

Asmat-schilden: artefacten of kunstobjecten?

Een analyse van de presentatie van Asmat-
schilden in westerse context

Eindwerkstuk Kunstgeschiedenis
Cursuscode: KU3V14010
Docent: Dr. Linda Boersma
Tweede lezer: Dr. Patrick van Rossem
Student: Yvette Bieckmann
Studentennummer: 5624517
Aantal woorden: 8535
Datum: 18-01-2019
Universiteit Utrecht faculteit
Geesteswetenschappen

Inhoudsopgave

VOORWOORD	3
SAMENVATTING	4
INLEIDING	5
ASMAT-SCHILDEN IN OORSPRONKELIJKE CONTEXT	10
1.1 DE ASMAT EN HET RITUEEL VAN 'KOPPENSNELLEN'	10
1.2 DE ROL VAN SCHILDEN BIJ HET 'KOPPENSNELLEN'	11
1.3 EXTERNE INVLOEDEN OP DE PRODUCTIE EN VORMGEVING VAN DE SCHILDEN	12
ONTVANGST IN HET WESTEN	15
2.1 VERZAMELREDENEN EN DE 'LEVENSLIOP' VAN EEN OBJECT	16
2.2 VERANDERENDE FUNCTIE EN BETEKENIS	20
PRESENTATIE IN DE WESTERSE CONTEXT	23
3.1 ONTWIKKELINGEN IN HET CURATORBELEID VAN NIET-WESTERSE OBJECTEN	23
3.2 KRITIEK OP PRESENTATIE	24
3.3 EISEN EN RICHTLIJNEN.....	27
3.4 ALTERNATIEVE MANIER VAN POSTKOLONIALE PRESENTATIE	28
CONCLUSIE	32
BRONNENLIJST	36
AFBEELDINGENLIJST	40
PLAGIAATVERKLARING	41

Voorwoord

Voor u ligt de scriptie 'Asmat-schilden: artefacten of kunstobjecten?' Deze afstudeerscriptie is onderdeel van mijn opleiding Kunstgeschiedenis aan de Universiteit Utrecht. In de periode van 13 november 2018 tot 18 januari 2019 ben ik bezig geweest met het onderzoek en schrijven van deze scriptie.

In overleg met mijn scriptiebegeleider, dr. Linda Boersma, heb ik het onderzoek voor deze scriptie opgezet. Ik wil haar graag bedanken voor het beantwoorden van mijn vragen en het geven van feedback gedurende het schrijfproces.

Verder bedank ik graag dr. Eric Venbrux, mijn docent aan de Radboud Universiteit Nijmegen waar ik mijn minor 'Religie en kosmologie van Azië en de Pacific' heb gevolgd. Door hem ontdekte ik mijn fascinatie voor Asmat-schilden. Verder leerde ik van hem de belangrijke antropologische theorieën en concepten die betrekking hebben op dit onderzoek.

Mijn stagebegeleider Esther van der Ploeg wil ik bedanken voor het meedenken en het gebruik van haar netwerk binnen Museum Volkenkunde in Leiden. Via haar kwam ik in contact met Ad Boeren, onderzoeker aan het Research Center for Material Culture in Leiden. Hij is gespecialiseerd in motieven op Asmat-schilden en heeft mij enorm geholpen in het onderzoek naar de rituele functie van de Asmat-schilden in de oorspronkelijke context. Ik bedank hem graag voor het beschikbaar stellen van de informatie over de Asmat-schilden uit de database van Museum Volkenkunde.

Bovengenoemde begeleiders en onderzoekers hebben mij geholpen met het beantwoorden van mijn vragen via gesprekken en e-mail, waardoor ik verder kon werken. Zonder hun hulp had ik dit onderzoek niet kunnen voltooien.

Ik wens u veel leesplezier toe.

Yvette Bieckmann
Utrecht, 18 januari 2019

Samenvatting

In dit onderzoek wordt een manier voorgesteld om bij de presentatie van Asmat-schilden in westerse context zowel aan de esthetische als de etnografische kwaliteiten recht te doen. De betekenis van de Asmat-schilden in de oorspronkelijke, rituele context van het 'koppensnellen' wordt verduidelijkt. Daarnaast wordt het ontvangst van de Asmat-schilden in het Westen behandeld. Er wordt geanalyseerd hoe daarbij de esthetische waarde stijgt en de etnografische waarde vaak minder belangrijk wordt. Het is belangrijk om de etnografische en de esthetische kwaliteiten van het schild te kennen, zodat bij tentoonstelling ervan een compleet beeld gegeven kan worden van de betekenis van het schild in verschillende contexten van tijd en plaats. De analyse van ontwikkelingen in het tentoonstellingsbeleid en de kritieken op tentoonstellingen van niet-westerse objecten is relevant voor het vermijden van valkuilen. Voorbeelden van deze struikelblokken zijn stereotypering en Eurocentrisme. Door de verbeelding van de bezoeker te prikkelen via een virtueel diorama kan hij of zij zich op een interactieve manier verplaatsen in de oorspronkelijke context waarin het schild zich bevond. Hierdoor wordt de kloof tussen beide culturen geprobeerd te verkleinen en zal er hopelijk minder sprake zijn van *othering*. Door aandacht voor de veranderlijke aard en betekenis van het schild in verschillende contexten, oftewel de 'levensloop' van het object, zal het schild voor de bezoeker 'tot leven komen'. De inzet van Toegevoegde Realiteit zal zo het educatieve proces van de museumbezoeker ten goede komen. Door inzet van moderne technologie wordt tevens een breder publiek aangesproken, waardoor de toegankelijkheid van de collectie wordt vergroot. De bezoeker kan genieten van de esthetische museale opstelling zoals we die in het Westen kennen. Tegelijkertijd kan men door het opzetten van een TR-bril extra informatie krijgen over de etnografische kwaliteiten van het Asmat-schild.

Inleiding

‘Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern’ en ‘Magiciens de la Terre’ zijn de twee tentoonstellingen die een doorslaggevende rol hebben gespeeld in het debat over presentatie van niet-westerse objecten in westerse museale context.¹ Eerstgenoemde tentoonstelling vond plaats in het Museum of Modern Art in New York in 1984. Acht decennia daarvoor had Picasso een grote rol gespeeld in de ‘ontdekking’ van artistieke significantie van niet-westerse objecten, toen hij Afrikaanse maskers als inspiratiebron voor zijn kunst ging gebruiken.² De tentoonstelling in New York refereerde aan de vijftigste verjaardag van het *magnum opus* van Robert Goldwater, ‘Primitivism in Modern Art’, waarin hij beschreef hoe de modernisten de ‘primitieve’ objecten gebruikten als inspiratiebron. Er kwam kritiek op de manier waarop bij de tentoonstelling etnografica en kunst naast elkaar werden geplaatst.³ In 1989 probeerde curator Jean-Hubert Martin bij de tentoonstelling ‘Magiciens de la Terre’ in het Centre Pompidou in Parijs opnieuw om westerse en niet-westerse objecten samen tentoon te stellen. Hierbij werd de kritiek op de MoMA-tentoonstelling van 1984 in acht genomen en probeerde Martin de bekende valkuilen te vermijden. Maar ook hierop kwam kritiek. Zo zou er sprake zijn van neokolonialisme, omdat de niet-westerse objecten niet tot hun recht zouden komen in westerse context zonder aandacht voor de culturele oorsprong.⁴ Deze discussie over presentatie van niet-westerse objecten in een westerse museale context is nog steeds bezig.

¹ Er is al tijden een discussie gaande over de correcte term voor het aanduiden van etnografische kunst. Hierbij wordt gezocht naar alternatieven voor woorden met een negatieve connotatie, zoals niet-westers, primitief, inheems en etnisch. Deze woorden zijn in het verleden gebruikt om de Europese kunst en cultuur boven de niet-Europese kunst en cultuur te plaatsen om zo een beeld te vormen van een ‘superieur’ Europa. Dit beeld is echter achterhaald omdat het niet meer past bij de postkoloniale tijd.

² Goldwater, *Primitivism in modern art*, 1986, 283.

³ Zie McEvilley, “Doctor, Lawyer, Indian Chief,” 1984.

⁴ Myers en Marcus, *The traffic in culture*, 1995, 137-138.

Een recent voorbeeld van dit debat is het onderzoek dat is gedaan naar de presentatie in museumteksten. Afgelopen jaar publiceerde het Nationaal Museum van Wereldculturen in aansluiting op het debat een tekst over mogelijk gevoelige woorden in de museale sector.⁵ In 'Woorden doen ertoe' schreven auteurs vanuit verschillende wetenschappelijke disciplines over gevoelige terminologie in museumteksten, al dan niet afhankelijk van de context. In de publicatie zijn verschillende essays opgenomen die aansluiten op het debat. Daarnaast bevat de publicatie een woordenlijst met beladen terminologie en alternatieven daarvoor. Omdat er al veel aandacht voor is vanuit musea zal in deze analyse niet verder worden ingaan op museum- en zaalteksten. De focus zal liggen op narratief-vorming en encenering van de niet-westerse kunst in westerse museale context.⁶

Musea focussen zich op óf esthetiek of formele aspecten, óf op etnografische context van het object. Dat is opmerkelijk in deze tijd waarin de twee disciplines van waaruit cultuur wordt bestudeerd, culturele antropologie en kunstgeschiedenis, meer dan ooit overlappen.⁷ Met esthetiek wordt in deze thesis de artistieke waarde van objecten bedoeld, met focus op de vormgeving. Dit is de dimensie van het object waar kunsthistorici zich voornamelijk mee bezig houden. Met etnografie wordt hier de oorspronkelijke functie en rituele inbedding van de objecten bedoeld. Met dit aspect houden antropologen zich bezig. Ik denk dat het de moeite waard is om beide visies samen te brengen voor een veelzijdige en respectvolle presentatie van de niet-westerse objecten. Door één van deze twee invalshoeken bij het tentoonstellen te negeren wordt de complexe betekenis van het object niet duidelijk. Een voorbeeld hiervan is de presentatie van schilden van de Asmat-bevolking in Nieuw-Guinea. In veel etnografische- en kunstmusea zijn deze schilden te vinden en in beide soorten musea verschilt de presentatie ervan.

⁵ 'Words Matter – Publicatie'. Website Tropenmuseum Amsterdam.

⁶ Ik ben me er bewust van dat in kwesties van niet-westerse objecten de termen kunst en kunstenaar ter discussie staan. Ik zal ze echter toch gebruiken, ook al zijn het typische westerse concepten. Ik zal me dus niet mengen in de filosofische discussie over wat kunst nou precies is. Uitgaande van de betekenis van kunst in de Van Dale, namelijk "vaardigheid" en "het vermogen om schoonheid te scheppen en esthetisch genot op te wekken", zal ik deze terminologie toepassen in dit onderzoek.

⁷ Myers en Marcus, *The traffic in culture*, 1.

Daarom wordt geanalyseerd hoe deze manieren kunnen worden samengebracht om tot een zo volledig mogelijke weergave van het schild te kunnen komen. Met deze analyse wil ik antwoord geven op de vraag: op welke manier kan bij presentatie in westerse context aan zowel de esthetische als de etnografische kwaliteiten van Asmat-schilden recht gedaan worden? Dit zal middels een literatuuronderzoek worden geanalyseerd.

In het eerste hoofdstuk ligt de focus op de oorspronkelijke context van de schilden, namelijk bij de Asmat-bevolking in Nieuw-Guinea. In de antropologie wordt dit *emic* genoemd: hoe diende het object de lokale bevolking? In dit hoofdstuk zal het ritueel van het 'koppensnellen' uiteengezet worden, waarbij de Asmat-schilden een cruciale rol spelen.⁸ De Asmat-bevolking in West Papua in Nieuw-Guinea gebruikte de schilden als bescherming in fysieke en spirituele zin, want de schilden werden beschouwd als objecten waarin de krachten van voorouders waren gemanifesteerd.⁹ Ook zal aandacht besteed worden aan externe invloeden op de productie en vormgeving van de schilden, die onder andere door het contact met de westerse wereld plaatsvond. Ik gebruik als casus een schild uit de collectie van Museum Volkenkunde waarvan men beweert dat het 's werelds oudst bewaard gebleven schild is (afb.1).¹⁰ Zo kan ik concreet maken op welke manier de Asmat-schilden refereren aan het 'koppensnellen'. Met dit hoofdstuk wordt de basiskennis gegeven die vereist is om een uitspraak te kunnen doen over de etnografische waarde van de schilden.

In het tweede hoofdstuk wordt de ontvangst van de Asmat-schilden in het Westen behandeld. Dit wordt in de antropologie *etic* genoemd en concentreert zich op de functie of rol van het object voor de buitenstaander, zoals de antropoloog of de kunstverzamelaar. Allereerst wordt onderzocht wat de redenen waren voor het verzamelen van de schilden door westerse verzamelaars. Aan de hand daarvan zal de invloed van de kunsthandel en het toerisme worden toegelicht.

⁸ De termen 'koppensnellen' en 'koppensnellers' liggen gevoelig en de voorkeur gaat uit naar de inheemse term voor het ritueel. Deze heb ik echter niet kunnen achterhalen, vandaar dat in dit onderzoek de termen wel als zodanig worden gebruikt. Hierom plaats ik ze tussen aanhalingstekens.

⁹ Schneebaum, *Embodied Spirits: Ritual Carvings of Asmat*, 1990, 67.

¹⁰ 'Nu te zien in Vaste tentoonstelling Museum Volkenkunde 2011 Oceanië – Asmat schild RV-1971-976'. Website Collectie Nationaal Museum van Wereldculturen.

Daarbij zal een tweede voorbeeld centraal staan, namelijk opnieuw een schild uit de collectie van Museum Volkenkunde (afb. 2). Deze is in 1993 in opdracht van Dirk Smidt, voormalig conservator van het museum, vervaardigd.¹¹ Door deze casus worden de veranderingen in functie en vormgeving van de schilden onder invloed van de verzamelcultuur duidelijk gemaakt. Daarnaast zijn de concepten van 'levensloop' en *agency* relevant wanneer de veranderende betekenis van de Asmat-schilden onderzocht wordt. Dit zijn concepten van de antropologen Arjun Appadurai en Alfred Gell. In 1986 schreef Appadurai in 'The Social Life of Things' hoe een object gezien kan worden als een levend wezen, met een bepaalde levensloop en verschillende levensfasen. Volgens hem ondergaat een object een verandering in betekenis wanneer het uit de oorspronkelijke context wordt gehaald en in een nieuwe context geplaatst wordt. Het object gaat dan een nieuwe 'levensfase' in.¹² Hierop aansluitend schreef Alfred Gell in 1998 'Art and Agency'. Hij schreef hierin over *agency* als de intentie, geest of het bewustzijn in iets.¹³ Zijn onderzoek naar *agency* van objecten in verschillende contexten heeft veel invloed gehad op de manier waarop kunsthistorici en antropologen objecten interpreteren en behandelen. Gell ziet *agency* als het vermogen om te handelen en gelooft niet dat deze inherent aan het object is. Hij denkt echter dat de *agency* van het object een 'tweedegraads' *agency* is en het verlengde is van die van de maker. Vandaar dat het ook belangrijk is om de intentie van de maker in gedachten te houden bij de analyse van de Asmat-schilden en om na te gaan hoe het object door decontextualisatie en recontextualisatie een nieuwe betekenis krijgt, waarbij de esthetiek centraal staat. Dit hoofdstuk heeft dan ook een belangrijke rol in het onderzoek naar de wijze waarop ontvangst van en omgang met het schild invloed hebben op beleving van de esthetische kwaliteiten ervan.

¹¹ 'Nu te zien in Vaste tentoonstelling Museum Volkenkunde 2011 Oceanië – Asmat schild RV-5777-8'. Website Collectie Nationaal Museum van Wereldculturen.

¹² Appadurai, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, 1986, 5.

¹³ Gell, *Art and Agency*, 1998, 21.

In hoofdstuk drie zal worden ingegaan op de presentatie van de schilden in westerse musea. *Emic* en *etic* worden hier samengebracht in het kader van de mogelijkheden van presentatie in de westerse tentoonstellingen. In dit hoofdstuk zullen ontwikkelingen in het curatorbeleid worden onderzocht. Daarnaast wordt kritiek op tentoonstellingen van niet-westerse objecten uiteengezet. Het is voor musea namelijk lastig om met voorwerpen die oorspronkelijk niet als kunstobject zijn geproduceerd om te gaan. De objecten worden al gauw vanuit een Eurocentrische visie benaderd. Door de eisen en richtlijnen voor musea vanuit het ICOM te beschouwen en rekening te houden met de kritieken op voorgaande tentoonstelling van niet-westerse objecten zal in dit laatste hoofdstuk worden geprobeerd om tot een inclusievere manier van presentatie te komen, die bij de huidige postkoloniale tijd past. Centraal hierbij staan zowel de esthetische als de etnografische waarde van de schilden, waardoor het Asmat-schild en wat het symboliseert volledig tot zijn recht komt.

Discussies die logischerwijs vaak met niet-westerse (kunst)objecten in westerse context in verband worden gebracht zijn die over de teruggave van roofkunst, het debat over authenticiteit en *tourist art* en de discussie rondom de universaliteit van esthetiek. De discussie over teruggave van roofkunst zal in dit onderzoek niet worden behandeld. De discussie over authenticiteit van de schilden wanneer ze voor toerisme of de kunsthandel gemaakt zijn, zal minimaal voorkomen in dit onderzoek. Er wordt enkel behandeld op welke manier het westerse denken over authenticiteit invloed heeft gehad op de vraag naar Asmat-schilden. Over esthetiek schreef Sally Price in 1989 dat westerse en niet-westerse kunst op basis van dezelfde kritische standaard gewaardeerd moet worden, ook al zijn de ideeën over esthetiek verschillend per cultuur.¹⁴ Gell plaatste daar een kanttekening bij door te stellen dat er geen universele richtlijnen zijn om de esthetiek te waarderen.¹⁵ Het gaat mij er niet om óf er sprake is van esthetische waarde, maar uitsluitend hoe die wordt gepresenteerd in museale context.

¹⁴ Price, *Primitive Art in Civilized Places*, 1989, 92-93.

¹⁵ Gell, *Art and Agency*, 3.

Asmat-schilden in oorspronkelijke context

1.1 De Asmat en het ritueel van 'koppensnellen'

De Asmat leven in de dichtbegroeide jungle in de moerassen van Nieuw-Guinea.¹⁶ Ze worden ook wel de houtmensen genoemd, omdat ze sterk afhankelijk van hout zijn. Dit komt onder andere doordat er in hun leefgebied geen wegen zijn, waardoor ze met grote houten kano's van het ene naar het andere gebied reizen. Hout speelt ook een belangrijke rol in het spirituele leven van de Asmat. Het is dan een communicatiemiddel tussen de levenden en de doden.¹⁷

De doden zijn belangrijk voor de Asmat, ze zijn onlosmakelijk verbonden met de levenden.¹⁸ Asmat geloven niet in een natuurlijke dood en zien de zwarte magie van rivaliserende stammen als oorzaak van het overlijden van voorouders. Hierbij is er sprake van een *payback*-principe: de dood wordt gewroken door het ritueel van het 'koppensnellen'.¹⁹ Daarbij wordt in een strijd met een andere stam het hoofd van het lichaam van de vijand gesneden en meegenomen als trofee. Namen spelen een belangrijke rol in dit ritueel, want door de naam te verkrijgen die gekoppeld is aan het hoofd wordt de spirituele inhoud of geest van het lichaam bevrijd.²⁰ Op dat moment is de balans weer hersteld en kan de overledene rustig naar de dodenwereld (*safan*) reizen.²¹



Afb. 1.

¹⁶ Scheebaum, *Asmat Images: From the Collection of the Asmat Museum of Culture and Progress*, 1985, 7.

¹⁷ Smidt, *Asmat Art: Woodcarvings of Southwest New Guinea*, 1999, ix.

¹⁸ *Ibid.*, 18.

¹⁹ *Ibid.*, 71.

²⁰ Hontheim, "Imagination behind Shape: The Invisible Content of Asmat Artefacts," 2010, 236.

²¹ *People of the River, People of the Tree: Change and Continuity in Sepik and Asmat Art*, Allen Wardwell, red., 1989, 70.

1.2 De rol van schilden bij het 'koppensnellen'

Houtsnijders of *wow-ipits* (meesterhoutsnijders) maken speciale schilden voor de strijders, waarin de kracht van de vooroudergeest ofwel *ndet* gemanifesteerd is.²² Deze schilden zijn versierd met motieven die in relatie staan met het ritueel van het 'koppensnellen'.²³ De collectie van Museum Volkenkunde in Leiden bevat een Asmat-schild uit de negentiende eeuw. Dit is waarschijnlijk het oudst bewaard gebleven Asmat-schild ter wereld en komt in dit onderzoek voor als casus om de oorspronkelijke functie van Asmat-schilden uit te leggen.²⁴ Op het schild (afb. 1) zijn aan de boven- en onderkant symbolische weergaven van vliegende honden te zien. Fruit-etende dieren kwamen vaker voor op de schilden, omdat volgens de Asmat de mensen met bomen verwant zijn. Daardoor wordt het eten van vruchten van de boom in verband gebracht met het 'koppensnellen', waarbij de vrucht (het hoofd) wordt losgemaakt van de boom (het lichaam). Ook zijn er C-vormige symbolen te zien. Die stellen de *bipanew* voor, het rituele neussieraad dat de Asmat tijdens de schildfeesten die de tochten van 'koppensnellers' inluidden droeg. Een ander symbool dat vaak in deze context voorkomt is de bidsprinkhaan. Deze wordt in verband gebracht met het 'koppensnellen' omdat het vrouwtje na, of soms al tijdens, de paring de kop van het mannetje opeet.²⁵

De Asmat-schilden zijn gemaakt van hout, afkomstig van plankwortels van de mangrovebomen.²⁶ Deze worden vaak voorzien van kleuren. Het kleurenpalet bij de Asmat bestaat uit rood, wit en zwart.²⁷ Dit zijn pigmenten die in de natuurlijke omgeving in het Asmat-gebied voorkomen. Bij dit schild bestaat het pigment uit rode oker, houtskool en kalk.²⁸ Aan de bovenkant van het schild is een uitsteeksel te zien. Deze stelt een hoofd voor en vertegenwoordigt de voorouder.

²² Schneebaum, *Embodied Spirits*, 67.

²³ Smidt, *Asmat Art*, 22.

²⁴ 'Nu te zien in Vaste tentoonstelling Museum Volkenkunde 2011 Oceanië – Asmat schild RV-1971-976'. Website Collectie Nationaal Museum van Wereldculturen.

²⁵ Smidt, *Asmat Art*, 22.

²⁶ *Ibid.*, 47.

²⁷ *Ibid.*, 49.

²⁸ 'Nu te zien in Vaste tentoonstelling Museum Volkenkunde 2011 Oceanië – Asmat schild RV-1971-976'. Website Collectie Nationaal Museum van Wereldculturen.

Wanneer het schild voltooid is, wordt met trommels op een symbolische manier de kracht van de voorouders in het object gemanifesteerd.²⁹ Dat gebeurt wanneer het schild de naam van de overleden voorouder krijgt. Dit past in het animistisch denkbeeld van Melanesië, waarbij ziellose objecten krachten kunnen bezitten en invloed kunnen hebben.³⁰ Ook valt het idee van het tot leven trommelen van objecten samen met de creatiemythe van de Asmat, waarbij de Schepper genaamd Fumeripitsj door het trommelen een gekerfd houtsnijwerk tot leven bracht en daarmee de eerste Asmat deed ontstaan.³¹ Door de symbolen en de kracht van de voorouder zou het schild een magie of spirituele kracht bezitten om de vijand af te schrikken en te verslaan.³² Dit is een methode om via esthetische reacties op het schild affect op te roepen.³³ Op sommige momenten kon een vijand letterlijk verstarren van angst door bepaalde kleur-, lijn- of vormcombinaties. Nadat het schild gebruikt was in de strijd werd het vaak doorgegeven van vader tot zoon, maar zo nu en dan werd het na gebruik vernietigd of aan de natuur teruggegeven om daar langzaam te vergaan.³⁴ Bij ingangen van huizen fungeerden de schilden als magische, afwerende kracht om slechte invloeden buiten de deur te houden.³⁵

1.3 Externe invloeden op de productie en vormgeving van de schilden

In de jaren vijftig van de twintigste eeuw kwam het gebied onder Nederlandse staatsbestuur.³⁶ In 1953 werd er een missie-hoofdkwartier gevestigd in Agats, tegenwoordig de 'hoofdstad' van het Asmat-gebied. In 1954 kreeg ook de Nederlandse overheid er een permanente verblijfplaats. Vanaf dat moment werden de schilden ook verkocht aan buitenstaanders.³⁷

²⁹ Gebrands, *Wow-ipits: Eight Asmat Woodcarvers of New Guinea*, 1967, 161.

³⁰ Schneebaum, *Asmat Images*, 9.

³¹ *Ibid.*, 33.

³² Smidt, *Asmat Art*, 71.

³³ Jopling, *Art and Aesthetics in Primitive Societies: A Critical Anthology*, 1971, 32.

³⁴ Smidt, *Asmat Art*, 71-72.

³⁵ Archief Museum Volkenkunde, inv. nr. RV-5777-8.

³⁶ Smidt, *Asmat Art*, 30.

³⁷ *Ibid.*, 150.

In 1963 werd het westelijke deel van Nieuw-Guinea overgenomen door Indonesië.³⁸ De Indonesiërs wilden dat het 'koppensnellen' zou stoppen, om het gebied vreedzamer te maken. Ze verboden het ritueel en daarmee ook het houtsnijden wat ermee gepaard ging. In 1968 zagen de Indonesiërs de culturele waarde van het houtsnijwerk in en stonden ze het houtsnijden weer toe, maar ditmaal zonder het ritueel van 'koppensnellen'. Onder andere door het opzetten van het Asmat Art Project is het houtsnijden opnieuw leven ingeblazen. Doel van dit initiatief was de instandhouding van de cultuur en identiteit van de Asmat door jongeren te enthousiasmeren om te leren houtsnijden.³⁹ In 1973 werd het Asmat Museum of Culture and Progress in Agats geopend.⁴⁰ Dit museum bezat een grote collectie goed gedocumenteerde houtsnijwerken waaronder vele schilden en verzorgde het behoud van de artefacten. Daarnaast fungeerde het als educatief centrum over de kunst van de Asmat.⁴¹

De opdrachtgever onderhield de houtsnijder tijdens diens werkzaamheden. Hij betaalde hem niet, want aan geld had de houtsnijder niets. In Nieuw-Guinea was immers geen geldeconomie, maar werd onderlinge ruilhandel bedreven. Het aanzien dat hij kreeg in de gemeenschap betekende meer voor de houtsnijder dan geld. De houtsnijder kreeg van de opdrachtgever eten en tabak. Door het contact met het Westen veranderde dit. De schilden werden vanaf toen hoofdzakelijk vervaardigd als economische inkomstenbronnen.

Onder de invloed van de katholieke missie en de kunstmarkt zijn er een aantal veranderingen ontstaan in het maakproces van het houtsnijden. Vanaf 1960 leverden de missionarissen ijzerhout, een hardhout dat minder gevoelig was voor verrotting.⁴² Dit hout werd gebruikt in de houtzagerij van de missiepost. Wanneer het over was werd het aan de Asmat geschonken. Voor deze hardere houtsoort werden westerse gereedschappen van staal en metaal gebruikt om te kerven, zoals spijkers.⁴³

³⁸ *People of the River, People of the Tree*, 2.

³⁹ Schneebaum, *Asmat Images*, 28.

⁴⁰ *Ibid.*, 30.

⁴¹ *People of the River, People of the Tree*, 3.

⁴² Stanley, "Buyers, Connoisseurs and Others: Collecting Asmat Art," 2011, 356-357.

⁴³ *People of the River, People of the Tree*, 53-54.

Voor die tijd gebruikten de houtsnijders natuurlijke gereedschappen, zoals botten van de emoe en mosselschelpen. Deze verandering van gereedschappen is goed zichtbaar in de textuur van het schild. De textuur is bij gebruik van botten en schelpen namelijk veel ruwer en ziet er dan ook agressiever en intenser uit. Reagerend op het idee van de Nederlandse missionaris Von Preij werd ook opengewerkt snijwerk, *ajour* genaamd, gebruikt bij de schilden.⁴⁴ Von Preij had het ajourwerk in de peddels van de kano's had gezien en stelde voor dit ook op de schilden toe passen. Ook introduceerden de houtsnijders na de missionering christelijke motieven in het traditionele houtsnijwerk.⁴⁵

⁴⁴ Stanley, "Buyers, Connoisseurs and Others: Collecting Asmat Art," 357.

⁴⁵ Smidt, *Asmat Art*, 51.

Ontvangst in het Westen

Voor de beantwoording van de hoofdvraag is het van belang om in te zien dat wanneer de schilden in westerse musea terechtkomen de esthetiek van het object een grote rol gaat spelen. Om te onderzoeken hoe het proces van decontextualisatie en recontextualisatie in zijn werk gaat, wordt allereerst gekeken naar de redenen van verzamelen van de Asmat-schilden door westerlingen en de verschuiving wat betreft belangen die daarin heeft plaatsgevonden. Daarbij zal Arjun Appadurai's concept van het 'sociale leven' van een object een kader vormen van waaruit het probleem kan worden bestudeerd. Verder zal ook worden gekeken naar de veranderende rol of betekenis van het object. Daarbij is de notie van *agency*, zoals Alfred Gell die gebruikte, van belang is om te kunnen begrijpen op welke manier de intentie van de maker ofwel de codering de levensloop van het schild beïnvloedt. Tevens wordt onderzocht naar op welke manier de context waarin het schild geplaatst wordt uiteindelijk invloed heeft op de manier het schild wordt ervaren of gedecodeerd door het publiek. Ook de invloed van toerisme en kunsthandel op het maakproces zullen aan bod komen aan de hand van een tweede casus. Dit is een ander Asmat-schild uit de collectie van Museum Volkenkunde dat in 1993 vervaardigd is in opdracht van Dirk Smidt, voormalig conservator van het museum (afb. 2). Door de informatie over de ontvangst van de schilden en de invloed op beleving van esthetische en etnografische kwaliteiten, kan onderzocht worden hoe deze kwaliteiten gepresenteerd worden in de westerse musea.



Afb. 2

2.1 Verzamelredenen en de 'levensloop' van een object

Aanvankelijk werden de Asmat-schilden met name verzameld als artefacten, met als doel de toeschouwer iets te leren over de cultuur van het volk van waaruit het object afkomstig is.⁴⁶ Ze werden door antropologen verzameld en tentoongesteld in etnografische musea. De oorspronkelijke functie van de schilden, dus de rituele gebruiksfunctie voor de Asmat, is voor de antropologen het belangrijkste. Dit geeft namelijk informatie over het wereldbeeld van de Asmat en de betekenis van de schilden voor hen.

Een andere verzamelreden was het evolutionair wetenschappelijk onderzoek. De schilden dienden als 'ooggetuigen' van het eerste, 'primitieve' stadium van de mensheid.⁴⁷ In de schilden hoopte men een aura van de Asmat te vinden van voor het contact met het Westen, ongeschonden van invloed van het westers marktdenken.⁴⁸ Daarom prefereerde de westerse verzamelaar de schilden die echt gebruikt waren bij het 'koppensnellersritueel'. Er zat dan een 'sociale patina' op, waardoor de etnografische waarde van het schild vergrootte.⁴⁹ Ze werden dan authentieker geacht dan schilden die niet in de strijd waren gebruikt.⁵⁰

Helaas lag vaak de nadruk op de raciale verschillen en werden de Asmat-schilden tegenover Westerse objecten afgezet als eenvoudig, mysterieus en lomp. De niet-westerse culturen zette men neer als prehistorisch, achterlopend op de westerse beschaving. Deze Darwinistische benadering was een koloniale strategie om acties van machtsovername te legitimeren.⁵¹ Hierdoor werd namelijk de indruk gewekt dat westerlingen de gekoloniseerde landen beschaving en 'hogere' normen en waarden zouden bijbrengen.

⁴⁶ *Art/artifact: African art in anthropology collections*, Arthur Coleman Danto en Susan Vogel, red., 1989, 13.

⁴⁷ O'Hanlon, Michael en Robert Welsch, *Hunting the Gatherers: Ethnographic Collectors, Agents and Agency in Melanesia, 1870s-1930s*, 2000, 5.

⁴⁸ Hontheim, de, "Imagination behind Shape: The Invisible Content of Asmat Artefacts," 2010, 235.

⁴⁹ Hontheim, de, "Imagination behind Shape," 245.

⁵⁰ Kendall, Laurel en Jongsung Yang, "Goddess with a Picasso face: Art markets, collectors and sacred things in the circulation of Korean shaman paintings," 2014, 410.

⁵¹ Bavelaar, *Re-Imagining Western Art History in an Age of Globalization: Finding Blind Spots and Shifting Frontiers*, 2015, 18.

Onder andere door invloed van Picasso en andere primitivistische kunstenaars, werden de objecten uit niet-westerse culturen in het begin van de twintigste eeuw gewaardeerd om hun artistieke kwaliteiten.⁵² De primitivistische kunstenaars vonden in de 'primitieve' kunst een intensiteit en formele vindingrijkheid die ze tot dan toe nog niet hadden gezien.⁵³ In het geromantiseerde beeld van de moderne kunstenaar hing rondom de niet-westerse objecten een atmosfeer van mystiek, magie en onbezorgdheid die ze als inspiratiebron gebruikten in hun kunst.⁵⁴

Rond 1950 bespeurden de katholieke missionarissen de kunstwaarde van de Asmat-schilden. De Asmat realiseerden zich toen dat ze hun werk aan reizigers konden verkopen.⁵⁵ Een sleutelfiguur in deze transitie van status van Asmat-schilden als artefacten tot kunstobjecten was Michael Clark Rockefeller, die naar Nieuw-Guinea ging om kunst te verzamelen voor musea in de Verenigde Staten.⁵⁶ Opvallend is dat in de begintijd van het verzamelen van Asmat-schilden nauwelijks contextuele informatie werd vastgelegd over de schilden en over de Asmat.⁵⁷ Rockefeller noteerde echter wel gegevens over herkomst en hij ontmoette de kunstenaars persoonlijk.⁵⁸ Onder andere daardoor wordt zijn collectie tot op heden zo geroemd. In 1961 verdween Rockefeller tijdens zijn verblijf bij de Asmat, waarna veel speculaties rondgingen over kannibalisme. Die publiciteit zorgde ervoor dat de Asmat veel bekendheid kregen. Er kwam destijds een steeds grotere vraag naar houtsnijwerk vanuit toeristen, (kunst)musea en de kunsthandel.⁵⁹

Westerse musea focussen voornamelijk op esthetiek van een object. Wanneer de schilden verzameld worden om hun esthetische kwaliteit, is merkbaar dat de informatie rondom de culturele inbedding van het object in de oorspronkelijke context niet zozeer van belang is.

⁵² Goldwater, *Primitivism in modern art*, 11.

⁵³ *Ibid.*, 273.

⁵⁴ *Ibid.*, 280.

⁵⁵ Smidt, *Asmat Art*, 47.

⁵⁶ *Ibid.*, 31.

⁵⁷ Stanley, "Buyers, Connoisseurs and Others," 349.

⁵⁸ *Ibid.*, 352.

⁵⁹ Smidt, *Asmat Art*, 30.

Volgens André Malraux moest een object een metamorfose ondergaan voordat het als kunst gezien kon worden.⁶⁰ Ook Thomas McEvelley stelde dat het object pas tot kunst kon worden benoemd wanneer het bevrijd was van de rituele betekenis.⁶¹ Het 'sociale leven' van het object verandert dan, zoals Arjun Appadurai dat beschreef in zijn boek 'The Social Life of Things' in 1986. Hij stelde voor dat objecten konden worden benaderd als personen, met een levensloop en verschillende levensfasen. Volgens hem ondergaat een object een verandering in betekenis wanneer het uit de oorspronkelijke context wordt geplaatst en in een nieuwe context terecht komt, waarbij het dus een nieuwe 'levensfase' in gaat.⁶²

Vanaf het moment dat de Asmat de schilden niet meer gebruikten bij het 'koppensnellers-ritueel' en ze beseften dat ze de schilden als inkomstenbron konden gaan gebruiken door de handel met toeristen en kunsthandelaren, veranderde ook het maakproces van de schilden. Tegenwoordig is dan ook te merken dat de nadruk van het houtsnijden meer ligt op financiële winst dan op de rituele functie van de schilden als brug tussen de wereld van levenden en de dodenwereld.

Zo gingen de Asmat dus schilden maken speciaal voor toeristen en kunsthandelaren. Op dat moment is te zien dat de vormgeving en functie van de schilden verandert. Dit zal nu aan de hand van een casus worden verduidelijkt. In 1993 bezocht Dirk Smidt, voormalig conservator van het Museum Volkenkunde, het gebied Amanamkai in Asmat voor onderzoek en om objecten te verzamelen.⁶³ Hij ontmoette daar de kunstenaar Matjemos, van wie het verzamelde werk nu tentoongesteld wordt in het Museum Volkenkunde. Onder deze werken was een schild, dat op verzoek van Smidt vervaardigd was in 1993 (afb 2). Het relatief kleine schild bevat in een ritmisch voorkomend meervalmotief aan de zijanten. In het centrale gedeelte is het meervalmotief in paren in cirkels afgebeeld. In de centrale verticale lijn zijn ook symbolische weergaven van de ceremoniële voedselbakken te zien.

⁶⁰ Errington, "What Became Authentic Primitive Art?," 202-203.

⁶¹ *Art/artifact*, 202.

⁶² Appadurai, *The Social Life of Things*, 3.

⁶³ Stanley, "Buyers, Connoisseurs and Others," 353.

Aan de bovenzijde van het schild zijn een zigzagmotief en een uitsteeksel te zien. Het zigzagmotief staat symbool voor een duizendpoot en het uitsteeksel stelt het hoofd van de voorouder voor. Ook bevat het schild kwasten van sagobladvezels langs de randen. In de symboliek van de motieven van dit schild is naar mijn weten geen link te vinden met het 'koppensnellen'. Dit idee werd bevestigd in mijn mailcorrespondentie met Ad Boeren, deskundige op het gebied van ornamentatie van Asmat-schilden.⁶⁴ Dit is mogelijk te verklaren door de verandering in functie. Omdat de schilden niet meer bij het 'koppensnellen' gebruikt worden is ook de ornamentatie daar los van komen te staan.

De rechthoekige vorm en het kleine formaat van het schild zijn indicaties dat het niet voor traditioneel gebruik in de strijd bedoeld is. Het is te klein voor fysieke verdediging voor speren. Door dit formaat was het schild echter makkelijk mee te nemen voor de koper.⁶⁵ De schilden bestemd voor handel waren dus vaak rechthoekig, terwijl schilden met rituele functie oorspronkelijk smaller en langer waren met puntige of ronde top. De motieven op dit schild zijn traditioneel, er is geen bewijs te zien van moderne motieven, zoals de christelijke motieven die door de missionering werden geïntroduceerd.⁶⁶ De individualiteit van de houtsnijder, Matjemos, is zichtbaar in de vormgeving. Hij geeft een eigen invulling aan de motieven in het centrale gedeelte. De schilden voor toeristen worden los van hun oorspronkelijke functie gemaakt en zijn dus vrij van de vermeende voorouderkrachten. De Asmat denken namelijk dat wanneer kracht van de voorouders in verkeerde handen valt, deze kan zorgen voor zwarte magie zoals wraak van de vooroudergeest.⁶⁷ Kinderen moesten dan ook wegblijven van de schilden. Ze mochten de schilden niet zien, anders konden ze ziek worden en moest rituele compensatie worden uitgevoerd, zodat het kind los kon komen uit de greep van de zwarte magie. Bij oude schilden werd de ziel van de voorouder bevrijd door een deel van het schild af te snijden, zodat de voorouder niet mee zou reizen met het schild.

⁶⁴ Mailcorrespondentie met de heer Ad Boeren op 8 januari 2019.

⁶⁵ 'Nu te zien in Vaste tentoonstelling Museum Volkenkunde 2011 Oceanië – Asmat schild RV-5777-8'. Website Collectie Nationaal Museum van Wereldculturen.

⁶⁶ Smidt, *Asmat Art*, 51.

⁶⁷ Hontheim, de, "Imagination behind Shape," 241-242.

Dit is vergelijkbaar met de manier waarop bij het ‘koppensnellen’ met het afsnijden van een hoofd de spirituele inhoud van de entiteit bevrijd wordt van het lichaam. Op deze wijze is het ook niet meer gevaarlijk voor kinderen in musea om de schilden te bekijken. Bij het maakproces van het Asmat-schild voor Smidt is een ritueel opgevoerd waarbij de maker het schild omhooghield op het moment dat de leider van het mannenhuis een pijl in de lucht schoot.⁶⁸ Hoewel dit schild dus geproduceerd is voor de verkoop, werd ook hierbij het ritueel uitgevoerd om de voorouderziel te bevrijden zodat deze geen gevaar meer zou vormen.

Steeds vaker is te zien dat de schilden machinaal vervaardigd worden, in massaproductie.⁶⁹ Er is een voortdurende ontwikkeling te zien in de vormgeving van de schilden, door onderlinge beïnvloeding en veranderende vraag vanuit de westerse kunstmarkt.⁷⁰ De Asmat-schilden worden dus ondanks dat ze niet meer voor hun oorspronkelijke doel bij het ‘koppensnellen’ worden gebruikt wel nog geproduceerd, vanwege de interesse erin vanuit het Westen.

2.2 Veranderende functie en betekenis

Bij het maken van een Asmat-schild wordt deze door de maker ‘gecodeerd’ met een, in dit geval animistische, betekenis. De betekenis kan veranderen als een object uit de oorspronkelijke context wordt gehaald en in een nieuwe context terecht komt. Alfred Gell beschreef dit proces in 1998 in zijn boek ‘Art and Agency’. Hij schreef over *agency* als de intentie, geest of het bewustzijn in iets.⁷¹ Zijn onderzoek naar de *agency* van objecten in verschillende contexten heeft veel invloed gehad op de manier waarop kunsthistorici en antropologen objecten interpreteren en behandelen.

Wetenschappers hebben verschillende ideeën over of de *agency* inherent is aan het object of niet. Volgens Gell is de *agency* van het object ‘tweedegraads’ *agency* is, een verlengde van de *agency* van de maker.⁷² Vandaar dat het relevant is om de intentie van de maker in gedachten te houden bij de analyse van de Asmat-schilden.

⁶⁸ Archief Museum Volkenkunde, inv. nr. RV-5777-8.

⁶⁹ *People of the River, People of the Tree*, 1.

⁷⁰ Stanley, “Buyers, Connoisseurs and Others,” 359.

⁷¹ Gell, *Art and Agency*, 21.

⁷² *Ibid.*, 20.

Andere denkers, zoals Peter Pels, denken dat de *agency* wel inherent is aan het object.⁷³ Dit idee sluit goed aan op het animistisch geloof van de Asmat. Zij geloven namelijk ook dat het object zelf beziel is. Door te analyseren hoe de betekenis van het object tijdens de circulatie verandert en steeds op een andere manier 'gedecodeerd' wordt, laat zien wat het schild voor verschillende mensen in verschillende situaties betekent. Zelf denk ik dat het schild doordat het een gevoel of affect teweeg kan brengen in mensen wel een eigen *agency* heeft.

De kunstenaar maakt het object voor een specifiek publiek en ook dat heeft invloed op hoe ze in hun 'levensloop' worden ontvangen.⁷⁴ Zo zien we bij de Asmat-schilden dat de westerlingen niet het oorspronkelijk beoogde publiek zijn, maar dat door de marktwerking in de huidige tijd de schilden wel voor het westerse kunstpubliek geproduceerd worden. Daardoor verandert ook de betekenis van het object. Door te heroverwegen waar een object begon (dus als magisch schild) en geëindigd is (als kunstobject) kunnen we iets zeggen over de inhoud en betekenis.⁷⁵ De invloed van de context en het ervaren van het object door het publiek zegt dus iets over de 'levensloop' van het object en is daarom belangrijk voor dit onderzoek.

Vaak wordt gedacht dat niet-westerse kunstenaars zich niet bezighouden met esthetiek van objecten, omdat de werken niet gecreëerd zijn als kunstvoorwerp.⁷⁶ Door dit te stellen, komt het esthetisch oordeel over het werk echter volledig onder westerse controle. Verschillende culturen zetten voor verschillende doeleinden esthetiek in.⁷⁷ De schilden waren oorspronkelijk niet bedoeld om esthetische waardering op te wekken in de conventionele zin. De esthetiek van het schild werd ingezet als psychologische tactiek bij het 'koppensnellen'.⁷⁸

⁷³ Spyer, red., *Border Fetishisms: Material Objects in Unstable Spaces*, 1997, 96.

⁷⁴ Gell, *Art and Agency*, 24.

⁷⁵ Bell en Geismar, "Materialising Oceania: New Ethnographies of Things in Melanesia and Polynesia," 2009, 5.

⁷⁶ Price, *Primitive Art in Civilized Places*, 89.

⁷⁷ Layton, "Art and Agency: A Reassessment," 2003, 449.

⁷⁸ Gell, *Art and Agency*, 6.

In de esthetiek zit volgens de Asmat namelijk een spirituele kracht die ingezet wordt om een vorm van affect te kunnen bereiken, zodat bij de vijand ontzag, angst en verwondering worden opgeroepen bij het zien van het schild.⁷⁹ De magische associaties en het systeem van symbolen wat daarmee verbonden reflecteert de structuur van sociale relaties en zegt dus iets over de Asmat.⁸⁰ Het object heeft in oorspronkelijke functie een strategische rol in het stellen van zekerheden in het leven. Ze bieden niet alleen fysieke, maar ook spirituele bescherming door het verjagen van gevaarlijke geesten en vijanden.⁸¹ Het schild is voor de Asmat geen vertegenwoordiging van de voorouder, maar het *is* de voorouder.⁸² Door de verwondering die het schild oproept wordt die identiteit bevestigd.

Wanneer het schild als kunstwerk tentoongesteld wordt, gebeurt dat vaak tegen een witte wand met zoveel mogelijk ruimte voor het object. Op die manier wordt het geïsoleerd van de oorspronkelijke betekenis en context. Wanneer het accent wordt verplaatst naar de vormgeving, wordt er uitgegaan van het principe van *l'art pour l'art*. Daarbij wordt uitgegaan van de autonomie van het kunstwerk en zal alle extra informatie die gegeven wordt juist afleiden van de schoonheid of essentie van het kunstobject. Het schild wordt dan op een andere manier benaderd en ervaren door de toeschouwer dan wanneer het wordt gepresenteerd met contextuele informatie. Als kunstwerk heeft het schild een rol om ons in contact te zetten met een hogere realiteit.⁸³ Er worden nieuwe verbanden gelegd en de schilden worden op een andere manier gedecodeerd, waaruit nieuwe inzichten voortkomen.

⁷⁹ Bolton, "Framing the Art of West Papua: An Introduction," 2011, 320.

⁸⁰ Fraser, *The many faces of primitive art: a critical anthology*, 1966, 30-32.

⁸¹ Gell, *Art and Agency*, x.

⁸² Kendall en Yang, "Goddess with a Picasso face," 405.

⁸³ *Art/artifact*, 31.

Presentatie in de westerse context

Een tentoonstelling in een museum kan nooit een transparante weergave zijn, hoe objectief en neutraal de presentatie ook lijkt.⁸⁴ Daarom is het belangrijk om te kijken op welke manier zo'n tentoonstelling wordt samengesteld. Er kunnen in het narratief dat een curator neerzet namelijk sporen van Eurocentrisme en koloniaal denken verschuild zitten. De curator is namelijk net als iedereen gebonden in culturele visie met eigen normen en waarden en moet dit kunnen erkennen en verantwoorden.⁸⁵ Het doel van de recent opgekomen *new museology* is om een tentoonstelling zo inclusief mogelijk te maken.⁸⁶ Dat kan door het tentoongestelde object vanuit meerdere perspectieven te benaderen. De niet-westerse objecten dienen los te staan van hun oude, koloniale narratief en in een context van postkoloniale presentatie geplaatst te worden. Zelfreflectie van de curator op de tentoonstellingsmethode is daarbij van groot belang.

3.1 Ontwikkelingen in het curatorbeleid van niet-westerse objecten

Een mooi voorbeeld van ontwikkelingen in het curatorbeleid is het onderzoek naar de tentoonstellingsmethode in Museum Volkenkunde vanaf 1837.⁸⁷ Waar de manier van tentoonstellen aanvankelijk leek op die van een rariteitenkabinet, veranderde deze geleidelijk naar een manier van tentoonstellen van etnografische objecten. Hierbij was sprake van exotische vooroordelen en een beginnende focus op esthetiek. Dit besef van esthetiek in niet-westerse kunst groeide begin twintigste eeuw wanneer de westerse modernisten ze als inspiratiebronnen gingen gebruiken voor hun kunst. Vanaf 1937 was de presentatie zeer gericht op esthetiek. De nadruk lag toen op vorm, schoonheid en symmetrie van de inrichting. In de jaren vijftig van de twintigste eeuw werden er thematische tentoonstellingen gemaakt, die minder object-georiënteerd waren.

⁸⁴ *Art/artifact*, 198-199.

⁸⁵ Price, *Primitive Art in Civilized Places*, 92-93.

⁸⁶ Simpson, *Making Representations*, 1996, 2; Ireland en Schofield, *The Ethics of Cultural Heritage*, 2015, 146.

⁸⁷ Keurs, ter, Smidt en Gerbrands, *The language of things*, 1990, 177-180.

Het publiek had behoefte aan informatie over de cultuur waaruit het object afkomstig was, zodat het zich beter kon verplaatsen in de oorspronkelijke context van het object. Curatoren deden van tijd tot tijd veldwerk en toonden schriftelijke en audiovisuele documentatie bij de tentoonstelling, als poging om de kloof tussen bezoeker en maker van het object te verkleinen. Tegenwoordig wordt vaak gebruik gemaakt van multimedia. Behalve teksten zijn er ook filmpjes en slide-shows te zien, als extra informatiebron.

3.2 Kritiek op presentatie

Ontevredenheid over de presentatie van niet-westerse culturen in tentoonstellingen hangt altijd samen met *othering*. Dit is een concept van de postkoloniale denker Edward Saïd dat hij uitwerkte in zijn boek 'Orientalism' in 1978. Hij legt *othering* of *otherness* uit als een afstand die gecreëerd is tussen het Westen en het Oosten of de Oriënt.⁸⁸ Hij schreef over de manier waarop in het Westen een narratief wordt gevormd over het Oosten waarbij wij-zij denken centraal staat. Volgens hem wordt vaak vanuit Eurocentrisch perspectief gereflecteerd op de niet-westerse culturen, waardoor deze worden afgedaan als onderdanig aan een westerse hegemonie.⁸⁹ Deze *othering* gebeurt onder andere door stereotypering, Eurocentrisme en in de tentoonstellingscontext de invloed van de curator op het scheppen van een narratief. Deze drie pijlers zullen dan ook de kapstok vormen waaraan de kritiekpunten worden opgehangen.

Stereotypering gebeurt op verschillende manieren. Zo kan de presentatie ervoor zorgen dat er een statisch beeld wordt gevormd van een niet-westerse cultuur. Dat wekt de suggestie dat de objecten uit een cultuur afkomstig zijn die 'bevroren in de tijd' is. Als er al een tijdscontext geschapt wordt, is dat vaak gebaseerd op een concept van het ontbreken van modern bewustzijn.⁹⁰

⁸⁸ Saïd, *Orientalism*, 2003, 3.

⁸⁹ Bavelaar, *Re-Imagining Western Art History in an Age of Globalization*, 23.

⁹⁰ Weiss e.a., *Making Art Global*, 2013, 245.

Een voorbeeld daarvan is wanneer een Asmat-schild wordt neergezet als 'ooggetuige' van een vergane cultuur. Een andere manier om te stereotyperen is door een sfeer van mystiek op te roepen.⁹¹ Dit wordt vaak gedaan door gedimde lichten en een aantal spots op de voorwerpen. Volgens Bouquet, die deze aanpak *museum magic* noemt, roept dit een gevoel van eerbied op.⁹² Het roept tevens een clichématig beeld op van niet-westerse culturen als spiritueel, bijgelovig en verbonden met de natuur. Door deze inscenering wordt een interpretatiekader gevormd waarin de bezoeker als het ware gevangen wordt.

Niet-westerse objecten waren traditioneel gezien niet bedoeld voor tentoonstellingsdoeleinden. Het museum als instituut kwam voor het contact met niet-westerse culturen alleen in het Westen voor.⁹³ In de tentoonstellingen in musea schemeren dan ook vaak westerse denkbeelden door en trappen curatoren gauw in de valkuil van Eurocentrisme.⁹⁴ Hierbij worden westerse kunsthistorische concepten op niet-westerse objecten toegepast. Zo ook het westerse idee van het lineaire verloop van primitief naar ontwikkeld. De niet-westerse objecten worden vaak gestereotypeerd als primitief en minderwaardig aan de westerse objecten. Bij een aantal tentoonstellingen werd commentaar gegeven op de focus op esthetiek en vormgeving. Zo zorgt het decontextualiseren en het recontextualiseren in de westerse context er weleens voor dat het esthetisch oordeel van de objecten toegeëigend wordt door de westerlingen.⁹⁵ Dit gebeurde in 1955 bij 'Moderne kunst: Oud en nieuw' in het Stedelijk Museum in Amsterdam en in 1984 bij 'Primitivism in 20th Century Art' in MoMA, New York. Daar werden Afrikaanse en Oceanische voorwerpen puur stilistisch gebruikt, om een vergelijking te maken met westerse werken. Dit negeren van context van het niet-westerse object werd gezien als verhuld neokolonialisme.⁹⁶

⁹¹ Price, *Primitive Art in Civilized Places*, 85.

⁹² Bouquet en Porto, *Science, magic and religion*, 2005, 21.

⁹³ Simpson, *Making Representations*, 107.

⁹⁴ Bouwhuis e.a., *Project 1975*, 2014, 25.

⁹⁵ Price, *Primitive Art in Civilized Places*, 89.

⁹⁶ McEvelley, "Doctor, Lawyer, Indian Chief," 1984, 346.

Vanaf 1989, met de tentoonstelling 'Magiciens de la Terre', begon er aandacht te komen voor een gelijkwaardige presentatie van westerse en niet-westerse objecten.⁹⁷ Dit werkte echter averechts en ook hier werden beschuldigingen van neokolonialisme geuit.⁹⁸

De invloed van de curator op de 'blik' of interpretatie van de bezoeker mag niet onderschat worden. Het debat van autonomie van het object, zoals hierboven behandeld, heeft hierin ook een uitwerking. Is het zaak om de bezoeker informatie te geven via didactische labels of moet er zo min mogelijk informatie worden gegeven zodat het object voor zichzelf kan spreken, uitgaande van universele waarde? Beide manieren hebben voordelen, want in de eerste situatie kan de kijker betrokken worden bij het productieproces en de gedachtegang van de maker en in de tweede situatie kan de toeschouwer op eenzelfde manier de niet-westerse kunst bekijken als de westerse kunst.⁹⁹ Maar volgens Gell zijn er geen universele richtlijnen en is een esthetische respons nodig om de context te kennen waarin het object gemanifesteerd is.¹⁰⁰ Volgens mij zijn de objecten niet opzichzelfstaand, omdat de blik waarmee de bezoeker kijkt nooit neutraal is.¹⁰¹ Om het kunstwerk te kunnen begrijpen is kennis van intentie, betekenis en culturele oorsprong nodig. Ook Price, Gell en Bavelaar pleiten voor een mix van de contextuele of etnografische en de universalistische of esthetische aanpak.¹⁰² Het is niet logisch dat de twee elkaar uitsluiten, want dan wordt de rijkdom aan interpretaties van het object niet erkend.

Door deze punten wordt de *othering* vergroot en ontstaat er dus afstand ten opzichte van de collectie. Het publiek kan zich niet goed verplaatsen in de oorspronkelijke context waarin het object fungeerde. Het is dus belangrijk om te reflecteren op het curatorbeleid van een tentoonstelling. Zo kunnen de bovengenoemde valkuilen misschien worden vermeden. In de afgelopen vijf jaar zijn er een aantal tentoonstellingen aan dit onderzoek naar postkoloniale presentatie gewijd.

⁹⁷ Myers en Marcus, *The traffic in culture*, 137.

⁹⁸ Weiss e.a., *Making Art Global*, 11.

⁹⁹ Myers en Marcus, *The traffic in culture*, 139.

¹⁰⁰ Gell, *Art and Agency*, 3-5.

¹⁰¹ Hermann, *Changing Contexts, Shifting Meanings*, 2011, 20-21.

¹⁰² Price, *Primitive Art in Civilized Places*, 83; Gell, *Art and Agency*, 1; Bavelaar, *Re-Imagining Western Art History in an Age of Globalization*, 16.

Zo was in 2013 de tentoonstelling ‘Companionable silences’ in Palais de Tokyo gefocust op het afzien van het Eurocentrisme door aandacht te schenken aan de oorspronkelijke context van het werk en de maker.¹⁰³ In 2018 was in het Hamburger Bahnhof een tentoonstelling ‘Hello World. Revising a Collection’, waarin de verzameling van de Nationalgalerie kritisch werd onderzocht om de manier van cureren te herzien.¹⁰⁴ Tot en met 2 juni 2019 is in het Bode-Museum in Berlijn de tentoonstelling ‘Beyond Compare: Art from Africa’ te zien, waarbij Europese en Afrikaanse werken naast elkaar tentoongesteld zijn. De bezoeker wordt daar geattendeerd op het feit dat het proces van interpreteren en vergelijken nooit neutraal is.¹⁰⁵ Duidelijk is dat de ethiek van presentatie in constante ontwikkeling is door veranderingen in geopolitieke verhoudingen die worden gereflecteerd in het systeem van de kunst.¹⁰⁶

3.3 Eisen en richtlijnen

Door het International Council of Museums (ICOM) zijn richtlijnen opgesteld waarin de taken en doelstelling van musea worden omschreven. ICOM stelt in hun ‘Code of Ethics’ dat de taak van musea is een educatieve taak is. Daarbij is het belangrijk om het erfgoed te behouden, interpreteren en de belangstelling ervoor te bevorderen.¹⁰⁷ Het museum draagt verantwoordelijkheid voor de interpretatie van de tentoonstellingen en moet ervoor zorgen dat er voldoende informatie wordt aangeboden om de tentoonstelling te onderbouwen en de vertegenwoordigde groepen tot hun recht te kunnen laten komen (punt 4.2). Het museum moet rekening houden met de overtuigingen van de gemeenschap of etnische of religieuze groeperingen waaruit de objecten afkomstig zijn. De objecten dienen met respect en waardigheid gepresenteerd te worden. Om de kennis te bevorderen is het belangrijk dat de tentoonstelling zo toegankelijk mogelijk is.¹⁰⁸

¹⁰³ ‘Companionable silences’. Website Palais de Tokyo.

¹⁰⁴ ‘Hello World. Revising a Collection’. Website Staatliche Museen Berlin.

¹⁰⁵ ‘Beyond Compare: Art from Africa in the Bode-Museum’. Website Staatliche Museen Berlin.

¹⁰⁶ Enwezor, “The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition,” 2003, 58.

¹⁰⁷ ‘Code of Ethics for Museums’. Website ICOM.

¹⁰⁸ ‘Checklist on ethics of cultural property ownership’. Website ICOM.

De toegankelijkheid van de collectie voor de bezoeker is dus zeer belangrijk. Meer dan ooit wordt het belang van betrokkenheid, interesse en nieuwsgierigheid als drijfveren van het leerproces erkend. Ook spelen nieuwe technologieën een grote rol in het omgaan met beperkingen in leermogelijkheden.¹⁰⁹ Door gebruik van multimedia wordt de tekstuele focus verminderd en wordt de collectie voor een breder publiek toegankelijk. Vooral de jongere generatie die is opgegroeid met televisie en computer in plaats van boeken zal dit interessanter vinden dan enkel zaal- en objectteksten. Door technologische, visuele hulpmiddelen is er minder verbeeldingskracht nodig voor de bezoeker om zich te verplaatsen in de oorspronkelijke context waaruit het object afkomstig is. Dit zal het interpretatie- en leerproces ten goede komen.

3.4 Alternatieve manier van postkoloniale presentatie

Met zicht op bovenstaande kritieken op presentatie en de richtlijnen voor museale collecties, zal ik nu een voorstel voor een alternatieve manier van postkoloniale presentatie aanbieden. Daarbij worden de Asmat-schilden als voorbeeld gebruikt, om het idee concreet te maken. Het doel hierbij is de vereniging van zowel de etnografische en de esthetische kwaliteiten in de presentatie. Zo kunnen de verschillende categorieën elkaar aanvullen in plaats van met elkaar concurreren.

In aansluiting op het thema van toegankelijkheid van de collectie, lijkt het mij belangrijk om de bezoeker de mogelijkheid te geven zich te kunnen verplaatsen in de oorspronkelijke context van het object. Deze is natuurlijk onmogelijk terug te halen, maar kan wel worden nagebootst. In plaats van dit op een tekstuele manier te doen, kan het helpen om juist te focussen op het visuele. Diorama's kunnen hier een uitkomst bieden, omdat ze een fysieke reactie oproepen en ervoor zorgen dat mensen zich kunnen verplaatsen in een andere verbeeldingsruimte.¹¹⁰ Diorama's bevatten echter een aantal limitaties. Zo zijn ze moeilijk aan te passen en raken ze daardoor snel verouderd. Ook kan er maar één moment in worden gevangen, of worden er meerdere momenten tegelijkertijd in samengevoegd.

¹⁰⁹ Falk en Dierking, *The Museum Experience Revisited*, 2012, 10.

¹¹⁰ Kerby e.a., "The Museum Diorama," 2017, 362.

Ook dit zorgt voor een statische weergave van een cultuur of de objecten, in plaats van dynamisch en levend.¹¹¹ Vaak wordt geprobeerd om een ‘authentiek’ beeld te geven van voordat er contact met de westerse wereld was, waardoor een geromantiseerd en exotisch beeld van samenlevingen ontstaat dat stereotypen bevestigt. Er heerst dan ook het idee dat diorama’s hun beste tijd wel gehad hebben.¹¹²

Deze nadelen zijn echter te omzeilen door een virtueel diorama te ontwikkelen, via *augmented reality* of toegevoegde realiteit (TR). Deze zijn makkelijker aan te passen dan fysieke diorama’s, doordat ze digitaal zijn. Daardoor raken ze niet snel verouderd. Wanneer er nieuwe ideeën bestaan in de debatten kunnen deze vrij makkelijk geïntegreerd worden in een virtueel diorama. Het probleem van het beperkte moment dat getoond kan worden, valt ook weg wanneer een diorama niet fysiek is. Er kan zelfs voor worden gekozen om de ‘levensloop’ van het object zichtbaar te maken, zodat kan worden getoond op welke manier het Asmat-schild in verschillende tijden en culturen een verschillende functie behelsde. Zo kan de complexiteit van de *agency* van de schilden beter worden uitgedrukt. Het nadeel is wel dat er vaak hoge kosten aan verbonden zijn.

Ik stel me voor dat mensen bij binnenkomst in de zaal kunnen kiezen om een TR-bril te pakken. Zij krijgen dan een 360°-video te zien, waarbij de omgeving waarin ze zich bevinden zichtbaar blijft maar er als het ware een video overheen wordt geprojecteerd. Wanneer gekeken wordt naar de eerste casus, het oude Asmat-schild, wordt in de animatie getoond hoe de schilden werden gebruikt tijdens de ‘koppensnellersrituelen’. De bezoeker wordt hier middenin geplaatst en kan om zich heen kijken naar wat er gebeurt. Het ‘leven’ van het schild wordt daarna gevolgd tot het zich in de huidige context bevindt, waar de bezoeker staat. Bij de tweede casus, het schild voor Smidt, kan bij de animatie juist worden getoond hoe het toerisme en de kunstwereld een belangrijke rol hebben gespeeld in de verandering van de functie en vormgeving van de schilden. Er kan een verhaal verteld worden over de invloeden van missionarissen en het verbod op het ‘koppensnellen’.

¹¹¹ Simpson, *Making Representations*, 35.

¹¹² Kerby e.a., “The Museum Diorama,” 369.

Dan wordt het voor de bezoeker duidelijk dat ook tussen de schilden veel verschil zit. Door veranderingen in vormgeving te bespreken, kan het verband met de veranderende functie of *agency* van het schild duidelijk worden gemaakt. Door te kijken naar de reis die het object heeft afgelegd wordt verduidelijkt hoe de schilden zijn ontvangen in het Westen. Deze chronologische vertoning haalt het statische beeld weg dat gevormd zou worden wanneer het schild zich in een fysiek diorama zou bevinden.

Door inzet van technologie wordt het verbeeldingsvermogen ook aangewakkerd, waardoor het niet meer nodig is om een mystieke sfeer te scheppen. Musea creëren die sfeer namelijk met het idee om de bezoeker te laten verplaatsen in de andere context, maar ik denk dat dit beter kan door het vormen van een virtuele ruimte via de TR-brillen. Tevens zorgt de technologie ervoor dat er op interactieve manier informatie kan worden overgebracht, waardoor het beter onthouden wordt.¹¹³ Musea zijn steeds meer gericht op de ervaring van de bezoeker.¹¹⁴ Daardoor is deze vorm van entertainment behulpzaam bij het leerproces en krijgt de bezoeker door de extra laag aan (virtuele) informatie een beter begrip van de realiteit.

Het plaatsen van kleine filmpjes bij de objecten is een andere manier om de beide arena's (kunst en antropologie) samen te brengen. In die filmpjes kan een interdisciplinair dialoog in worden getoond. Een voorbeeld daarvan is een filmpje waarin de maker van het schild in gesprek is met de curator of een antropoloog. Er worden dan meerdere gezichtspunten getoond, waardoor het museum en de curator niet de enige stem van autoriteit zijn. Dit helpt het publiek ook bij het reflecteren op en interpreteren van de tentoonstelling.¹¹⁵ In Museum Volkenkunde wordt dit al gedaan. Daar is in de Oceanië-zaal een filmpje te zien waarin de kunstenaar Matjemos, de maker van het schild voor Smidt, te zien is terwijl hij aan het werk is. Op deze manier wordt geprobeerd om *othering* te verkleinen door de bezoeker de kans te geven zich met de kunstenaar te identificeren.¹¹⁶

¹¹³ Falk en Dierking, *The Museum Experience Revisited*, 23.

¹¹⁴ Bouquet en Porto, *Science, magic and religion*, 216.

¹¹⁵ Simpson, *Making Representations*, 60.

¹¹⁶ Keurs, ter, Smidt en Gerbrands, *The language of things*, 183.

Een andere mogelijkheid is voor de curator om een Asmat-gastcurator uit te nodigen die meedenkt over de manier van tentoonstellen en de inhoud van de filmpjes of animaties in de TR-brillen.

Conclusie

Met dit onderzoek heb ik antwoord gegeven op de vraag: Op welke manier kan bij presentatie in westerse context aan zowel de esthetische als de etnografische kwaliteiten van Asmat-schilden recht gedaan worden?

In museale presentatie van Asmat-schilden wordt vaak aandacht aan de esthetische of de etnografische kant van het object besteed. Dit komt doordat het Asmat-schild vanuit twee verschillende disciplines wordt benaderd: antropologie van waaruit gefocust wordt op het gebruik van het object en de oorspronkelijke context en kunstgeschiedenis met belangstelling voor formele aspecten en esthetiek. Dus enerzijds wordt er informatie over de schilden en het gebruik ervan als magische bescherming bij 'koppensnellersrituelen' en anderzijds wordt er totaal geen informatie verschaft over de functie en wordt het schild neergezet als esthetisch voorwerp in een westerse context. In hoofdstuk 1 is daarom de *emic* kant van het object onderzocht: hoe fungeert het in de oorspronkelijke context? In het tweede hoofdstuk is gekeken naar *etic* kant: hoe werden de Asmat-schilden ontvangen in het Westen? Bewustzijn van beide kwaliteiten van het schild is relevant om tot een postkoloniale manier van presentatie in westerse context te komen.

Het negeren van één van de waarden (*emic* en *etic*) van het object veroorzaakt een beperkt beeld van het object/de complexiteit ervan. Het doel is dan ook om beide te verenigen bij de presentatie van de Asmat-schilden. Daarnaast zijn musea een westers concept, waardoor de curator zich soms onbewust schuldig maakt aan Eurocentrisme of *othering*. De kans hierop is groot wanneer een niet-westers object uit de oorspronkelijke context wordt gehaald en in de westerse context terecht komt. Het is daarom belangrijk om kritisch tegenover de museale presentatie te staan. Deze is nooit neutraal, omdat de perceptie van de toeschouwer gestuurd wordt door de manier waarop de curator de tentoonstelling inricht. Door gebruik van strategische enscenering met behulp van belichting en eventuele achtergrondgeluiden vormt de curator een narratief of thematiek waarin het schild geplaatst wordt.

Voor het bedenken van een alternatieve manier van postkoloniale representatie is allereerst onderzoek gedaan naar de ontwikkelingen in het tentoonstellingsbeleid van Museum Volkenkunde van de negentiende eeuw tot nu, de kritiek op presentatie van niet-westerse objecten bij bekende en recente voorbeelden van tentoonstellingen in de westerse context en de richtlijnen van ICOM voor de taken en doeleinden voor musea. Zo was het mogelijk om te ontdekken wat de mogelijkheden en valkuilen waren (en zijn) voor museale presentatie van de schilden. Door met al deze zaken rekening te houden kon er op een bewuste manier een uitspraak worden gedaan over de postkoloniale manier van tentoonstellen.

Een deel van de oplossing zit naar mijn mening in aandacht voor de externe invloeden op het maakproces van de Asmat-schilden. Voorbeelden hiervan zijn het contact met het Westen en de Indonesische machtsovername van het Asmat-gebied. Hierdoor is de intentie van de maker van de schilden veranderd, waardoor de schilden anders gecodeerd zijn. Daardoor verandert de manier waarop het ontvangen en gedecodeerd wordt door de toeschouwer. Zo maakten de Asmat de schilden na het afschaffen van het 'koppensnellen' voor de kunstmarkt en toeristen, waarbij er veranderingen in de vormgeving en functie van de schilden werd doorgevoerd. De schilden zijn nu namelijk vaak rechthoekiger en kleiner en bevatten geen vooroudermanifestatie meer. Informatie hierover is belangrijk om over te brengen op het publiek, omdat de schilden op het eerste oog misschien op elkaar lijken maar onderling kunnen verschillen qua betekenis.

Door het weergeven van de 'levensloop' van de schilden in de presentatie vermindert hopelijk het gevaar van (neo)kolonialistische neiging van *othering* door Eurocentrisme en stereotypering. De veranderende functie en betekenis bij de- en recontextualisatie worden dan duidelijk voor het publiek. De denkbeelden van de Asmat worden dan ook met respect behandeld, wat aansluit bij de postmoderne tijd. Door te zoeken naar een manier waarop de bezoeker zich zo optimaal mogelijk zou kunnen verplaatsen in de context van maker en zijn cultuur, kwam het idee van diorama's op. Diorama's worden echter gezien als achterhaald en als beperkt in het representeren van veranderingen en ontwikkelingen.

Om makkelijk mee te kunnen komen met de veranderende tijdsgeest heb ik bedacht om diorama's te maken met behulp van moderne technologie. Door een virtueel diorama kunnen de transformaties die het schild ondergaat bij de- en recontextualisatie worden getoond. De complexere betekenis van het Asmat-schild wordt dan duidelijk voor de toeschouwer. Ook kan er zo meer dan één moment in de diorama gevangen worden, waardoor het gevaar van een clichématig beeld van de fysieke diorama wordt vermeden. Een virtueel diorama kan als een filmpje of animatie namelijk de dynamische aard van het schild weergeven. Op die manier komen de schilden voor de bezoeker tot leven en verkleint de mentale afstand ten opzichte van de andere cultuur. Door de TR-brillen kunnen mensen zich de oorspronkelijke context beter voorstellen. Een bijkomend voordeel van deze TR-brillen is dat de bezoeker zelf kan kiezen om de bril wel of niet te dragen. Als de bezoeker geen behoefte heeft aan de etnografische informatie draagt hij of zij de bril niet. Zodoende kunnen mensen de Asmat-schilden op een *l'art pour l'art* manier benaderen, puur gericht op formele en esthetische aspecten.

Door moderne technieken te gebruiken wordt de tentoonstelling toegankelijk voor een breder publiek. Ook zorgen de interactieve en visuele elementen ervoor dat de informatie beter onthouden blijft dan wanneer er alleen sprake is van zaal- en objectteksten. De ICOM-doelstellingen met betrekking tot educatie en toegankelijkheid voor publiek worden hiermee beantwoord. Doordat de diorama digitaal is, kan het filmpje of de animatie ook aangepast worden aan de tijdsgeest beter met de tijd meegaan. Er is bij deze vorm van presentatie nog steeds sprake van invloed van de curator op het gebied van narratief en de inscenering. Daarom zou het helpen als kleine filmpjes met interdisciplinair dialoog bij de schilden geplaatst worden of als er een Asmat-gastcurator wordt uitgenodigd om mee te denken. Dit leidt tot visie vanuit meerdere perspectieven en helpt de bezoeker bij het interpreteren van het schild.

Omdat dit onderzoek op het snijvlak van de disciplines antropologie en kunstgeschiedenis ligt, was het zo nu en dan lastig uitvoerbaar. Het was een uitdaging om de overvloed aan theorieën en standpunten van waaruit onderzocht en geschreven is samen te brengen. Deze uitdaging van het verenigen van meerdere perspectieven en disciplines zal dan ook één van de redenen zijn waarom het onderwerp van deze scriptie zo actueel en relevant is in de kunstwereld. Omdat op tentoonstellingen van niet-westerse objecten vaak dezelfde kritiek voorkomt, zijn er een aantal bekende en recente tentoonstellingen gebruikt als voorbeelden voor de kritiekpunten. Er is in belang van het onderzoek voor gekozen de commentaren te categoriseren naar stereotypering, Eurocentrisme en invloed van de curator. Dit was praktisch voor het zoeken naar een oplossing, om dezelfde valkuilen te voorkomen. Verder realiseer ik me dat er niet zoiets bestaat als de juiste manier van tentoonstellen, omdat ideeën daarover constant veranderen. Vandaar het idee van een virtueel diorama die relatief makkelijk aan te passen is. Het zal daarom ook altijd van belang blijven voor musea om zoveel mogelijk perspectieven te betrekken bij het vormen van een tentoonstelling. Tevens weet ik niet in hoeverre het realistisch is om zo'n TR-bril in praktijk te brengen. Daarvoor is informatie nodig over de budgettering van musea en de kosten en mogelijkheden van een TR-bril.

Een lacune in de kennis waar ik bij dit onderzoek tegenaan liep betreft de motieven op de Asmat-schilden. Het zou interessant zijn om te onderzoeken op welke manier de afschaffing van de rituele functie en de opkomst van productie voor de markt de ornamentatie van schilden hebben beïnvloed. Ik vraag me af of de motieven op de schilden tegenwoordig nog verband houden met het 'koppensnellen'. Door deze informatie te kennen kan er nog beter een brug worden gevormd tussen de esthetische kwaliteiten, in dit geval toegespitst op de ornamentatie, en de etnografische kwaliteiten.

Bronnenlijst

Boeken en artikelen

Appadurai, Arjun. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Art/artifact: African art in anthropology collections, Arthur Coleman Danto en Susan Vogel, red. New York: Center for African Art, 1989. Tentoonstellingscatalogus.

Bavelaar, Hestia. *Re-Imagining Western Art History in an Age of Globalization: Finding Blind Spots and Shifting Frontiers*. Saarbrücken: GlobeEdit, 2015.

Bell, Joshua en Haidy Geismar. "Materialising Oceania: New Ethnographies of Things in Melanesia and Polynesia." *The Australian Journal of Anthropology* 20(2009), 3–27. DOI: 10.1111/j.1757-6547.2009.00001.x (geraadpleegd 7 november 2018).

Bolton, Lissant. "Framing the Art of West Papua: An Introduction" *The Asia Pacific Journal of Anthropology* 12(2011)4, 317-326. DOI: 10.1080/14442213.2011.588591 (geraadpleegd 18 november 2018).

Bouquet, Mary en Nuno Porto. *Science, magic and religion: the ritual process of museum magic*. New York/Oxford: Berghahn Books, 2005.

Bouwhuis, Jelle e.a. *Project 1975: Contemporary Art and the Postcolonial Unconscious*. London: Black Dog Publishing, 2014.

Enwezor, Okwui. "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition." *Research in African Literatures* 34(2003)4, 57-82.

Errington, Shelly. "What Became Authentic Primitive Art?" *Cultural Anthropology* 9(1994)2: 201-226.

Falk, John H. en Lynn D. Dierking, *The Museum Experience Revisited*, New York: Routledge, 2012.

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=1104662>.

(geraadpleegd 9 januari 2019).

Fraser, Douglas. *The many faces of primitive art: a critical anthology*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1966.

- Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Gerbrands, Adriaan. *Wow-ipits: Eight Asmat Woodcarvers of New Guinea*. Art in its context: studies in ethno-aesthetics. Field reports 3. Den Haag: Mouton, 1967.
- Goldwater, Robert. *Primitivism in modern art*. Herziene en uitgebreide editie. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.
- Hermann, Elfriede. *Changing Contexts, Shifting Meanings: Transformations of Cultural Traditions in Oceania*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2011.
<https://www.degruyter.com/view/product/492168> (geraadpleegd 22 november 2018).
- Honthem, Astrid de. "Imagination behind Shape: The Invisible Content of Asmat Artefacts." *Anthropological Forum* 20(2010)3, 235-249. DOI: 10.1080/00664677.2010.515292 (geraadpleegd 14 november 2018).
- Ireland, Tracey en John Schofield. *The Ethics of Cultural Heritage*. Ethical archaeologies 4. New York: Springer, 2015. DOI: 10.1007/978-1-4939-1649-8_9 (geraadpleegd 7 november 2018).
- Jopling, Carol. *Art and Aesthetics in Primitive Societies: A Critical Anthology*. New York: Dutton, 1971.
- Kendall, Laurel en Jongsung Yang. "Goddess with a Picasso face: Art markets, collectors and sacred things in the circulation of Korean shaman paintings." *Journal of Material Culture* 19(2014)4: 401-423.
- Kerby, Martin e.a. "The Museum Diorama: Caught between art and history." *Australian Art Education* 38(2017)2: 354-371.
- Keurs, Pieter ter en Dirk Smidt en Adriaan Gerbrands. *The language of things: studies in ethnocommunication*. Mededelingen van het Rijksmuseum voor Volkenkunde 25. Leiden: Rijksmuseum voor Volkenkunde, 1990.
- Layton, Robert. "Art and Agency: A Reassessment." *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 9(2003)3: 447-464.
- McEvelley, Thomas. "Doctor, Lawyer, Indian Chief." *Artforum* 23(1984): 54-60.
- Myers, Fred en George Marcus. *The traffic in culture: refiguring art and anthropology*. Berkeley: University of California Press, 1995.

O'Hanlon, Michael en Robert Welsch. *Hunting the Gatherers: Ethnographic Collectors, Agents and Agency in Melanesia, 1870s-1930s*. New York: Berghahn Books, 2000.

People of the River, People of the Tree: Change and Continuity in Sepik and Asmat Art, Allen Wardwell, red. Saint Paul, Minnesota: Minnesota Museum of Arts, 1989. Tentoonstellingscatalogus.

Price, Sally. *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Saïd, Edward William. *Orientalism*. Herziene en uitgebreide editie. Londen: Penguin, 2003.

Schneebaum, Tobias. *Asmat Images: From the Collection of the Asmat Museum of Culture and Progress*. Agats: Asmat Museum of Culture and Progress, 1985.

Schneebaum, Tobias. *Embodied Spirits: Ritual Carvings of Asmat*, Salem: Peabody Museum of Salem, 1990.

Simpson, Moira G. *Making Representations: Museums in the Post-Colonial Era*. New York: Routledge, 1996.

Smidt, Dirk. *Asmat Art: Woodcarvings of Southwest New Guinea*. 2^e druk. Hong Kong: Periplus Editions, 1999.

Spyer, Patricia, red. *Border Fetishisms: Material Objects in Unstable Spaces*. London: Routledge, 1997.

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=1273217>.

(geraadpleegd 7 november 2018).

Stanley, Nick. "Buyers, Connoisseurs and Others: Collecting Asmat Art" *The Asia Pacific Journal of Anthropology* 12(2011)4: 348-362. DOI:

<https://doi.org/10.1080/14442213.2011.586356> (geraadpleegd 14 november 2018).

Weiss, Rachel e.a. *Making Art Global*. Wenen: Academy of Fine Arts en Eindhoven: Van Abbemuseum, 2013.

Websites

‘Beyond Compare: Art from Africa in the Bode-Museum’. Staatliche Museen Berlin, <https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/unvergleichlich-kunst-aus-afrika-im-bode-museum.html> (geraadpleegd 10 januari 2019).

‘Checklist on ethics of cultural property ownership’. ICOM, https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/110825_Checklist_print.pdf (geraadpleegd 10 januari 2019).

‘Code of Ethics for Museums’. ICOM, <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf> (geraadpleegd 10 januari 2019)

‘Companionable silences’. Palais de Tokyo, <https://www.palaisdetokyo.com/en/event/companionable-silences> (geraadpleegd 10 januari 2019).

‘Hello World. Revising a Collection’. Staatliche Museen Berlin, <https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/hello-world-revision-einer-sammlung.html> (geraadpleegd 10 januari 2019).

‘Nu te zien in Vaste tentoonstelling Museum Volkenkunde 2011 Oceanië – Asmat schild RV-1971-976’. Collectie Nationaal Museum van Wereldculturen, <https://hdl.handle.net/20.500.11840/728128> (geraadpleegd 3 december 2018).

‘Nu te zien in Vaste tentoonstelling Museum Volkenkunde 2011 Oceanië – Asmat schild RV-5777-8’. Collectie Nationaal Museum van Wereldculturen, <https://hdl.handle.net/20.500.11840/823512> (geraadpleegd 3 december 2018).

‘Words Matter – Publicatie’. Tropenmuseum Amsterdam. <https://www.tropenmuseum.nl/nl/over-tropenmuseum/words-matter-publicatie> (geraadpleegd 13 december 2018).

Overige bronnen

Archief Museum Volkenkunde, inventarisnummer RV-5777-8. Beschikbaar gesteld door de heer Ad Boeren op 4 december 2018 via mailcorrespondentie.

Mailcorrespondentie met de heer Ad Boeren op 8 januari 2019.

Afbeeldingenlijst



Afb. 1. 1800-1900, hout, pigment (rode oker, houtskool, kalk) en vernis, 156,2 x 61 cm, Museum Volkenkunde Leiden (foto: Nationaal Museum van Wereldculturen <https://hdl.handle.net/20.500.11840/728128>, geraadpleegd 31 december 2018).



Afb. 2. Matjemos, 1993, hout, pigment (kalk, rode oker, houtskool), bladvezel (sago) en blad, 97 x 60 cm, Museum Volkenkunde Leiden (foto: Nationaal Museum van Wereldculturen <https://hdl.handle.net/20.500.11840/823512>, geraadpleegd 31 december 2018).

Plagiaatverklaring



Universiteit Utrecht

Faculteit Geesteswetenschappen
Versie september 2014

VERKLARING KENNISNEMING REGELS M.B.T. PLAGIAAT

Fraude en plagiaat

Wetenschappelijke integriteit vormt de basis van het academisch bedrijf. De Universiteit Utrecht vat iedere vorm van wetenschappelijke misleiding daarom op als een zeer ernstig vergrijp. De Universiteit Utrecht verwacht dat elke student de normen en waarden inzake wetenschappelijke integriteit kent en in acht neemt.

De belangrijkste vormen van misleiding die deze integriteit aantasten zijn fraude en plagiaat. Plagiaat is het overnemen van andermans werk zonder behoorlijke verwijzing en is een vorm van fraude. Hieronder volgt nadere uitleg wat er onder fraude en plagiaat wordt verstaan en een aantal concrete voorbeelden daarvan. Let wel: dit is geen uitputtende lijst!

Bij constatering van fraude of plagiaat kan de examencommissie van de opleiding sancties opleggen. De sterkste sanctie die de examencommissie kan opleggen is het indienen van een verzoek aan het College van Bestuur om een student van de opleiding te laten verwijderen.

Plagiaat

Plagiaat is het overnemen van stukken, gedachten, redeneringen van anderen en deze laten doorgaan voor eigen werk. Je moet altijd nauwkeurig aangeven aan wie ideeën en inzichten zijn ontleend, en voortdurend bedacht zijn op het verschil tussen citeren, parafaseren en plagiëren. Niet alleen bij het gebruik van gedrukte bronnen, maar zeker ook bij het gebruik van informatie die van het internet wordt gehaald, dien je zorgvuldig te werk te gaan bij het vermelden van de informatiebronnen.

De volgende zaken worden in elk geval als plagiaat aangemerkt:

- het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het knippen en plakken van teksten van het internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het opnemen van een vertaling van bovengenoemde teksten zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het parafaseren van bovengenoemde teksten zonder (deugdelijke) verwijzing: parafrazen moeten als zodanig gemarkeerd zijn (door de tekst uitdrukkelijk te verbinden met de oorspronkelijke auteur in tekst of noot), zodat niet de indruk wordt gewekt dat het gaat om eigen gedachtengoed van de student;
- het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;
- het zonder bronvermelding opnieuw inleveren van eerder door de student gemaakt eigen werk, tenzij dit in de cursus of door de docent uitdrukkelijk is toegestaan;
- het overnemen van werk van andere studenten en dit laten doorgaan voor eigen werk. Indien dit gebeurt met toestemming van de andere student is de laatste medeplichtig aan plagiaat;
- ook wanneer in een gezamenlijk werkstuk door een van de auteurs plagiaat wordt gepleegd, zijn de andere auteurs medeplichtig aan plagiaat, indien zij hadden kunnen of moeten weten dat de ander plagiaat pleegde;
- het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internetsite met uittreksels of papers) of die al dan niet tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.

De plagiaatregels gelden ook voor concepten van papers of (hoofdstukken van) scripties die voor feedback aan een docent worden toegezonden, voorzover de mogelijkheid voor het insturen van concepten en het krijgen van feedback in de cursushandleiding of scriptieregeling is vermeld.



In de Onderwijs- en Examenregeling (artikel 5.15) is vastgelegd wat de formele gang van zaken is als er een vermoeden van fraude/plagiaat is, en welke sancties er opgelegd kunnen worden.

Onwetendheid is geen excuus. Je bent verantwoordelijk voor je eigen gedrag. De Universiteit Utrecht gaat ervan uit dat je weet wat fraude en plagiaat zijn. Van haar kant zorgt de Universiteit Utrecht ervoor dat je zo vroeg mogelijk in je opleiding de principes van wetenschapsbeoefening bijgebracht krijgt en op de hoogte wordt gebracht van wat de instelling als fraude en plagiaat beschouwt, zodat je weet aan welke normen je je moeten houden.

Hierbij verklaar ik bovenstaande tekst gelezen en begrepen te hebben.

Naam: Yvette Bieckmann

Studentnummer: 5624517

Datum en handtekening:

18-01-2019

Bieckmann

Dit formulier lever je bij je begeleider in als je start met je bacheloreindwerkstuk of je master scriptie.

Het niet indienen of ondertekenen van het formulier betekent overigens niet dat er geen sancties kunnen worden genomen als blijkt dat er sprake is van plagiaat in het werkstuk.