wie materiaal in een Nederlands archief wordt bewaard zijn niet op de hoogte. Nu, bijna 75 jaar na afloop van de dekolonisatieoorlog, als de meesten van wie indertijd materiaal in beslag werd genomen oud of overleden zijn, begint een discussie op gang te komen of het wel terecht is dat dit materiaal in Nederland en niet in Indonesië wordt bewaard en of het niet alsnog teruggeven moet worden aan de eigenaren of hun nazaten. In navolging van wat eerder ten aanzien van koloniale objecten is gedaan, heeft de staatssecretaris Cultuur en Media de Raad voor Cultuur om een advies gevraagd over hoe om te gaan met zulke koloniale archieven.¹⁷

Koloniale archieven zijn ook om een andere reden omstreden. Als het koloniale archief wordt benaderd vanuit het perspectief van de nazaten van slaafgemaakten en gekoloniseerden, doet een uitermate pijnlijk en ongemakkelijk beeld op. Over het pijnlijke ongemak van het archief is inmiddels het nodige geschreven. Het ongemak heeft niet alleen betrekking op het ontbreken van het perspectief van de slachtoffers in het koloniale archief,

maar ook op de gewelddadigheid van deze bronnen voor hen die hopen flinters van het verleden van hun voorouders te vinden. Voor velen is het zoeken in koloniale archieven een teleurstellende en vooral schrijnende ervaring. Voor Saidiya Hartman is het archief van de slavernij "een doodvonnis, een tombe, een tentoonstelling van het verkrachte lichaam, een inventaris van eigendommen, een medische verhandeling over gonorrhoe, een paar regels over het leven van een prostituee, een asterisk in het grote verhaal van de geschiedenis", kortom een uiterst pijnlijke ontmoeting met een gewelddadig verleden.¹⁸ In haar boek *Dispossessed Lives* schetst Marisa J. Fuentes op indringende wijze een beeld van wat de ontmoeting van het koloniale archief met haarzelf deed. Haar doel was om de verhalen van tot slaaf gemaakte vrouwen te portretteren vanuit het perspectief van deze vrouwen. In de epiloog van haar boek blikt ze terug op haar verblijf van bijna twee jaar in archiefinstellingen, een verblijf dat ze associeert met een kil mortuarium van het verleden.¹⁹ Terwijl ze reflecteert op deze confrontatie met de archieven, schrijft ze dat "niets me had voorbereid op het ontdekken van het gebrek aan materiaal over tot slaaf gemaakte vrouwen, de afwezigheid van materiaal ván tot slaaf gemaakte vrouwen, en de intensiteit van archivistisch en fysiek geweld tegen tot slaaf gemaakte vrouwen [...]. De vrouwen die ik wel vond werden mishandeld, geslagen, geëxecuteerd en openlijk geseksualiseerd. Ze werden op boedelbeschrijvingen vermeld als enkel Phoebe, Mimba, of 'Betty met de gebroken rug' en soms alleen als 'neger' - waarmee ze volledig werden ontdaan van alles wat betekenis had in hun leven. Ze werden nagelaten in testamenten en akten (...) en konden me niet vertellen over deze omstandigheden of wat ze dachten (...)." ²⁰

Het weerspiegelt het concept van een 'sociale dood', zoals gedefinieerd door Orlando Patterson, die beschreef hoe slavernij als een extreme vorm van overheersing, tot slaaf gemaakte mensen van hun identiteit beroofde door ze een andere naam te geven, hen beroofde van hun sociale erfgoed en de tot slaaf gemaakte mensen veranderden in "niet personen" ("*non-persons*") en "genealogische geïsoleerden" ("*genealogical isolates*").²¹ Fredrick Douglas, die in 1838 uit de slavernij ontsnapte, overdreef bepaald niet met zijn cynische opmerking dat "[g]enealogische stambomen niet floreren onder slaven".²²

Ook Nederlandse auteurs met wortels in gebieden die door Nederland zijn gekoloniseerd benadrukken steeds vaker de selectieve stilte van de koloniale archieven waardoor ze weinig kunnen betekenen voor de reconstructie van hun familiegeschiedenissen. Auteurs als Suze Zijlstra²³ en Roline Redmond²⁴ bewandelen in hun boeken alternatieve wegen om hun persoonlijke verleden toch een gezicht te geven. Historicus Suze Zijlstra stelt dat de traditionele wetenschappelijke historische methoden vaak helemaal niet geschikt zijn om te schrijven over de Aziatische voormoeders die in de marge van de koloniale samenleving leefden. Er is weinig opgeschreven en er is weinig over te vinden.²⁵

Archivistische methoden

Archivarissen hebben geleerd om als het ware in de huid te kruipen van degenen die de archieven hebben gevormd om zo de leidende gedachte achter het archief te kunnen doorgronden. De grondleggers van de moderne archivaliek in Nederland, het archivarissentrio Muller, Feith en Fruin, stelden in de *Handleiding voor het ordenen en beschrijven van archieven* dat de archivaris het archief als een organisme moet zien en het

als zodanig dient te bestuderen, om zo de “persoonlijkheid” en “individualiteit” van het archief te leren kennen alvorens tot ordenen en beschrijven over te gaan.²⁶ De auteurs van de *Handleiding* waren er heel duidelijk over: archivistische eisen en niet de onderzoeksbelangen vormden het primaire uitgangspunt bij het toegankelijk maken van een archief.²⁷ Hun Britse evenknie Hilary Jenkinson stelde in vergelijkbare bewoordingen dat de archivaris “eerst dienaar van zijn archieven” is en pas daarna die van het publiek, de gebruikers.²⁸ Dit primaat van het archief zou de kenbaarheid van de “objectieve feiten” waarborgen.

Deze visie vormde de basis voor het zelfbeeld van de archivaris als neutrale hoeder van de archieven en onpartijdige mediator tussen verleden en heden. Het zelfverklaarde idee van neutraliteit is tot voor kort het dominante zelfbeeld van de beroepsgroep geweest en is nog steeds niet helemaal ten grave gedragen. Het kon volgens sommigen zo lang bestaan omdat archivariissen zich verscholen achter een beroepsopvatting waarbij de nadruk lag op het uitvoeren van technische taken die gericht waren op het verzamelen, bewaren, ordenen en beschikbaar stellen van archieven. In 1977 noemde historicus Howard Zinn deze vermeende neutraliteit van de archivaris al volstrekt achterhaald en misleidend. Hij betoogde dat “de opstand van de archivist tegen zijn normale rol is niet, zoals veel wetenschappers vrezen, het politiseren van een neutraal vak, maar het vermenschelijken van een onvermijdelijk politiek vak”.²⁹ Archivariissen zijn zich pas geleidelijk gaan realiseren dat ze medescheppers van archieven zijn. Ze maken immers keuzes op elk onderdeel van archiefwerk, of het nu gaat om verzamelen, bewaren, beschrijven of toegang verlenen. Onder invloed van het werk van onder anderen Foucault en Derrida³⁰ hebben archiefwetenschappers steeds meer aandacht gekregen voor

onderzoek naar en bewustzijn over de machtsmechanismen die inherent zijn aan archiveren: wie was in staat om te documenteren, te archiveren, het narratief te bepalen? Welke belangen en bedoelingen zitten achter het archief? Met welke ogen werd de samenleving leesbaar gemaakt en vastgelegd? Welke mechanismen bepalen wat uit het verleden in het archief terecht kon komen? Welke rol spelen archiefinstellingen bij het afbreken dan wel in stand houden van deze mechanismen?³¹

Dat archieftheoretici steeds meer oog kregen voor zulke aspecten betekende overigens niet dat dit ook snel zichtbaar werd in de archiefpraktijk. Het duurde lang alvorens de nieuwe ideeën uit de archief literatuur doorsijpelden naar toepassingen in het werkveld. Daarbij kwam dat de snelle digitalisering van de samenleving een enorme impuls gaf aan de eerdergenoemde technisch georiënteerde invulling van het beroep, gericht op digitalisering van analoge archieven. Het werd gezien als dé manier om het grote publiek te bereiken. De beleidsnota *Archieven in de Etalage* uit 2000 spreekt wat dit betreft boekdelen: “[d]e toekomstige functie van archiefdiensten moet primair gericht zijn op de exploitatie, het dienstbaar maken van de collectie aan een breed publiek. Hiertoe is verdere digitalisering van archieven een voorwaarde, zeker met het oog op de educatieve mogelijkheden van archieven”.³²

Retrodigitalisering van archieven door Nederlandse archiefinstellingen is in technische zin op het eerste oog een succesvol innovatieproces te noemen waarin tot op heden drie fasen te onderscheiden zijn: de eerste fase was gericht op het digitaliseren van archieftoegangen, de tweede fase op het digitaliseren van documenten en de derde fase is gericht op het doorzoekbaar maken van de gedigitaliseerde documenten. Daarmee is

de nadruk komen te liggen op het inzetten van digitale methoden om de archieven optimaal toegankelijk te maken voor het publiek. Dat toegankelijkheid verder reikt dan het in technische zin kunnen identificeren van relevante informatie krijgt echter veel minder aandacht.

Dekoloniseren van archieven en het toegankelijkheidsvraagstuk

In de door het Nationaal Archief georganiseerde rondetafelgesprekken over het thema dekoloniseren van archieven namen in 2020 in totaal ruim veertig deelnemers (uit Nederland (26), Suriname (2), Indonesië (4), Curaçao en Caraïben (4), Sri Lanka (1) en de Verenigde Staten (5)) deel die afkomstig waren uit belangengroepen, NGO's, wetenschap en erfgoedinstellingen.³³ De tien tafelgesprekken werden geleid door een gespreksleider die niet verbonden was aan het Nationaal Archief. Bij ieder gesprek waren twee medewerkers van het Nationaal Archief aanwezig die niet actief deelnamen maar vooral luisterden.³⁴ Het belangrijkste doel van de bijeenkomsten was opinies en ervaringen te horen die het Nationaal Archief zouden kunnen helpen te reflecteren op de eigen rol in het proces van dekoloniseren en het vergroten van inclusiviteit. Gehoopt werd dat de gesprekken bouwstenen zouden opleveren waarmee concrete activiteiten konden worden ontwikkeld om de inclusiviteit te vergroten.³⁵

Veel deelnemers waren kritisch over het Nationaal Archief als instituut van de macht maar vrijwel iedereen waardeerde het initiatief, de kleinschaligheid waarmee de gesprekken waren georganiseerd en de open sfeer waarin ze verliepen. Met als rode draad de vraag wat dekoloniseren voor het Nationaal Archief zou kunnen betekenen, werden de gesprekken gevoerd.

Bijna iedereen zag dekoloniseren als een doorlopende opgave die niet zozeer gericht is op de koloniale archieven die worden beheerd, maar betrekking heeft op de mentaliteit, de attitude, de verantwoordelijkheid waarmee deze veelal pijnlijke archieven worden beheerd en beschikbaar gesteld. Benadrukt werd het belang van een diepgevoeld bewustzijn dat het Nationaal Archief zou moeten uitstralen dat deze archieven een spiegel zijn van eeuwenlang sociaal onrecht. Het gaat hier immers “om misdaden die tegen mijn voorouders zijn gepleegd, en die in de archieven gedefinieerd worden als vracht, lading van een schip” zoals één van de deelnemers opmerkte. Dekoloniseren begint niet met de collectie, maar gebeurt in de eerste plaats in de organisatie, bij de mensen die er werkzaam zijn, zo werd benadrukt. Het instituut zou moeten werken aan het opbouwen van een nieuwe relatie met het verleden. Het zou het Nationaal Archief sieren als het dit in zijn mission statement terug laat komen. Het zou iets kunnen zijn in de trant van “het is de ethiek van het Nationaal Archief om schade teniet te doen”, zoals één van de deelnemers suggereerde. De erkenning miskend en ontkend geweest te zijn, werd belangrijk gevonden door de deelnemers aan de gesprekken. Het zou het archief toegankelijker maken als dat de context werd waarin naar het pijnlijke verleden kon worden gespeurd.

Die toegankelijkheid van archieven was een thema dat tijdens de gesprekken veel aandacht kreeg. Als archiefinstellingen het over toegankelijkheid hebben, en het Nationaal Archief is daarin geen uitzondering, gaat het vrijwel altijd over de vraag hoe eenvoudig het is om informatie waarnaar iemand op zoek is te kunnen vinden. Zoals hierboven al is aangestipt, is dit een technische maar bovenal eenzijdige manier om naar toegankelijkheid te kijken, waarbij het institutionele archief zichzelf

in het centrum plaatst. Sommige deelnemers aan de dekoloniatiefafels plaatsten kritische kanttekeningen bij de pretenties en claims van instellingen bij hun idee van vergroten van de toegankelijkheid door middel van digitalisering. Digitaliseren zorgt niet primair voor vergroting van de toegankelijkheid, maar voor vergroting van de beschikbaarheid van documenten en dat zijn twee verschillende dingen, zo werd gesteld. Toegankelijkheid is ook geen eenzijdig door de archivaris of archiefinstelling te definiëren en te arrangeren kwaliteit van een archief. Archiefwetenschapper Theo Thomassen heeft erop gewezen dat toegankelijkheid een samenspel is tussen actoren: het archief, de archivaris, de raadpleger en de maatschappelijke omgeving.³⁶ Om in de woorden van Costis Dallas te spreken: het is een “*contact zone practice*” die vormgegeven wordt door een groot scala aan betrokkenen.³⁷ Wat voor de een toegankelijk is, hoeft voor de ander niet toegankelijk te zijn. Er zijn tal van omstandigheden die de mate van toegankelijkheid bepalen: beheerst iemand de taal en het schrift waarin de documenten zijn geschreven, heeft iemand een visuele of andere beperking die van invloed is op het lezen van documenten, beschikt iemand over kennis die nodig is om de inhoud van de archieven in hun tijd te kunnen plaatsten en de competenties om de structuur van de archieven te doorgronden, bestaan er juridische belemmeringen om het archief te mogen raadplegen et cetera.

Toch is ook dit nog steeds een overwegend technisch-instrumentele manier om naar toegankelijkheid van archieven te kijken. In de tafelgesprekken werd benadrukt dat toegankelijkheid ook een geheel andere dimensie kent, een dimensie die ik de ‘emotionele (on)toegankelijkheid’ van archieven zou willen noemen en waar de archiefdiscipline veel minder aandacht aan

besteedt. In feite is emotionele (on)toegankelijkheid steeds te herleiden tot asymmetrische machtsverhoudingen die ook met een ‘contact zone benadering’ niet ongedaan gemaakt worden.³⁸ Om die reden pleit Verne Harris al jaren voor een mensgerichte archiefbenadering die archieven in dienst stelt van sociale rechtvaardigheid. Dit betekent voor hem dat het in essentie gaat over onbeperkte gastvrijheid.³⁹ Activistische archiefwetenschappers als Marika Cifor, Michelle Caswell en Jamila Ghaddar pleiten in hun *Critical Archival Studies* voor een archiefbenadering van “radicale empathie” en een “zorgethiek” die ervoor moet zorgen dat de aandacht in het archiefwerk wordt gericht op hen die het meest hebben geleden onder de geschiedenis.⁴⁰ Temi Odumosu stelt voor om digitalisering van archieven aan te grijpen om de mensen die door de geschiedenis zijn gemarginaliseerd via hun nazaten een stem te geven. Bijvoorbeeld door ‘*counter-records*’ te vormen die als metadata worden toegevoegd waardoor het digitale object zou kunnen zeggen: “Kijk, hier is mijn verhaal. Ik heb pijn ervaren, en nu ben jij daar onderdeel van: vertel wat je ermee wilt doen.”⁴¹ Op die manier worden technische mogelijkheden in dienst gesteld van iets dat veel groter is, namelijk het transformeren van een culturele praktijk in een richting die ruimte biedt aan meerdere stemmen.

In relatiestudies wordt emotionele toegankelijkheid wel gezien als de bereidheid van een partner om tijd, aandacht en middelen te investeren in de relatie. Daarmee stelt de partner zich op een affectieve wijze open, toegankelijk, voor de ander. Emotionele toegankelijkheid legt de nadruk op het ontwikkelen van een affectieve relatie die gebaseerd is op het kunnen en willen begrijpen en adequaat reageren op emotionele reacties en het onderkennen van behoeften die daaruit voortvloeien.⁴²

Waarom het nodig is meer aandacht te hebben voor de emotionele aspecten van archiefwerk, wordt duidelijk uit de vele gedeelde ervaringen van mensen met wortels in een verleden van kolonisatie of slavernij. Dat het lezen van documenten uit koloniale- en slavernijarchieven gepaard kan gaan met gevoelens van afschuw, verontwaardiging en pijn is hierboven al genoemd en werd ook door aanwezigen tijdens de dekoloniatiefels benadrukt. Niet voorbereid zijn op wat je aan verschrikkingen en geweld in het archief aantreft werd door de niet ervaren gebruikers van het archief schokkend, pijnlijk en misselijkmakend genoemd. Ook de meer ervaren onderzoekers gaven aan hoe het lezen van teksten vol geweld hen uitput, raakt en afstompt. Het zijn niet alleen de teksten zelf die emotie oproepen. Ook de ervaringen met het archief als instituut en met de hulpmiddelen die door het archief zijn ontwikkeld en worden aangereikt om relevante documenten te identificeren, roepen emotie op.⁴³

Emotionele (on)toegankelijkheid

Emotie wordt vaak gelijkgesteld met gevoelens van een individu, maar dat is een al te eenvoudige voorstelling van zaken. De American Psychological Association definieert emotie als een “complex reactiepatroon met ervarings-, gedrags- en fysiologische elementen”.⁴⁴ Emotie houdt weliswaar gevoel in, maar centraal staat de relatie tussen een situatie of gebeurtenis en de emotie die deze oproept. Emoties, zo betoogt Sara Ahmed, zijn dan ook relationeel: “het betreft (re)acties of relaties van toenadering (*towardness*) en afstand (*awayness*) tot (...) onderwerpen”.⁴⁵ In haar boek *The Cultural Politics of Emotions* onderzoekt ze deze relationaliteit in de context van machtsverhoudingen. Ze noemt emoties “het ware ‘vlees’ der tijd”⁴⁶ omdat ze laten zien hoelang het verleden aan de oppervlakte

van het menselijke lichaam blijft kleven, en noemt als voorbeeld hoe de geschiedenis van kolonialisme, slavernij en het geweld dat daarmee gepaard ging nog steeds de levens van vandaag vormen.⁴⁷ In tegenstelling tot Ann Cvetkovich⁴⁸ is ze niet zo zeer geïnteresseerd in de emoties en gevoelens die zich in teksten schuilhouden, maar in wat die teksten doen: “hoe woorden voor gevoel, en onderwerpen van gevoel circuleren en effecten genereren: hoe ze bewegen, blijven kleven, en wegglijden”.⁴⁹ Emoties zijn dan ook effecten en niet oorzaken. Teksten spelen in haar werk een belangrijke rol. In *The Cultural Politics of Emotions* beschrijft Ahmed het betekenisvolle archief niet als een centrale opslagplaats van documenten uit het verleden, maar als het resultaat van een contactzone. Een archief is “een gevolg van verschillende contactvormen, waaronder institutionele contactvormen (met bibliotheken, boeken, websites) en alledaagse contactvormen (met vrienden, families, anderen). Sommige vormen van contact worden gepresenteerd en geautoriseerd door schrijven (en in de bronnen vermeld), terwijl andere vormen zullen ontbreken, uitgewist zullen worden, hoewel ze hun spoor kunnen nalaten”.⁵⁰ In die benadering staat niet het institutionele, papieren archief in het centrum maar de mensen die er gebruik van maken om hun eigen, betekenisvolle persoonlijke archief te vormen. Daarbij is het van belang te beseffen dat het contactmoment in het institutionele archief geen geïsoleerde ervaring is die enkel gevormd wordt door wat iemand op dat moment leest, ziet en ervaart. Mensen brengen hun hele geschiedenis en eerdere ervaringen en de emoties die daarmee gepaard gaan mee in de ontmoeting met het archief.

Het performatieve karakter van vroegere ervaringen en bijbehorende emoties⁵¹ wordt op indringende wijze duidelijk in de documentaire *Wit is ook een kleur*⁵² waarin witte documen-

tairemaker Sunny Bergman onderzoekt hoe witte en gekleurde Nederlanders over de invloed van witheid op de samenleving denken. Ze schetst daarin een beeld waarbij witte Nederlanders zich nauwelijks bewust zijn van de privileges die hun huidskleur hen geeft in vergelijking met gekleurde Nederlanders. De documentaire laat zien wat de invloed van kleur is op hoe mensen zich in de publieke ruimte bewegen. Bijvoorbeeld, daar waar meer politie op straat door de meeste witte Nederlanders geassocieerd wordt met meer veiligheid, geeft een gespreksdeelnemer van kleur aan dat het voor hem juist meer onveiligheid oplevert omdat hij weet dat hij daardoor vaker slachtoffer wordt van politiecontroles.

Het is van belang deze mechanismen te erkennen en herkennen, omdat ze van grote invloed zijn op het gevoel van persoonlijke veiligheid. Het zijn dergelijke mechanismen waaraan ook in de dekoloniatietafels werd gerefereerd en het zijn mechanismen die ook doorwerken in de ontmoetingen met het archief. Voor veel mensen van kleur representeren de gebouwen van musea en archieven het koloniale, agressieve en onderdrukkende witte verleden. “Waarom zou je vertrouwen hebben in dergelijke instituties?” vroeg een van de deelnemers zich af. Tijdens de gesprekken werd benadrukt dat het voor bezoekers belangrijk is hoe de ruimte die ze betreden eruitziet, wat er aan de muur hangt, en of bij de inrichting rekening gehouden is met zaken waarmee zij zich kunnen identificeren⁵³ maar vooral ook hoe de ruimte van het archief betreden kan of moet worden. Het Nationaal Archief scoort in de optiek van de gespreksdeelnemers slecht wat dit laatste betreft. Dat je de studiezaal slechts binnen mag en kunt verlaten na een check door bewakers in uniform die controleren of je geen zaken naar binnen of buiten neemt die niet zijn toegestaan wordt als intimiderend ervaren.

Of zoals een van de deelnemers het verwoordde: “het wordt onderschat hoe het voelt als je op deze manier naar het NA gaat en onderdeel uitmaakt van een ondergeprivilegieerde groep. Het zijn dezelfde bedreigende patronen die mensen van kleur veelal dagelijks ondervinden en die zo ook binnen de muren van het archief weer ervaren worden”. Sarah Ahmed noemt het een continue confrontatie met “een zee van witheid”.⁵⁴

Onderzoek doen naar koloniale- en slavernijgeschiedenis in de studiezalen of via de websites van archiefinstellingen wordt door veel mensen van kleur als een confronterende ervaring beschouwd. In de dekoloniatietafels werd veelvuldig gerefereerd aan de taal die gebruikt is om archieven en hun context te beschrijven. “Als ik op de website lees over de ‘Nederlandse aanwezigheid in Azië’ denk ik dat dat wel een erg eufemistische weergave is van de gewelddadigheid waarmee die aanwezigheid werd afgedwongen” gaf een van de deelnemers te kennen. Het wordt gezien als een ontkenning van een afgedwongen verhouding. Veel kritiek is er op het gebruik van beledigend koloniaal taalgebruik dat in de archieftoegangen wordt gebezigd. Vaak wordt de noodzaak van het tonen van offensieve taal door archiefinstellingen met de mond betreurd maar vanwege de historiciteit door diezelfde archiefinstelling als onontkoombaar gezien. Anthony W. Dunbar noemt het een uiting van micro-agressie.⁵⁵ Micro-agressie is een verzamelnaam voor subtiele vormen van racisme en vooroordeel die vaak zijn ingebed in gewoonte, praktijk of methode. Bestaande archiefmethoden en -praktijken, of het nu gaat om selectie van archieven of het beschrijven ervan, dienen kritisch onder de loep genomen worden teneinde hun bijdrage aan micro-agressie te kunnen identificeren.⁵⁶ Een van de deelnemers vertelde hoe moeilijk en pijnlijk ze het vindt dat ze tijdens het zoeken naar

gegevens over haar voorouders zich niet alleen dient te verplaatsen in de denkwijze van de koloniale overheerser, maar vervolgens ook nog eens moet zoeken met racistische termen die ronduit kwetsend zijn.⁵⁷ Ze gaf verschillende malen aan niet op een dergelijke manier te willen zoeken, maar als ze iets uit de archieven wil opdiepen is ze ertoe veroordeeld. Dat sommigen een archief op die manier als toegankelijk beschouwen vindt ze onbegrijpelijk. Zulke dingen maken het archief tot een plek die als intimiderend, pijnlijk en onveilig wordt ervaren.

Conclusies & discussie

Het idee van een contactzone waar het institutionele archief en gemarginaliseerde communities elkaar op gelijkwaardige basis ontmoeten om zo met elkaar op een veilige manier aan een gemeenschappelijke toekomst te bouwen is een mooi maar ook naïef idee. Naïef omdat, zoals Robin Boast op overtuigende wijze voor musea heeft laten zien, meestal geen rekening gehouden wordt met de “schaduwkant van de contactzone”. Te gemakkelijk wordt over het hoofd gezien dat wanneer we te maken hebben met asymmetrische machtsverhoudingen het uiteindelijk “een plek in en voor het instituut” blijft, waar de gemarginaliseerden in hun contact met het instituut kortstondig enig voordeel kunnen behalen, maar waarbij het centrum uiteindelijk steeds aan het langste eind trekt.⁵⁸ Daarmee wil ik overigens niet zeggen dat een contactzone-model geen belangrijke rol kan spelen in het versterken van de posities van gemarginaliseerde groepen. Wat het in mijn ogen wel betekent is dat een duidelijk onderscheid gemaakt moet worden tussen een contact-zone model en een safe-space model. Het zijn twee verschillende concepten, die elkaar in potentie kunnen versterken. Mary Louise Pratt beschrijft in het artikel “The Arts of the Contact Zone” een experiment waarbij studenten van

verschillende etnisch-culturele afkomst in een onderwijssituatie gedurende langere tijd bij elkaar komen en aan elkaar duidelijk maken hoe ze zichzelf, de ander en hun eigen geschiedenis positioneren en ten opzichte van de dominante geschiedenis en cultuur. Het leidde tot heftige confrontaties met zowel positieve als negatieve gevoelens. Iedere student, zo schrijft Pratt, had de ervaring “om de wereld omschreven te zien met zichzelf erin. Naast woede, onbegrip en pijn waren er eneroverende momenten met verwondering en openbaringen, wederzijds begrip, en nieuwe wijsheid – de geneugten van de contactzone. Het lijden en de openbaringen waren, uiteraard op verschillende momenten, door iedereen ervaren. Niemand werd uitgesloten, en niemand was veilig.”⁵⁹ Het is de essentie van de contactzone.

Ik stel me een soortgelijke contactzone voor waarin centrum (dominante en normbepalende groep) en de periferie (door de geschiedenis gemarginaliseerde groep) elkaar ontmoeten met het doel de pijnlijke lagen van het archief bloot te leggen, de schurende verhoudingen met het institutionele archief zichtbaar te maken en waar de asymmetrische aspecten van de verhoudingen niet weggepoetst maar juist ontrafeld en geëtaled worden. Een dergelijke contactzone kan op verschillende niveaus betekenisvol zijn. In de eerste plaats tussen communities en het institutionele archief, maar ook tussen nieuwe medewerkers die in het kader van diversiteit en inclusiviteit door het institutionele archief zijn geworven en de dominante, normbepalende groep die vanuit scholing en traditie inhoud geeft aan de professionaliteit van het archief. Het zou een contactzone moeten zijn die niet bedoeld is om naar buiten te kunnen schitteren als praktijk van diversiteit en inclusie maar als werkplaats waar deelnemers visies, denkbeelden en perspectieven slopen en smeden en waar de kwalijke dampen van de geschie-

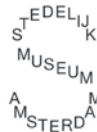
denis, de archieven die zij voortbracht en het aandeel van de archiefprofessie niet uit de weg gegaan worden. Zo'n omgeving is niet een omgeving die per definitie als veilig kan worden omschreven. Echter, wanneer we emotionele toegankelijkheid beschouwen als een relationele vorm waarin niet de archieven centraal staan, maar mensen die vanuit verschillende achtergronden en ervaringen met hun eigen, veelal gemarginaliseerde geschiedenis bezig willen zijn, kan een contact-zone model ruimte bieden. Als plek om de asymmetrische aspecten van de relatie met het archief, de archiefinstelling en de archivaris te delen en te adresseren, de onderliggende mechanismen van macht en onmacht ter discussie te stellen, de emoties zichtbaar te maken die de confrontaties met het institutionele archief teweegbrengen, de wijze waarop het verleden in het heden doorwerkt en wat dit voor de archiefinstellingen zou kunnen of moeten betekenen te onderzoeken en bespreken. De contact zone is daarmee per definitie een ontmoeting waarin het schuurt, waar strijd gevoerd wordt om gehoord, serieus genomen en erkend te worden. In zo'n proces waarbij de periferie het opneemt tegen het centrum, is het begrijpelijk dat communities behoefte kunnen hebben aan een eigen *safe space* om met verwanten ervaringen te kunnen delen zonder daarbij bewust te hoeven zijn van de asymmetrische aspecten van het contact. Dit is vaak moeilijk te verteren voor organisaties omdat dit op het eerste oog ingaat tegen de principes die juist inclusieve *safe spaces* voor iedereen als uitgangspunt hebben. *Dat laatste* is vaak een argument voor organisaties om een *safe space* voor een beperkte groep af te wijzen. In het omvangrijke verslag van een expertgroep ingesteld door het Belgische parlement om te adviseren over hoe om te gaan met het Belgisch koloniaal verleden wordt gewezen op de kwaadaardigheid van die redenering. Gesteld wordt dat “[w]anneer denkers en/of activisten

aan leden van de meerderheidsgroep een begrip als intersectionaliteit trachten uit te leggen of trachten te verklaren waarom ze de nood (en soms de noodzaak) voelen elkaar te ontmoeten in de niet-gemengde context van een ‘safe space’ waarin zorgruimtes door en voor mensen van Afrikaanse afkomst moeten worden gecreëerd (...), worden zij door de dominante wereld doorgaans gewezen op de universalistische en humanistische waarden. Die universalistische waarden liggen evenwel zelf ten grondslag aan de theorie van de hiërarchische indeling van de rassen, en dus van de achterstelling van het zwarte ras. Het racisme zit dus al vervat in de basiswaarden van de dominante samenleving. De verwijzing naar die zogenaamde humanistische waarden is dus niets anders dan een verwijzing naar de vermeende superioriteit van het witte ras. Het is een slinkse manier om onschuld te veinzen en zich te verschuilen achter grote beginselen om te kunnen vasthouden aan de privileges (maar ook de geplogenheden) van de overheersing”.⁶⁰

Het zijn misschien confronterende woorden voor instituten die zeggen dat ze het allemaal goed bedoelen, maar om het archief uiteindelijk werkelijk een *safe(r) space* te laten worden is een combinatie van een schurende contact zone als hierboven beschreven met daarnaast *safe spaces* voor specifieke groepen misschien wel noodzakelijk. Het archief zou op die manier niet alleen een plek worden waar ‘iedereen’ informatie kan halen met behulp van de toegangen en nieuwste digitale methoden en technieken die het archief ontwikkelt, maar het zou ook een betekenisvolle ruimte kunnen worden van debat, een werkplaats waar het proces van het maken van geschiedenis centraal staat, en waar toegang gebaseerd is op relationele waarden waar niet de archieven maar de mensen op de eerste plaats staan.⁶¹

- 1 Zie <https://stadsarchief.rotterdam.nl>
- 2 Zie <https://www.zeeuwsarchief.nl/expertise-in-archiveren/>
- 3 Zie <https://hetutrechtsarchief.nl/uw-materiaal-in-ons-archieef>
- 4 Zie <https://www.nationaalarchief.nl/over-het-na/organisatie>
- 5 Het heeft ook geleid tot initiatieven van gemeenschappen die het heft in eigen handen te nemen en zelf archieven opbouwen waarin zij zelf centraal staan. Denk in Nederland aan The Black Archives, Moslim Archief en IHLIA LGBTI Heritage.
- 6 Zie voor de selectiviteit van het geheugen bijvoorbeeld het werk van Douwe Draaisma waarin hij geregeld interessante toespelingen maakt op archieven. Douwe Draaisma. *Waarom het leven sneller gaat als je ouder wordt. De geheimen van het geheugen*. Historische Uitgeverij, 2001; Douwe Draaisma. *Vergeetboek*. Historische Uitgeverij, 2010.
- 7 In omvang beheert het Arsip Nasional Republik Indonesia in Jakarta, Indonesië, het grootste deel van de archieven van de Verenigde Oostindische Compagnie (ca 2400 m1). Ook de Western Cape Archives and Records Service in Kaapstad, Zuid-Afrika (ca 450 m1); Nationaal Archief Sri Lanka in Colombo (ca 310 m1); en de Tamil Nadu Archives in Chennai, India (ca 65 m1) behoren delen van de compagniearchieven.
- 8 Sander van Walsum, "De schaduwzijden van de VOC." *De Volkskrant*, 23 februari 2017: <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/de-schaduwzijden-van-de-voc-bcf97647/>.
- 9 Zie <https://carolinedrieenhuizen.wordpress.com/2017/04/29/de-negentiende-eeuwse-wereld-van-de-voc-tentoonstelling-de-wereld-van-de-voc-in-het-nationaal-archief-in-den-haag-nog-tm-7-januari-2018/>
- 10 Dit idee werd voor het eerst gebruikt door Sue McKemmish in 1994. Op cit. Frank Upward, "The Records Continuum and the Concept of The End Product." *Archives & Manuscripts* 32, nr. 1 (2004): 40-63.
- 11 Geoffrey Yeo, "Continuing Debates about Description," in *Currents of Archival Thinking*, ed. Heather McNeil and Terry Eastwood (Santa Barbara-Denver: Libraries Unlimited, 2017, tweede druk), 177.
- 12 Zie bijvoorbeeld Michael Karabinos, "Indonesian National Revolution Records in the National Archives of the Netherlands," in *Displaced Archives*, ed. James Lowry (London-New York: Routledge 2017), 60-73.
- 13 Vele media maakten gewag van de dubieuze herkomst van de getoonde objecten: Zie <https://www.nu.nl/binnenland/6183271/tentoonstelling-revolusi-in-rijksmuseum-bevat-geroofde-eigendommen.html>; <https://nos.nl/artikel/2416790-geroofde-objecten-te-zien-in-rijksmuseum-tentoonstelling-revolusi>; <https://www.trouw.nl/binnenland/nationaal-archief-worstelt-met-roofkunst-in-collectie-bij-indonesie-tentoonstelling-b9477780/>
- 14 Zie <https://www.youtube.com/watch?v=zb-g5r9wgMps&t>. Rosihan Anwar was door Marije Plomp van het NIOD op de hoogte gebracht.
- 15 Kismet betekent zoveel als noodlot, niets aan te doen.
- 16 Zie <http://sejarahkita.blogspot.com/2010/02/masya-allah-sejak-kapan-saya-jadi-pacar.html>. Oorspronkelijk gepubliceerd in *Rakyat Merdeka*, 25 januari 2010. In zijn boek *Napak Tilas ke Belanda. 60 Tahun Perjalanan Wartawan KMB 1949*. Kompas Jakarta, 2010 beschrijft Rosihan Anwar zijn poging om het fotoalbum terug te krijgen (p. 36-37).
- 17 Adviescommissie Nationaal Beleidskader Koloniale Collecties. *Koloniale Collecties en Erkenning van Onrecht*. Raad voor Cultuur, 2020. Archieven werden bewust buiten dit advies gehouden. Het rapport stelt: "Archieven, anders dan die welke in de musea aanwezig zijn en die een licht werpen op de daar aanwezige objecten, laat de Commissie in dit advies buiten beschouwing. Bij archieven gaat het behalve om de stukken zelf, vooral ook om de informatie die zij bevatten en (het recht op) de toegang daartoe. De omgang met archieven vraagt daarom om een specifiek toegesneden benadering die buiten het bestek van dit advies valt" (p. 15). De in 2022 ingestelde commissie die zich buigt over koloniale archieven zal in het najaar 2023 haar advies uitbrengen.
- 18 Saidiya Hartman, "Venus in two acts" *Small Axe* 12, nr.2 (2008)..
- 19 Marisa J. Fuentes. *Dispossessed Lives. Enslaved Women, Violence, and the Archive*. University of Pennsylvania Press, 2016, 147.
- 20 Ibid. 144-145.
- 21 Orlando Patterson. *Slavery and social death: A comparative study, with a new preface*. Harvard University Press, 2018, 5 and 55.
- 22 Frederick Douglass. *My Bondage and my Freedom*. Miller, Orton & Mulligan, 1855, 34.
- 23 Suze Zijlstra. *De Voormoeders. Een verborgen Nederlands-Indische familiegeschiedenis*. Ambo|Anthos, 2021.
- 24 Roline Redmond. *De Doorons. Op zoek naar een Afro-Amerikaanse slavenfamilie in het Caribisch gebied*. De Arbeiderspers, 2021.
- 25 Zijlstra. *Voormoeders*, 19.
- 26 Samuel Muller Fz., Johan Adriaan Feith en Robert Fruin Th.Az. *Handleiding voor het ordenen en beschrijven van archieven*. Erven B. van der Kamp, 1920, tweede druk, 5.
- 27 Ibid. 40.
- 28 Hilary Jenkinson. *A Manual of Archive Administration. Including the problems of War Archives and Archive Making*. Clarendon Press, 1922, 107.
- 29 Howard Zinn, "Secrecy, Archives, and the Public Interest," *The Midwestern Archivist* 2, nr. 2 (1977): 20.
- 30 Michel Foucault. *The Archaeology of Knowledge*. Routledge Classics, 2002; Jacques Derrida. *Archive Fever. A Freudian Impression*. University of Chicago Press, 1996.
- 31 Om enkele auteurs en werken te noemen: Carolyn Hamilton, Verne Harris, Jane Taylor, Michele Pickover, Graeme Reid, Razia Saleh (eds). *Refiguring the Archive*. Kluwer, 2002; Eric Ketelaar, "Recordkeeping and Societal Power," in *Archives: Recordkeeping in Society*, ed. Sue McKemmish, Michael Piggott, Barbara Reed and Frank Upward (Wagga Wagga: Centre for Information Studies, 2005), 277-298; Randall C. Jimerson. *Archives Power. Memory, Accountability and Social Justice*. Society of American Archivists, 2009; Ann Laura Stoler. *Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton University Press, 2009.
- 32 Projectteam herziening archiefbestel. *Archieven in de Etalage*. Ministerie van OC en W, 2000.
- 33 De selectie van deelnemers was een punt van aandacht. Gekozen werd voor de sneeuwbal-methode. Uit het eigen netwerk werden mensen benaderd die vanuit verschillende invalshoeken betrokken waren bij of opvattingen hadden over koloniale archieven en de behorende instellingen. Zij werden op hun beurt gevraagd of zij in hun netwerk mensen kenden die belangstelling zouden kunnen hebben om deel te nemen.
- 34 Van iedere bijeenkomst werd een geanonimiseerd verslag gemaakt. Na afloop van de serie gesprekken is een eindverslag gemaakt met daarin ook een overzicht van aanbevelingen die tijdens de gesprekken aan het Nationaal Archief werden gedaan. Dit eindverslag is met alle deelnemers gedeeld. In het voorjaar van 2021 heeft een webinar plaatsgevonden waarbij alle deelnemers waren uitgenodigd en waarin het Nationaal Archief terugblikte op de serie gesprekken en aangaf met welke adviezen concreet aan de slag is gegaan.

- 35 Het Nationaal Archief destilleerde uit de gesprekken 17 aanbevelingen voor zichzelf. Zie het eindrapport *Round-table discussions*. Decolonisation of archives, June–December 2020. Nationaal Archief 2021.
- 36 Theo Thomassen, “De veelvormigheid van de archiefontsluiting en de illusie van de toegankelijkheid” in Toegang: Ontwikkelingen in de ontsluiting van archieven, ed. Theo Thomassen, Bert Looper, Jaap Kloosterman (Den Haag: Stichting Archiefpublicaties 2001), 13–43.
- 37 Costis Dallas, “Digital curation beyond the ‘wild frontier’: a pragmatic approach,” *Archival Science* 16, nr.4 (2016): 421–457.
- 38 Mary Louise Pratt, “Arts of the contact zone,” *Profession*, (1991): 33–40; Robin Boast, “Neocolonial collaboration: Museum as contact zone revisited,” *Museum anthropology* 34, nr. 1 (2011): 56–70.
- 39 Verne Harris. *Archives and Justice. A South African Perspective*. Society of American Archivists, 2007.
- 40 J.J. Gaddar and Michelle Caswell, “To go beyond’: towards a decolonial archival praxis,” *Archival Science* 19 (2019): 71–85.
- 41 Temi Odumoso, “The Crying Child. On Colonial Archives, Digitization and Ethics of Care in the Cultural Commons,” *Current Anthropology* 61, nr. 22, (2020): 299.
- 42 David Clay, Erica Coates, Quynh Tran en Vicky Phares, “Fathers’ and Mothers’ Emotional Accessibility and Youth’s Development Outcomes,” *The American Journal of Family Therapy* 45, nr. 2 (2017): 111–122; T.J. Wade and J. Mogilski, “Emotional Accessibility Is More Important Than Sexual Accessibility in Evaluating Romantic Relationships – Especially for Women: A Conjoint Analysis,” *Frontiers in Psychology* 9 (2018): 1–7.
- 43 Dit werd ook verwoord door verschillende deelnemers aan het debat “Koloniale Archieven op de Kaart” dat op 19 juni 2023 in Pakhuis De Zwijger, Amsterdam onder leiding van Aldith Hunkar werd gehouden. Zie <https://dezwijger.nl/programma/koloniale-archieven-op-de-kaart>
- 44 Zie <https://dictionary.apa.org/emotion>
- 45 Sara Ahmed. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press, 2014, tweede druk, 8.
- 46 Ibid. 202.
- 47 Iets dat ook werd erkend in de toespraak van premier Rutte waarin hij namens de Nederlandse regering excuses aanbiedt voor het handelen van de Nederlandse staat in het slavernijverleden en waarin hij een aantal keren benadrukt dat te weinig is erkend dat het slavernijverleden nog steeds een negatieve doorwerking heeft in het heden. Zie: <https://www.rijksoverheid.nl/documenten/toespraken/2022/12/19/toespraak-minister-president-rutte-over-het-slavernijverleden>
- 48 Ann Cvetkovic. *An archive of feeling: trauma, sexuality and lesbian public cultures*. Duke University Press, 2003.
- 49 Ahmed, 14.
- 50 Ibid. 14.
- 51 Voor het performatieve karakter van emoties zie Ahmed, hoofdstuk vier.
- 52 Zie <https://www.2doc.nl/documentaires/2016/12/wit-is-ook-een-keur.html>
- 53 Genoemd wordt het ongemak als je in een ruimte zit waar weinig tot niets verwijst naar je eigen culturele achtergrond. Gerefereerd wordt aan de Amerikaanse film uit 1989 *Do the Right Thing* van Spike Lee waarin een Italiaans-Amerikaanse pizzeria-eigenaar in een overwegend Afro-Amerikaans deel van Brooklyn zijn zaak met een *Wall of Fame* heeft gedecoreerd met uitsluitend bekende Amerikanen van Italiaanse afkomst. Dit leidt tot woede bij de Afro-Amerikaanse buurtgenoten.
- 54 Sara Ahmed. *On being included: Racism and diversity in institutional life*. Duke University Press, 2012, met name 19–50.
- 55 Anthony W. Dunbar, “Introducing critical race theory to archival discourse: getting the conversation started,” *Archival Science* 6 (2006):109–129.
- 56 Op de website van het Nationaal Archief staat de volgende tekst over het taalgebruik in archieven: “Op onze website kunt u archieven doorzoeken met behulp van beschrijvingen en toegangen die vaak net zo oud zijn als de archieven zelf. De mogelijkheid bestaat dat u woorden tegenkomt die toen acceptabel waren, maar nu als kwetsend, racistisch of discriminerend ervaren kunnen worden. Het Nationaal Archief kiest ervoor deze oorspronkelijke beschrijvingen te behouden, omdat deze een beeld geven van de tijd waarin ze zijn gemaakt of in de collectie zijn opgenomen. We onderzoeken de mogelijkheid om taal die in het verleden acceptabel en gangbaar waren, te verklaren en te voorzien van hedendaagse alternatieven”.
- 57 Zie ook Jeftha Pattikawa, Charles Jeurgens, Erik Mul en Anne-Marieke Samson, “Inclusie en dekolonisatie binnen archiefinstellingen: Op zoek naar muren, blinde vlekken en kansen,” *Archiefblad* 126, nr. 3 (2022): 16–21.
- 58 Boast, “Neocolonial collaboration,” 66–67.
- 59 Pratt, “Contact Zone,” 39.
- 60 *Bijzondere commissie belast met het onderzoek over Congo-Vrijstaat (1885–1908) en het Belgisch koloniaal verleden in Congo (1908–1960), Rwanda en Burundi (1919–1962), de impact hiervan en de gevolgen die hieraan dienen gegeven te worden. Verslag van de deskundigen*. Belgische Kamer van Volksvertegenwoordigers, 4e zitting van de 55e zittingsperiode, 21 oktober 2021, 651–652.
- 61 Hoewel het traditionele archiefmodel door sommige wetenschappers al langer ter discussie wordt gesteld heeft dit nog niet tot fundamentele transformaties geleid in de werkwijze van archieven. Behalve de eerder genoemde auteurs Harris, Cifor en Caswell kan ook gewezen worden op werk van Sue McKemish, Tom Chandler en Shannon Faulkhead, “Imagine: a living archive of people and place ‘somewhere beyond custody,’” *Archival Science* 19 (2019): 281–301; Gregory Rolan, “Agency in the archive: a model for participatory record-keeping,” *Archival Science* 17 (2017): 195–225; en Jeannette A. Bastian. *Archiving Cultures. Heritage, Community and the Making of Records and Memory*. Routledge, 2023.



UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM



Institute on
Gender Equality and
Women's History



Wij willen onze financiers bedanken voor het mogelijk maken van het onderzoek binnen *The Critical Visitor: Intersectional Approaches for Rethinking and Retooling Accessibility and Inclusivity in Heritage Spaces* (dossiernummer CISC.KC.213) dat heeft geresulteerd in deze geredigeerde bundel *The Critical Visitor*, gepubliceerd in de NMWC Work in Progress-serie.

Het Critical Visitor-project is toegekend door het financieringsinstrument Creative Industrie Smart Culture - Kunst en Cultuur van de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO) voor de periode februari 2020 tot en met januari 2025.

De volgende consortiumpartners hebben de Critical Visitor genereus ondersteund met een financiële bijdrage:

- Research Center for Material Culture, Wereldmuseum
- Het Nieuwe Instituut
- Lectoraat Cultureel erfgoed, Reinwardt Academie, Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten
- ATD Lectoraat, DAS Graduate School, Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten
- IHLIA LGBTI Heritage
- Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven

De volgende consortiumpartners hebben genereus ondersteund met een bijdrage van hun tijd en middelen:

- Research Center for Material Culture, Wereldmuseum
- Het Nieuwe Instituut
- ATD Lectoraat, DAS Graduate School, Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten
- IHLIA LGBTI Heritage
- Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven
- Universiteit van Amsterdam
- Atria: Kennisinstituut voor Emancipatie en Vrouwengeschiedenis
- Nynke Hieke Feenstra
- Izi.travel
- Lectoraat Cultureel erfgoed, Reinwardt Academie, Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten
- Amsterdam Museum
- Imagine IC
- Universiteit Maastricht

Concept

Wereldmuseum
Eliza Steinbock
Hester Dibbits

Redactie

Eliza Steinbock
Hester Dibbits

Tekst

Arent Boon
Hester Dibbits
Charles Esche
Nynke Feenstra
Dirk van den Heuvel
Charles Jeurgens
Imara Limon
Noah Littel
Wayne Modest
Margriet Schavemaker
Inez Blanca van der Scheer
Shivan Shazad
Eliza Steinbock
Barbara Strating
Vanessa Vroon-Najem
Annemarie de Wildt
Gonca Yalçiner
Liang-Kai Yu

Geïnterviewden

Jim van Geel
Daniëlle Kuijten
James Parnell
Jules Rijssen
Julius Thissen

Deelnemers rondetafelgesprek

Eliza Steinbock (mod.)
Hester Dibbits (mod.)
Dirk van den Heuvel
Daniëlle Kuijten
Stevie Nolten
Mirjam Sneeuwloper
Rachel Somers Miles
Fatma Tanis
Vanessa Vroon-Najem

Tekstredactie

Hester Dibbits
Eliza Steinbock
Marianne van Diepen
Sandy Logan
Esmee Schoutens
Jodie van 't Hoff

**Transcriptie rondetafelgesprek
en interviews**

Tessa Ver Loren van Themaat

Vertaling

Marianne van Diepen (ENG-NL)
Sandy Logan (NL-ENG)

Grafisch ontwerp

PutGootink, Amsterdam

Productie

Printing Matters BV, Amsterdam

Eerste druk, december 2023

