

Op zoek naar de ander



Een onderzoek naar het doceren van
hedendaagse niet-westerse kunst middels
authentieke kunsteducatie in etnografische
musea

Masterthesis Kunstgeschiedenis: educatie en communicatie

Universiteit Utrecht

Student:

Kerstin Wit, 6745636

Eerste lezer:

Dr. Sjoukje van der Meulen

Tweede lezer:

Niels Nannes, MA

Datum:

20 juni 2022

Dankwoord

Toen ik in 2019 begon met de pre-master, gevolgd door de master Kunstgeschiedenis: educatie en communicatie, had ik nooit kunnen hopen zo'n plezierige en inspirerende tijd tegemoet te gaan. Ter afsluiting van deze studieperiode heb ik de afgelopen vijf maanden onderzoek verricht naar het doceren van niet-westerse kunst in een museale context en hierover mijn afstudeerscriptie geschreven.

Deze ervaring had nooit zo positief kunnen verlopen zonder een aantal mensen. Dankzij de motiverende gesprekken met mijn begeleider dr. Sjoukje van der Meulen kreeg ik steeds een hernieuwd enthousiasme om meer te willen leren. Onze verruimende dialogen hebben mij het afgelopen maanden veel houvast gegeven. Niels Nannes wil ik bedanken voor de fijne gesprekken, inspirerende lessen en het organiseren van het thesislab.

Verder wil ik mijn familie, vrienden, studiegenoten en ieder ander bedanken die mij heeft gesteund en van feedback heeft voorzien. Zonder jullie geduld en vertrouwen had ik het niet gered.

Ten slotte wil ik u, de lezer, bedanken. Ik hoop dat u mijn scriptie met veel interesse en plezier leest.

Kerstin Wit

Utrecht, 20 juni 2022

Samenvatting

De afgelopen jaren is het wij-zij-denken onder jongeren toegenomen, en daarmee ook de mate waarin zij discriminatie ervaren. De theorie van authentieke kunsteducatie kan adolescenten mogelijk inzichten bieden die het denken in vooroordelen over de ander tegengaan. Authentieke kunsteducatie legt verbanden met de cultuur van de lerende, met professionele kunstpraktijken en met lokale en globale kwesties. Uiteenlopende culturen komen samen in etnografische musea, die zich daarom lenen voor het leren over de ander. Daarnaast sluit het verminderen van het wij-zij-denken aan bij de doelstelling van meerdere Nederlandse musea om bij te dragen aan een gelijkwaardigere samenleving. De vraag die aan de basis ligt van dit onderzoek is: *In hoeverre kan het doceren van hedendaagse niet-westerse kunst aan adolescenten middels authentieke kunsteducatie in een Nederlandse etnografische museale context leiden tot meer begrip voor de ander?*

Deze thesis bestaat uit een literatuur- en casestudie. Het onderzoek is theoretisch onderbouwd aan de hand van de postkoloniale theorie. Deze theorie tracht kennis- en machtsstructuren te bevragen om meer gelijkwaardigheid in de samenleving te bewerkstelligen. De literatuurstudie is gericht op het doceren van hedendaagse niet-westerse kunst in een etnografische context. In hoofdstuk 1 wordt literatuur uit het postkoloniale discours besproken. De literatuur is geselecteerd op basis van de verschillende visies op het begrip identiteit, daaraan gerelateerde begrippen en de toepasbaarheid van deze begrippen in een museale context. Hoofdstuk 2 gaat in op de theorie van authentieke kunsteducatie. Deze theorie en de relatie daarvan tot andere socio-culturele leertheorieën worden besproken. Voor de casestudie zijn drie hedendaagse Aboriginalkunstwerken uit het Museum Volkenkunde in Leiden onderzocht. In dit laatste hoofdstuk is gefocust op de manier waarop het begrip identiteit wordt benaderd in de werken. De verschillende manieren waarop de werken invulling geven aan het begrip identiteit toont op welke verschillende manieren Aboriginalkunst kan helpen reflecteren.

In de conclusie wordt besproken in hoeverre niet-westerse kunst geschikt is om jongeren middels authentieke kunsteducatie op zoek te laten gaan naar het zelf en de ander. Er wordt aangeraden het stimuleren van de zoektocht naar identiteit door bezoekers te integreren in de erkenning van de subjectiviteit van het museum.

Inhoudsopgave

INLEIDING	5
1. POSTKOLONIALISME IN HET MUSEUM	10
1.1 POSTKOLONIALE THEORIE EN IDENTITEIT	10
1.2 CONTACTZONE	15
1.3 POSTKOLONIALE CONSTELLATIE	18
1.4 CONCLUSIE	22
2. AUTHENTIEKE KUNSTEDUCATIE IN DE CONTACTZONE	24
2.1 ONTWIKKELING VAN DE ADOLESCENT	26
2.2 AUTHENTIEKE KUNSTEDUCATIE EN SOCIAAL-CULTURELE LEERTHEORIEËN	27
2.3 <i>REMIXING THE ART CURRICULUM</i>	30
2.5 CONCLUSIE	32
3. CASESTUDIES	35
3.1 QUEENIE MCKENZIE – <i>HILLS AT ARGUMENT GAP</i>	37
3.2 JULIE DOWLING – <i>IS IT OK TO BE TWO THINGS AT ONCE?</i>	39
3.3 GORDON BENNETT - <i>NOTES TO BASQUIAT: IN FUTURE EVERYTHING WILL BE AS CERTAIN AS IT USED TO BE</i>	41
3.4 BEMIDDELING IN HET MUSEUM VOLKENKUNDE	43
3.5 CONCLUSIE	44
CONCLUSIE EN DISCUSSIE	47
CONCLUSIE	47
DISCUSSIE	48
NAWOORD	52
LITERATUURLIJST	53
AFBEELDINGENLIJST	58
BIJLAGE 1	59

Inleiding

“Ruim een kwart (27%) van de Nederlandse inwoners ervaart discriminatie [...] Opvallend is de groei in de mate van ervaren discriminatie in het onderwijs”, stelde het Sociaal en Cultureel Planbureau in 2020.¹ Tegelijkertijd wordt de Nederlandse bevolking cultureel diverser.² Immigratie geeft aanleiding tot zorg over culturele verschillen die onoverbrugbaar lijken. De vluchtelingencrisis in 2016 leidde bijvoorbeeld tot een sterk wij-zij-denken, met name onder jongeren.³ Wij-zij-denken, stelt Edward Saïd, wordt veroorzaakt door beelden van de ander die worden gecreëerd op basis van het idee dat een ander wezenlijk anders is.⁴ De ander wordt hierbij gezien als datgene wat iemand zelf niet is.⁵ Wij-zij-denken leidt tot polarisatie en heeft grote invloed op de mate waarin adolescenten discriminatie ervaren.⁶ De aanwezigheid van dit denken in de samenleving vraagt om meer onderzoek hiernaar. Zo stelt Gloria Wekker in de publicatie *Witte Onschuld*: “Het is noodzakelijk de manieren te onderzoeken waarop, in de Nederlandse context, gedeelde en vaak niet-onderzochte fantasieën met betrekking tot ras de manieren blijven vormgeven waarop ‘wij’ en ‘zij’ worden geconstrueerd en begrepen.”⁷ Om het wij-zij denken tegen te gaan moet een kritische zelfreflectie plaatsvinden.⁸

De voormalig minister van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap (2012-2017) Jet Bussemaker ziet het cultuuronderwijs als geschikte plaats waar kritische zelfreflectie kan plaatsvinden: “Het gaat erom kritisch vermogen te stimuleren, leren te reflecteren op je

¹ Sociaal en Cultureel Planbureau. “Ruim een kwart van de Nederlandser ervaart nog steeds discriminatie.” 2 april 2020. <https://www.scp.nl/actueel/nieuws/2020/03/26/ruim-een-kwart-van-de-inwoners-van-nederland-ervaart-nog-altijd-discriminatie>

² Iris Andriessen, Justin Hoegen Dijkhof, Ab van der Torre, Esther van den Berg, Ine Pulles, Jurjen Iedema en Marjan de Voogd-Hamelink, *Ervaren discriminatie in Nederland II*, (Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau, 2020), 132-133; Maroesjka, Versantvoort, Sjoerd Beugelsdijk, Sander Muns, en Juliette de Wit, “Eenheid in verscheidenheid” In: *Sociaal en Cultureel Rapport 2019 – Denkend aan Nederland*, (Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau, 2019).

Op 1 mei 2022 had 25,7 procent van de Nederlandse bevolking een migratieachtergrond. Voor de vier grote steden gezamenlijk lag dit percentage zelfs op 51,8 procent. Bron: ‘Hoeveel mensen met een migratieachtergrond wonen in Nederland?’, Centraal Bureau voor Statistiek, geraadpleegd 8 juni 2022, <https://www.cbs.nl/nl-nl/dossier/dossier-asiel-migratie-en-integratie/hoeveel-mensen-met-een-migratieachtergrond-wonen-in-nederland->

³ J. den Ridder, E. Miltenburg, W. Huijnk en S. van Rijnberk, *Burgerperspectieven 2019/4*. (Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau, 2019);

Floris Vermeulen, *Open armen dichte deuren*. (Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau, 2021).

⁴ Edward W. Saïd, *Orientalism*, 25e druk, (London: Penguin Books, 1978), 20-21.

⁵ Ibid.

⁶ Andriessen et al., *Ervaren discriminatie in Nederland II*, 138.

⁷ Gloria Wekker, *Witte Onschuld*, 2^e druk (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020), 51.

⁸ Wekker, *Witte Onschuld*, 233.

eigen veronderstellingen en op wat er om je heen gebeurt, om je te verplaatsen in de positie van de ander. Dít kan op allerlei manieren, maar vooral cultuur is daarbij onmisbaar [...] Goed cultuuronderwijs laat kinderen niet alleen kennismaken met schoonheid. Het daagt hen ook uit om een creatieve, onderzoekende houding te ontwikkelen.”⁹ De reflectieve vaardigheden die bij cultuuronderwijs worden aangeleerd kunnen daarom helpen zich te verhouden tot de ander.¹⁰

De theorie van authentieke kunsteducatie zou geschikt kunnen zijn om adolescenten te helpen reflecteren: de theorie richt zich op het verbinden van maatschappelijke vraagstukken aan de persoonlijke omgeving van de adolescent. De uitgangspunten kunnen worden gevat in vier kenmerken: kennis wordt geconstrueerd in complexe taaksituaties, die ruimte bieden voor eigen initiatief, het onderwijs gaat in op de cultuur van de lerende, leertaken zijn afgeleid van professionals in de kunstwereld, en samenwerking en communicatie hebben een prominente rol.¹¹ De theorie stimuleert niet alleen zelfreflectie, maar ook de zoektocht naar identiteit, naar het zelf en de ander. De theorie wordt voornamelijk toegepast in het voortgezet onderwijs, maar zou zich ook kunnen lenen voor de toepassing in een museale context.

Etnografische musea nemen deel aan de processen in de samenleving, streven naar inclusie en diversiteit, maar presenteren tegelijkertijd de ander.¹² Daarnaast, zo stelt Larissa Förster, geven etnografische musea niet alleen inzicht in de cultuur van de ander, maar ook inzicht in de cultuur waarin de ander wordt gerepresenteerd: “Each description or depiction of ‘the other’ provides at least as much insight in the way of life of those that produce the images, as in the way of life of those depicted.”¹³ De mogelijkheden tot reflectie die authentieke kunsteducatie en etnografische musea afzonderlijk bieden hebben geleid tot de centrale vraag van dit onderzoek: *In hoeverre kan het doceren van hedendaagse niet-westerse kunst aan adolescenten middels authentieke kunsteducatie in een Nederlandse etnografische museale context leiden tot meer begrip voor de ander?*

⁹ Jet Bussemaker, “Broedplaatsen van burgerschap”, *Didactiefonline*, 12 augustus, 2019. <https://didactiefonline.nl/blog/vriend-en-vijand/broedplaatsen-van-burgerschap>

¹⁰ Emiel Copini, “Eén van hen,” *Cultuur+Educatie* 19(2020)56: 22-38, 34.

¹¹ Folkert Haanstra, “Authentieke kunsteducatie: een stand van zaken” *Cultuur+Educatie* 31(2011): 8-35, 1.

¹² Er is een tendens te zien in het aantal tentoonstellingen in kunstmusea die inclusiviteit en diversiteit bevorderen. Er is een tendens te zien in het aantal tentoonstellingen in kunstmusea die inclusiviteit en diversiteit bevorderen; Maxime van Haeren, “Het Museum als ontmoetingscentrum” In *Staat van Cultuur 4: Cultuurindex Nederland*, (Amsterdam: Boekmanstichting, 2019), 58.

¹³ Larissa Förster, “Dilemmas of the ethnographic museum,” In: Paul Voogt, *Can we make a difference? Bulletin 387: Tropenmuseum*, (Amsterdam: KIT Publishing, 2008), 16.

Een beweegreden om dit onderzoek uit te voeren was om authentieke kunsteducatie in de museumpraktijk te introduceren. Daarnaast levert deze thesis een bijdrage aan het onderzoek van de museale sector naar het meer inclusief en divers worden.

Het onderzoek begint met een inleiding in de postkoloniale theorie. Deze theorie belicht aspecten die het wij-zij-denken faciliteren: de culturele en humanitaire gevolgen van het imperialisme en kolonialisme. Daarna volgt een literatuurstudie over de presentatie van niet-westerse kunst vanuit een kunsttheoretisch en educatief perspectief. Hierbij wordt onderzocht hoe in deze vakgebieden wordt gedacht over het bevorderen van reflectieve vaardigheden. Afsluitend volgt een casestudie, waarin specifiek wordt ingegaan op hedendaagse Aboriginalkunst. Hiervoor zijn drie hedendaagse Aboriginalkunstwerken uit het Museum Volkenkunde in Leiden uitgekozen. In de casestudie wordt de kennis uit de literatuurstudie meegenomen en wordt onderzocht op welke manier de drie werken tegemoetkomen aan de ontwerpprincipes van authentieke kunsteducatie en de presentatie van niet-westerse kunst in een museale context.

In hoofdstuk 1 wordt het begrip identiteit uit de postkoloniale theorie gedefinieerd aan de hand van de theorie van Saïd met betrekking tot de representatie van de ander. Vervolgens wordt ingegaan op de invulling van de ander middels het begrip subaltern dat Gayatri Spivak beschrijft. Daarna wordt de problematiek rondom het begrip identiteit uitgelegd aan de hand van de betekenissen die Stuart Hall, Ania Loomba en Saidiya Hartman eraan toekennen. Vervolgens wordt gefocust op de presentatie van de ander in een museale context. In het verleden zijn namelijk aanzetten gedaan om tot een meer reflectieve museale praktijk te komen. Aan de hand van de ideeën van postkoloniale theoretici wordt een beeld geschetst van de complexiteit van het begrip (culturele) identiteit in de museale sector. Daarop aansluitend wordt uiteengezet hoe deze complexiteit zich verhoudt tot de bemiddeling van niet-westerse kunst in musea. Hierbij wordt een begrip gehanteerd dat James Clifford heeft gebruikt in een museale context: de contactzone. Dit is een ruimte die mogelijkheden creëert voor culturele onderhandeling tussen twee entiteiten met een ongelijke machtspositie.¹⁴ Afsluitend wordt uiteengezet waar de valkuilen en mogelijkheden van musea liggen als zij tegemoet willen komen aan het postkoloniale streven naar het reduceren van het wij-zij-denken. De contactzone wordt hierbij in verband gebracht met het

¹⁴ James Clifford, "Museums as Contact Zones" in James Clifford *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (Cambridge: Harvard University Press, 1997), 188–219.

begrip postkoloniale constellatie van Okwui Enwezor. Enwezor beschrijft deze constellatie als een fenomeen waarin hedendaagse kunst als een resultaat wordt gezien van globalisatie na imperialisme.¹⁵ De deelvraag die in dit hoofdstuk wordt beantwoord luidt: *Hoe kan hedendaagse niet-westerse kunst leiden tot meer begrip voor de ander?*

In hoofdstuk 2 wordt onderzocht of de theorie van authentieke kunsteducatie kan leiden tot (zelf)reflectie bij adolescenten. Adolescenten van 16 tot 18 jaar ontwikkelen een analytisch vermogen dat hen inzicht kan geven in hoe verschijnselen zich tot elkaar verhouden en hoe zij zelf onderdeel uitmaken van maatschappelijke systemen en processen.¹⁶ Als adolescenten dit vermogen tot reflectie leren tijdens kunstonderwijs, kunnen zij in de toekomst inzien hoe hun achtergrond en idealen van invloed zijn op hun denken over de ander. Ze worden zich hierdoor bewust van privileges en normatieve mechanismen in de samenleving en leren om de ander niet te reduceren tot een groep of categorie.¹⁷ De zoektocht naar een eigen identiteit helpt hen zodoende anderen te begrijpen.¹⁸

Emiel Heijnen heeft de theorie van authentieke kunsteducatie in *Remixing the Art Curriculum* vertaald naar ontwerpprincipes en richtlijnen.¹⁹ Dit hoofdstuk betoogt de effectiviteit van authentieke kunsteducatie als museumeducatie middels verschillende theoretische bronnen die bespreken waaruit deze educatie bestaat. Hieruit wordt duidelijk op welke manier een adolescent baat kan hebben bij deze theorie bij de ontwikkeling van een cultureel zelfbewustzijn. De deelvraag die in dit hoofdstuk wordt beantwoord is: *Hoe kan het doceren van authentieke kunsteducatie in een museale context leiden tot meer begrip voor de ander?*

In hoofdstuk 3 wordt middels een casestudie onderzocht of de bemiddeling van hedendaagse niet-westerse kunst middels authentieke kunsteducatie een rol kan spelen bij de ontwikkeling van zelfreflectie bij adolescenten. Hierbij moet genoemd worden dat op basis van de resultaten uit de casestudie geen algemene uitspraak kan worden gedaan over alle hedendaagse niet-westerse kunst; hoogstens over de drie gebruikte voorbeelden.

¹⁵ Okwui Enwezor, "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition." In *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, red. Terry Smith, Okwui Enwezor en Nancy Condee. (Durham: Duke University Press, 2008) 231-232.

¹⁶ Copini, "Eén van hen," 34.

¹⁷ Ibid, 34-35.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Emiel Heijnen, *Remixing the Art Curriculum: How Contemporary Visual Practices Inspire Authentic Art Education*, (Nijmegen: Radboud Universiteit, 2015).

<https://www.emielheijnen.net/files/RTAC%20EMIELHEIJNEN.pdf>

In de casestudie worden drie hedendaagse niet-westerse kunstwerken onderzocht, namelijk *Hills at Argument Gap* van Queenie McKenzie, *Is it ok to be two things at once?* van Julie Dowling en *Notes to Basquiat* van Gordon Bennet. Alle kunstwerken vallen onder de noemer van hedendaagse Aboriginalkunst en zijn onderdeel van de collectie van het Museum Volkenkunde in Leiden. In hoofdstuk 3 wordt niet alleen de inhoud van de kunstwerken, hun betekenis voor het postkoloniale discours en de opvatting over identiteit besproken, maar komt ook de huidige bemiddeling van het museum aan bod. Alle kunstenaars hebben namelijk een andere opvatting van het begrip identiteit en de invulling daarvan kan leiden tot verschillende inzichten bij adolescenten. De drie kunstwerken zijn gekozen vanwege het hedendaagse karakter. Daarbij is het opmerkelijk dat een volkenkundig museum hedendaagse kunst presenteert. Objecten in etnografische musea zijn namelijk veelal niet bedoeld als kunst. Deze uniekheid biedt wellicht een ander inzicht in het gebruik van de collectie. Daarnaast zijn de namen van de kunstenaars bekend, in tegenstelling tot de kunstenaars van veel andere werken in het Museum Volkenkunde.

De drie werken worden in hoofdstuk 3 geanalyseerd met behulp van verschillende perspectieven op identiteit en de ontwerpprincipes van authentieke kunsteducatie. Zodoende kan worden geconcludeerd of de kunstwerken middels de bemiddeling van authentieke kunsteducatie kunnen leiden tot zelfreflectie bij adolescenten. Aanvullend wordt beschreven of het museum op dit moment voldoet aan zijn missie, waarin onder andere is beschreven dat het “publiek en stakeholders actief wil betrekken bij het verzamelen, duiden en delen van getuigenissen [...]. Zo inspireren we tot een open blik op de wereld. En dragen we bij aan wereldburgerschap.”²⁰ De missie vat op deze manier precies samen waaraan een succesvolle contactzone voldoet. Tot slot wordt geconcludeerd of niet-westerse kunst middels het doceren van authentieke kunsteducatie kan leiden tot meer begrip voor de ander.

²⁰ ‘Over onze missie’, Museum Volkenkunde, geraadpleegd op 23 mei 2022.
<https://www.volkenkunde.nl/nl/over-museum-volkenkunde/missie>

1. Postkolonialisme in het museum

In dit hoofdstuk wordt een theoretisch kader geschetst aan de hand van de postkoloniale theorie. Zodoende kan beter begrepen worden hoe etnografische musea zich verhouden tot de koloniale en postkoloniale structuren. Aan de hand van de postkoloniale theorie worden de invalshoeken en context geschetst van het museum, evenals de manier waarop hedendaagse niet-westerse museale (re)presentaties worden ontvangen. De basis voor dit hoofdstuk vormt de vraag hoe niet-westerse kunst kan leiden tot meer begrip voor de ander. Om de ander te kunnen plaatsen in het postkoloniale discours wordt het begrip identiteit uiteengezet. In de eerste paragraaf wordt de postkoloniale theorie besproken aan de hand van enkele auteurs die belangrijk zijn binnen het debat rondom identiteit en de presentatie daarvan. In de tweede paragraaf wordt de problematiek van het postkolonialisme rondom het museum toegelicht door te kijken naar het begrip contactzone, dat door Mary Louise Pratt wordt gebruikt om de sociale ruimte te beschrijven waarin het centrum en de periferie, het zelf en de ander, elkaar ontmoeten, vaak in een context waarin asymmetrische machtsverhoudingen worden ervaren.²¹ In deze paragraaf wordt tevens besproken hoe de contactzone in het postkoloniale (museale) discours kan worden toegepast en wat hier voor- en nadelen van zijn. In de laatste paragraaf wordt beschreven op welke manier het museum volgens Okwui Enwezor een geslaagde contactzone kan creëren, waarin de postkoloniale theorie tot zijn recht komt. De vraag die aan de basis ligt van dit hoofdstuk is: *Hoe kan hedendaagse niet-westerse kunst in een museale context leiden tot meer begrip voor de ander?*

1.1 Postkoloniale theorie en identiteit

“The ‘beyond’ of post-colonial theory seems most meaningful when placed in relation to Third World nationalist discourse. The term ‘post-colonial’ would be more precise, therefore, if articulated as . . . ‘post-anti-colonial critique.’”²²

Zoals Ella Shohat in *Notes on the ‘Post-Colonial’* schrijft, suggereert het gebruik van de term *post* binnen het postkoloniale discours allerm minst dat de effecten of gevolgen van de koloniale overheersing zijn verdwenen. Het postkolonialisme onderzoekt hoe

²¹ Mary Louise Pratt, "The Arts of the Contact Zone" *Profession* 91 (1991): 34.

²² Ella Shohat, "Notes on the 'Post-Colonial.'" *Social Text* 31(1992)32: 99-113, 108.

samenlevingen, regeringen en volkeren in de voorheen gekoloniseerde gebieden de invloed van koloniale en imperiale historische processen hebben ervaren.²³

De postkoloniale theorie stelt dat personen uit voormalig gekolonialiseerde gebieden een postkoloniale identiteit hebben ontwikkeld die gebaseerd is op culturele interacties tussen verschillende identiteiten. Edward Saïd, een grondlegger van de postkoloniale theorie, beschrijft in *Orientalism* hoe de productie van cultuur en (culturele) identiteit van gedomineerde personen wordt bewerkstelligd door overheersende ideeën van dominante machten, als gevolg van koloniale overheersing.²⁴ Volgens hem kan er op deze manier een beeld gecreëerd worden van de ander dat niet alleen het wij-zij-denken in stand houdt, maar dat ook gezaghebbende en essentialistische 'waarheden' produceert en dat wordt gedefinieerd door een wederzijds ondersteunende relatie tussen macht en kennis.²⁵ Later nuanceerde Gayatri Spivak deze ander met het begrip subaltern.²⁶ De subalterne identiteit beschrijft zij als de identiteit van degenen die zijn afgescheiden van de dominante groep: de massa's, de verstotenen en de gedomineerden. Echter, stelt Spivak, niet iedereen die onderdrukt wordt, is een subaltern. Het domein van de subalterniteit is "cut off from the lines of social mobility".²⁷ Spivak werpt de vraag op of de subaltern in deze positie wel in staat is zichzelf te vertegenwoordigen. Zij stelt dat vertegenwoordiging van de subaltern door de intellectueel nodig is.²⁸ Deze vertegenwoordiging is echter onhaalbaar: door de vertegenwoordiging van de subalterniteit door een dominante groep, kan een onjuiste voorstelling van subalterniteit ontstaan, doordat een dominante groep deze voorstelling produceert. Hierdoor is de subaltern altijd ondergeschikt aan de dominante groep.²⁹ De positie van de subalterne identiteit ligt vast in de periferie, een plaats die is afgescheiden van de massa en wordt gekenmerkt door het niet kunnen spreken.³⁰ Door de subaltern te verplaatsen naar het centrum, wordt het argument van de minderheidspositie van de subaltern ondermijnd. De vertegenwoordiging van minderheidsgroepen, of subalternen, wordt hierdoor complex.

²³ Ibid.

²⁴ Saïd, *Orientalism*.

²⁵ Ibid, 21.

²⁶ Gayatri C. Spivak, "Can the Subaltern Speak?" In *Marxism and the Interpretation of Culture*, edited by L. Grossberg en C. Nelson, 271-313. (Urbana en Chicago: University of Illinois Press, 1988).

²⁷ Gayatri C. Spivak, "The New Subaltern: A Silent Interview," red. V. Chaturvedi *Mapping Subaltern Studies and the Postcolonial*, (London: Verso, 2000), 328.

²⁸ Gayatri C. Spivak, "Can the Subaltern Speak?" In *Marxism and the Interpretation of Culture*, edited by L. Grossberg en C. Nelson, 271-313. (Urbana en Chicago: University of Illinois Press, 1988), 294.

²⁹ Ibid, 283, 288-289.

³⁰ Ibid, 289.

Stuart Hall beschrijft identiteiten als: “the names we give to the different ways we are positioned by, and position ourselves within the narratives of the past.”³¹ Het belangrijkste argument voor identiteit als hybride is Hall's bewering dat culturele identiteiten een geschiedenis hebben. “[..] like everything that is historical they [identities] undergo constant transformation.”³² Daarom zijn identiteiten altijd gebonden aan een wezenlijk verleden; ze zijn onderhevig aan het voortdurende proces waarin geschiedenis, cultuur en macht bestaan. De bijdrage van Hall aan de postkoloniale theorie, met daarbinnen de verschillende percepties van cultuur en van meerderheids- en minderheidsgroepen, is onmiskenbaar. Deze bezinning is gebaseerd op het idee dat identiteit altijd in transitie zou zijn en overgeleverd is aan de invloeden die het resultaat zijn van de snelle transformaties in het huidige tijdperk van globalisering. De overgang naar dit tijdperk van globalisering, van koloniaal naar postkoloniaal, kan volgens Hall worden begrepen als een dubbele cultuur of dubbele identiteit.³³ Volgens Hall stelt deze hybriditeit mensen in staat om de tegenstrijdige effecten van koloniale dominantie en van de overgang van kolonialisme naar postkolonialisme te begrijpen.³⁴ De invulling van de ander en de subaltern is zodoende niet iets dat altijd vastligt in de periferie; macht en kennis verschuiven constant.

De toepasbaarheid van het idee van een hybride identiteit wordt bekritiseerd. Hybriditeit, stelt Ania Loomba, verhult het idee van de machtsverhoudingen die bestaan tussen voormalige kolonisatoren en gekoloniseerden, waardoor uiteindelijk nieuwe hegemonische machtsverhoudingen ontstaan.³⁵ De globalisering van de wereld en de daarbij toegenomen stroom van mensen tussen landen hebben een aanzienlijke invloed gehad op de vorming van samenlevingen over de wereld: er zijn transnationale migrantengroepen en diasporagemeenschappen ontstaan door de zoektocht van groepen mensen naar economische verbetering en een veilige leefomgeving. Veel samenlevingen zijn in toenemende mate intercultureel, pluralistisch, hybride en heterogeen geworden. Loomba stelt dat de focus bij de bestudering van postkoloniale structuren en identiteiten zou moeten

³¹ Stuart Hall, “Cultural Identity and Diaspora,” in *Selected Writings on Race and Difference*, red. P. Gilroy en Ruty Wilson Gilmore, (Durham: Duke University Press, 2021), 260.

³² Ibid.

³³ Stuart Hall, “When Was ‘the Post-Colonial’? Thinking at the Limit,” in *Post-Colonial Question: Common Skies, Divided Horizons*, red. I. Chambers and L. Curti, 242-260, (London: Routledge, 1995).

³⁴ John Akomfrah, *The Stuart Hall Project*. 00.08.17-00.10.15.

³⁵ Ania Loomba, “Defining the Terms: Colonialism, Imperialism, Neo-Colonialism, Postcolonialism,” in *Colonialism/Postcolonialism*, II edition, 7-22. (London en New York: Routledge, 2005), 7-8.

liggen op interdisciplinariteit in plaats van op hybriditeit.³⁶ Deze benadering maakt het mogelijk onderzoek te gaan naar overeenkomstige kenmerken in verschillende identiteiten.

Saidiya Hartman benoemt dat het de rol van de intellectueel is om de gaten te erkennen in de geschiedenis van de subalterne die ontstaan bij deze zoektocht naar identiteit. Hierbij moet niet het geweld worden getoond, maar moet juist de focus liggen op hoe terreur opereert.³⁷

“[...] By defamiliarizing the familiar, I hope to illuminate the terror of the mundane and quotidian rather than exploit the shocking spectacle. What concerns me here is the diffusion of terror and the violence perpetrated under the rubric of pleasure, paternalism, and property.”³⁸

In plaats van te proberen het routinematige geweld van kolonialisme en de nasleep ervan over te dragen door deze verhalen bloot te leggen, stelt Hartman voor om juist de scènes in beschouwing te nemen waarin de gruwelijkheden van kolonialisme nauwelijks te bespeuren zijn, maar waarin herkenbare menselijkheid zichtbaar is, als de vorming van ‘het zelfbewuste individu’.³⁹

Echter, de focus op deze overeenkomsten kan andere problemen met zich meebrengen: de koloniale geschiedenis wordt hierdoor gereduceerd tot iets dat in het verleden ligt, terwijl de het postkolonialisme ervan uitgaat dat deze historische structuren invloed hebben op de hedendaagse maatschappij.⁴⁰ Daarnaast wordt geen gehoor gegeven aan de roep om erkenning door de bewering dat bepaalde bevolkingsgroepen overeenkomsten hebben met de meerderheidsbevolking. Door de zoektocht naar een gemeenschappelijke factor worden machtsverhoudingen verhuld. Dit is een punt dat eerder is aangehaald in deze paragraaf en waar volgens Loomba sprake van is wanneer identiteit wordt gezien als hybride.⁴¹

Volgens Hans Belting vertaalt dit debat zich binnen het discours van de kunstgeschiedenis naar de discussie over globale kunst. Hedendaagse kunst wordt in het

³⁶ Loomba, “Defining the Terms,” 16.

³⁷ Saidiya Hartman, “Introduction,” in *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and the Self-Making in Nineteenth-Century America*, 3-14. (New York en Oxford: Oxford University Press, 1997), 5-7.

³⁸ Ibid, 4.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Loomba, “Defining the Terms,” 7-8.

⁴¹ Ibid.

Westen steeds vaker opgevat als globale kunst vanwege de wereldwijde uitwisseling.⁴² De etnografische benadering, waarin culturele verschillen worden bestempeld lijkt niet meer van deze tijd.⁴³ Hierdoor lijkt het dat kunst een eenduidige toekomst tegemoet gaat. Echter, door de ondermijning van het ontstaan van kunst vanuit verschillende culturen worden machtsverhoudingen verhult.

De verdere uitleg die Hall biedt bij het begrip hybride identiteit kan inzicht bieden in het probleem. Hall stelt dat de hybride identiteit die hij beschrijft kan worden opgevat als twee verschillende soorten manieren van denken over identiteit. De eerste manier, waarop Loomba kritiek geeft, is het denken over culturele hybride identiteit als een gedeelde cultuur: "a sort of collective 'one true self', hiding inside the many other, more superficial or artificially imposed 'selves' which people with a shared history and ancestry hold in common."⁴⁴ Op deze manier heeft een identiteit meerdere aspecten: delen van iemands identiteit overlappen met die van anderen, maar de conclusie is altijd een configuratie die uniek is voor een bepaalde persoon. Deze opvatting toont overeenkomsten met de multidisciplinaire opvatting van Hartman. Een tweede manier van denken over identiteit beschrijft Hall als gerelateerd aan het eerste idee, maar het verschil in de tweede benadering is de opvatting van een hybride identiteit als een productie: "Instead of thinking of identity as an already accomplished fact, which the new cultural practices then represent, we should think, instead, of identity as a 'production', which is never complete, always in process and always constructed within, not outside, representation."⁴⁵

De verschillende opvattingen over identiteit maakt het presenteren van objecten in etnografische musea complex. Larissa Förster stelt dat er daarom stilgestaan moet worden bij wat de etnografische collecties representeren: "Strictly speaking, they [ethnographic museums] do not represent foreign cultures as they are, but only as they were. They are not museums about the other, they are at most museums about the history of the other, or even more accurately: about our past encounters with and perceptions of the then contemporary other."⁴⁶

⁴² Hans Belting, "Contemporary Art and the Museum in the Global Age," in: Peter Weibel en Andrea Buddensieg, *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, 16-38, (Ostfildern: Hatje Cantz, 2007), 30

⁴³ Ibid, 34.

⁴⁴ Hall, "Cultural Identity and Diaspora", 259.

⁴⁵ Hall, "Cultural Identity and Diaspora", 257.

⁴⁶ Larissa Förster, "Dilemmas of the ethnographic museum," in: Paul Voogt, *Can we make a difference? Bulletin 387: Tropenmuseum*, (Amsterdam: KIT Publishing, 2008), 8.

Uit de kritiek en opvattingen over en de presentatie van identiteit kan worden geconcludeerd dat de invulling van identiteit voor iedereen anders is, eigenlijk zoals Hall stelt in zijn tweede opvatting. Identiteit is een productie, is altijd in beweging en wordt gevormd binnen het kader van representatie door een gemeenschap.⁴⁷ De ontwikkeling van het begrip en de conclusie dat dit begrip aan ontwikkeling onderhevig is, net als de opvatting die het begrip vertegenwoordigt, betekent dat het begrip niet zou moeten worden vastgelegd. In plaats daarvan zou identiteit constant moeten worden bevraagd en bekritiseerd als een vorm van reflectie. Reflectie kan in deze omschrijving worden gezien als een constante heroverweging van identiteit.

1.2 Contactzone

Volkenkundige musea zijn ontstaan vanuit het imperialistische en koloniale gedachtegoed, waardoor ze inherent verbonden zijn met het postkolonialisme. Gezien de centrale rol die zij hebben gespeeld bij het bewaren van de opbrengsten van de Europese plundertochten in de koloniën, is het dekoloniseren van museale instellingen een complexe taak. Wat de kwestie verder bemoeilijkt, is het feit dat de banden van musea met koloniale processen niet volledig zijn verbroken. In feite is het idee van het museum als het hart van het postkoloniale discours nog steeds levend in inheemse gemeenschappen. Collecties zijn vaak het voornaamste resultaat van een imperialistisch beleid en de mogelijkheid om dezelfde ondergeschikte machtsverhoudingen te reproduceren. Deze opvatting wordt bevestigd door Kavita Singh, die stelt dat in de twintigste eeuw, toen het kolonialisme werd vervangen door neoliberalisme en globalisering, andere soorten machtsverhoudingen zijn ontstaan.⁴⁸ Deze machtsverhoudingen werken door in het museum, volgens James Clifford: “‘Cultures’ are ethnographical collections [...] diverse experiences are selected, gathered, detached from their original temporal occasions, and given enduring value in a new arrangement.”⁴⁹ Objecten worden beschouwd als symbolen die representatief zijn voor een gehele cultuur. In deze context staat bijvoorbeeld een boomerang voor de Aboriginalcultuur. De huidige behoefte van musea en erfgoedinstellingen om te dekoloniseren komt voort uit de poging

⁴⁷ Hall, “Cultural Identity and Diaspora”, 257.

⁴⁸ Kavita Singh, “Universal Museums: The View from Below,” in *Witnesses to History: A Compendium of Documents and Writings on the Return of Cultural Objects*, red. Lyndel V. Prott, (Parijs: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 2009), 127.

⁴⁹ James Clifford, *The Predicament of Culture : Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, (Cambridge: Harvard University Press, 1988), 231.

om deze representatie van de ander te verwijderen van het imperialistische kader van onder ander etnografische en archeologische musea die eeuwenlang het toonbeeld zijn geweest van koloniale plundering.⁵⁰ Een deel van deze zogenaamde dekolonialisatie-agenda bestaat eruit deze (historische) bias van het museum te beschouwen als een educatief instrument waarmee verschillende vormen van educatieve betrokkenheid worden bevorderd, in plaats van het opdringen van één enkel dominant expert-standpunt.⁵¹ Om de projecten aan te duiden die het idee van dekoloniaal, participatief curatorschap bevorderen, introduceerde James Clifford binnen de museologie het begrip contactzone. Dit begrip, dat Clifford leende van literatuurcritica Mary Louise Pratt, is "een term die verwijst naar sociale ruimten waar culturen elkaar ontmoeten, met elkaar in botsing komen en met elkaar worstelen, vaak in contexten van zeer asymmetrische machtsverhoudingen, zoals kolonialisme, slavernij, of de gevolgen daarvan, zoals die vandaag de dag in vele delen van de wereld worden ervaren".⁵² Het gebruik van dit concept door Pratt heeft betrekking op (historische) reisverslagen, maar het idee achter deze gedachte is dat er sprake is van een asymmetrische relatie, waarbij de dominante maatschappij de gedomineerde ander een ruimte biedt voor culturele onderhandeling. Dit idee leent zich goed voor toepassing in de museale context. De contactzone is een ruimte waarbinnen zich afspeelt wat Pratt transculturatie noemt: een proces waarbij leden van een ondergeschikte of gemarginaliseerde groep materiaal selecteren of construeren dat door een dominante groep wordt verspreid.⁵³ Het gaat dus om dialogische, maar selectieve en ongelijke ruimten die, hoewel ze berusten op wederkerigheid, de koloniale 'ander' definiëren en creëren. In een museale setting betekent dit dus dat inheemse actoren actief moeten worden betrokken bij tentoonstellingen en collecties.⁵⁴

Echter, er zijn minstens twee kritieken op deze manier van het bevorderen van inclusiviteit. Het eerste kritiekpunt is dat het betrekken van inheemse gemeenschappen niet altijd een gelijkwaardige uitwisseling bevordert, maar eerder kan worden gezien als een gematigde succesvolle aanpassing is aan een dominante cultuur door de inheemse

⁵⁰ Förster, "Dilemmas of the ethnographic museum," 28.

⁵¹ Ibid; Clifford, *The Predicament of Culture*, 231.

⁵² Pratt, "The Arts of the Contact Zone," 34.

⁵³ Ibid, 35.

⁵⁴ James Clifford, "Museums as Contact Zones" in *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, red. James Clifford, (Cambridge: Harvard University Press, 1997), 188–219.

gemeenschap.⁵⁵ Bij het werken met inheemse gemeenschappen, kunstenaars en andere groepen die niet in het museum werken, worden evengoed veelal ongelijke verhoudingen geproduceerd, stelt Adriana Muñoz. Zij zag dit gebeuren in het Ethnographic Museum of Gothenburg in Zweden.⁵⁶ Hier werden inheemse gemeenschappen omschreven als ‘personeel’, ‘adviseurs’ en ‘medewerkers van de gemeenschap’. De samenwerking met deze groepen ging hierdoor samen met de hiërarchische verhoudingen die voortkomen uit (koloniale) ongelijkheid.

De grootste kritiek op de museale contactzone betreft daarom het argument dat volkenkundige musea veelal niet alleen koloniale overblijfselen zijn, maar zich ook hebben aangepast en tot een neokoloniale organisatie hebben omgevormd. Robin Boast stelt dat het verlangen van musea om een kritische ruimte te ontwikkelen waarin de contactzone wordt bevraagd, onder andere door inheemse groepen te betrekken, juist een nieuw soort kolonialisme heeft doen ontstaan dat waarheden en verhalen produceert over bevolkingsgroepen. Door het idee van het museum dat het een kritische dialoog bevordert door voormalig gekolonialiseerde en inheemse groepen te representeren, lijkt het museum een contactzone te zijn waar onderhandeling in mogelijk is. Echter, in feite wordt het een banale constructie van een fictieve werkelijkheid: een vorm van neokolonialisme. Een vrije stroom van informatie en circulatie van erfgoed kan niet plaatsvinden zonder een tactvolle strategie te hebben ontwikkeld voor dialoog en overleg met de betrokken gemeenschappen.⁵⁷ Wanneer dit soort overleg niet plaatsvindt, wordt de contactzone een ruimte van ontmoeting met autoriteiten en machthebbers. Dit idee van het in wezen neoliberale karakter van het postkoloniale museum weerspiegelt het cultureel desastreuze effect van wat Zygmunt Bauman ‘glokalisatie’ heeft genoemd: de aanpassing van het mondiale kapitalisme aan de plaatselijke omstandigheden.⁵⁸

Het museum mist daarmee een belangrijke kans om de zogenaamde educatieve rol te vervullen, doordat het nog steeds de afstemming, de presentatie en het gebruik in handen heeft, en daarmee de bron.⁵⁹ De gevoeligheid van het onderwerp van het museum als een microkosmische reconstructie van het koloniale kader zet aan tot een noodzakelijke

⁵⁵ Adriana Muñoz, ‘Wiphala: Identity and Conflict’, In *Curation and Education as a Decolonisation of the Museum*. Red. Carmen Mörsch, Angeli Sachs en Thomas Sieber, (Bielefeld: Transcript Verlag, 2017), 220.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Robin Boast, "Neocolonial collaboration: Museum as Contact Zone Revisited", *Museum Anthropology* 34 (2011): 60, 34. doi:10.1111/j.1548-1379.2010.01107.

⁵⁸ Victor Roudometof, *Glocalization : A Critical Introduction*, (London: Routledge, 2016), 141.

⁵⁹ Boast, "Neocolonial collaboration," 65.

reflectie van de behoeften en voorwaarden die het proces van representatie reguleren. Streven naar collaboratie is daarom niet verkeerd, maar er moet stilgestaan worden bij de ongelijke relatie die altijd aanwezig is: “[..] always, is the contact zone an asymmetric space where the periphery comes to win some small, momentary, and strategic advantage, but where the center ultimately gains.”⁶⁰

Het tweede kritiekpunt van de contactzone ligt in het creëren van een gelijkwaardige relatie met de gemeenschappen waar de objecten vandaan komen. Musea in Europa kampen met het gegeven dat zij ver verwijderd zijn van de inheemse gemeenschappen, geografisch al dan niet historisch.⁶¹ Musea moeten hun kennis en macht delen, maar vragen zich dan af met wie. In 2008 stond deze vraag centraal tijdens het *Museums, Society and Development conference*, gehouden van 15 tot en met 17 mei 2008 in het Tropenmuseum in Amsterdam. Het bestaansrecht van etnografische musea en het inzetten van de collectie waren op het congres het onderwerp van debat.⁶² Op het congres volgde de bulletin *Can we make a difference?* Hierin werden door verschillende auteurs andere uitkomsten besproken, maar overkoepelend werd gezegd dat waarin het delen van informatie en het erkennen van de subjectiviteit voorop stond.⁶³

1.3 Postkoloniale constellatie

De contactzone is in het verleden gebruikt als een verlengstuk van neokolonialisme. Om dit aspect te confronteren en een gelijkwaardige uitwisseling te bevorderen, zou het museum zichzelf opnieuw moeten uitvinden.⁶⁴ Volgens Boast kan het museum zichzelf alleen opnieuw uitvinden, en daarmee tegemoetkomen aan een postkoloniale presentatie, als het de bronnen en uiteindelijk ook de objecten zelf loslaat “for the benefit and use of communities and agendas far beyond its knowledge and control”.⁶⁵ Wanneer het loslaten van bronnen wordt opgevat als het opnieuw bestuderen van hedendaagse bronnen vanuit de postkoloniale situatie, kan dit wellicht een mogelijkheid bieden voor het museum om zichzelf opnieuw uit te vinden. Okwui Enwezor stelt dat kunst niet alleen moet worden begrepen vanuit de huidige context van globalisering, maar tevens vanuit de historische

⁶⁰ Ibid, 66.

⁶¹ Paul Voogt, “Introduction,” in: Paul Voogt, *Can we make a difference? Bulletin 387: Tropenmuseum*, (Amsterdam: KIT Publishing, 2008), 6.

⁶² Ibid.

⁶³ Förster, “Dilemmas of the ethnographic museum,” 16.

⁶⁴ Boast, “Neocolonial collaboration,” 67.

⁶⁵ Ibid, 67.

context van het imperialisme. Een postkoloniaal perspectief kan de oplossing bieden: “[...] from the standpoint of a complex geopolitical configuration that defines all systems of production and relations of exchange as a consequence of globalization after imperialism. It is this geopolitical configuration and its postimperial transformations that situate what I call here ‘the postcolonial constellation’.”⁶⁶ Deze postkoloniale constellatie kan worden gezien als een “set of arrangements of deeply entangled relations and forces that are founded by discourses of power”.⁶⁷ Dit idee van de globalisering van de kunst weerlegt in wezen de traditionele benadering van de kunstgeschiedenis. Het ene leidt niet direct tot het andere; in plaats daarvan is sprake van een convergentie van ideeën, culturen en beelden, die leiden tot een ontwikkeling van de kunst.

Enwezor stelt dat musea veelal vervallen in twee soorten presentatiemogelijkheden. Enerzijds presenteren musea kunst als speculatief en algemeen, waardoor deze als nieuw en spectaculair wordt opgevat. Anderzijds is er de institutionele benadering, waarbij kunst als wetenschappelijk en autonoom wordt gepresenteerd, niet als cultureel. Als voorbeeld geeft Enwezor de toe-eigening van Afrikaanse en Oceanische beeldhouwwerken door Europese kunstenaars aan het begin van de twintigste eeuw en het feit dat deze toe-eigening niet correct en volledig wordt aangepakt in musea.⁶⁸ Deze analyse van kunst is volgens hem grotendeels formalistisch geweest; elke sociale functie van kunst wordt hierbij afgewezen. In 2000, toen het Tate Modern werd geopend, besloten de curatoren bijvoorbeeld om een meer dialectische benadering toe te passen om de erfenis van het Europese modernisme uit te leggen: “The press was filled with speculation about the effectiveness of the museum’s ‘radical’ attempt to break with the outmoded chronological emphasis of modern art history [...]”.⁶⁹ Enwezor stelt dat deze opstelling uiteindelijk eerder verontrustend dan progressief bleek; er was onvoldoende aandacht voor het postkolonialisme, waardoor hedendaagse Afrikaanse kunst (opnieuw) als onderdeel van het westerse modernisme werd beschouwd. Hiermee werd de Afrikaanse kunst tekortgedaan.

⁶⁶ Okwui Enwezor, “The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition.” In *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Comtemporaneity*, red. Terry Smith, Okwui Enwezor en Nancy Condee. (Durham: Duke University Press, 2008), 208.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid, 212; Laymert Garcia dos Santos, “How Global Art Transforms Ethnic Art.” In *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, red. Hans Belting en Anderea Buddensieg, 164- 179. (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2009), 166-176.

⁶⁹ Ibid, 213.

In het discours van de kunstgeschiedenis wordt vaak uitgegaan van het idee dat kunst, menselijke creativiteit en esthetiek hetzelfde zijn.⁷⁰ Dit bemoeilijkt de benadering van artistieke voorwerpen in etnografische musea. Daarnaast, stellen Kitty Zijlmans en Marlite Halbersma, gaat de Westerse benadering van de geschiedenis, zowel diachronisch als synchroon, vaak uit van een chronologische structuur, die ontwikkeling of vooruitgang suggereert.⁷¹ De betekenissen en significantie van kunst liggen vast binnen een bepaalde culturele en historische formatie. Als musea de productie van kennis over kunst niet herzien, blijft het een verlengde van de Westers gedomineerde maatschappij en blijft er een ongelijke verhouding bestaan.⁷² Hierdoor kan inclusiviteit niet bestaan, omdat het andere visies uitsluit en een ander voortbrengt die vaak wordt aangeduid als traditioneel, in tegenstelling tot het westerse 'moderne'. Een voorbeeld is het ontstaan van zogenaamde primitieve kunst die ontstond bij de ontmoeting van Europese kunstenaars met Afrikaanse en Oceanische beeldhouwwerken. Deze ontmoeting wordt vaak ondergeschikt gemaakt aan het verhaal over het ontstaan van modernisme: "[...] for to admit to the paradigmatic breach produced by the encounter between African sculptures and European artists would also be to question the narrative of modern art history."⁷³ Deze kwestie ligt gevoelig, omdat deze nauw samenhangt met het doel dat men met een presentatie wil bereiken; een museum moet afzien van een etnografische houding, maar als volkenkundige musea hun objecten niet bestuderen vanuit een postkoloniaal perspectief, ontstaat er een weergave van een cultuur die onvoldoende wordt ondersteund door historische, etnografische, archeologische en kunsthistorische informatie.

Het museum zou volgens Enwezor de grenzen moeten opzoeken in binaire tegenstellingen, zoals centrum en periferie, lokaal en mondiaal, historisch en hedendaags en natiestaat en individu.⁷⁴ Hierdoor wordt een actieve contactzone gecreëerd, die het museum én bezoekers ertoe aanzet om kritische vragen te stellen en in dialoog te treden: "The postcolonial constellation seeks to interpret a particular historical order, to show the relationships between political, social, and cultural realities, artistic spaces and

⁷⁰ Ibid, 210; Rasheed Araeen, "Our Bauhaus Others 'Mudhouse," *Third Text* 3, no. 6 (1989): 3–14, 5-8.

⁷¹ Marlite Halbertsma and Kitty Zijlmans, *Gezichtspunten : Een Inleiding in De Methoden Van De Kunstgeschiedenis*, (Nijmegen: SUN, 1993). 47-48.

⁷² Garcia dos Santos, "How Global Art Transforms Ethnic Art," 164-176.

⁷³ Enwezor, "The Postcolonial Constellation," 212; Rasheed Araeen, "Our Bauhaus Others 'Mudhouse," *Third Text* 3, no. 6 (1989): 3–14. <https://doi.org/10.1080/09528828908576208>, 5-8.

⁷⁴ Enwezor, "The Postcolonial Constellation," 232.

epistemological histories, highlighting not only their contestation but also their continuous redefinition.”⁷⁵

Hierbij moet echter worden vermeden dat de nadruk komt te liggen op de overeenkomsten. Door aan te geven dat verschillende culturen, meer- en minderheidsgroepen, veel gemeen hebben, wordt kunst gedistantieerd van het vraagstuk van macht en privilege. Dit proces van homogenisering maakt de dialoog over de diversiteit van hedendaagse kunst uit de gehele wereld problematisch. Het is niet realistisch om een gelijkwaardige uitwisseling te laten plaatsvinden in een kader dat deze relatie niet ter discussie stelt. Een dergelijke weergave van een inheemse cultuur kan pas doeltreffend zijn als de verbanden tussen het koloniale verleden en de huidige strijd voor autonomie worden begrepen en worden geïntegreerd in het hedendaagse debat over de inheemse situatie.⁷⁶ Musea kunnen dienen als kritische plaatsen waar de relatie van personen met kunst en de omgeving wordt bevraagd. Om dit te kunnen bereiken, moet het museum reflecteren op zichzelf, zijn positie in de wereld en de objecten die het bezit, maar het museum moet vooral de bezoeker kunnen aanzetten tot deze kritische reflectie. Het is de taak van het museum om te dwarsbomen, wat Enwezor noemt: “the current [art world] skepticism toward a globalized reception of contemporary artistic practices from far-flung places with little historical proximity to the ideas transmitted from within the legacy of the Western historical avant-garde.”⁷⁷ Alleen dan kan het museum een geslaagde contactzone zijn; een plaats waar zelfreflectie, actieve collaboratie en gedeelde autoriteit worden bevorderd.⁷⁸ Dit kan niet worden gedaan zonder de erkenning van de postkoloniale constellatie, want dan kan de sociale en culturele temporaliteit van hedendaagse kunst worden begrepen.⁷⁹

Als oplossing voor het groeiende probleem waar musea mee worstelen in het huidige postkoloniale klimaat, geeft Enwezor aan dat de oplossing moet worden gezocht in de aanpassing van vijf historische aspecten, namelijk de uitbreiding van tentoonstellingen; dekolonialisatie en culturele identiteit; heterogeniteit; de vertaling van cultuur; en de globalisering van economische productie en cultuur. Hierbij is een nieuwe en kritische blik

⁷⁵ Ibid, 232

⁷⁶ Paul Daley, "Preservation or Plunder? The battle over the British Museum's Indigenous Australian show" *The Guardian*, 9 april, 2015, geraadpleegd 10 maart 2022, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/apr/09/indigenous-australians-enduring-civilisation-british-museum-repatriation>

⁷⁷ Enwezor, "The Postcolonial Constellation," 222.

⁷⁸ Clifford, "Museums as Contact Zones" 210; Boast, "Neocolonial collaboration," 66.

⁷⁹ Enwezor, "The Postcolonial Constellation," 232.

nodig, die het idee bevraagt van artistieke productie en hoe deze zich verhoudt tot de postkoloniale wereldcultuur van het huidige moment. Het kunsthistorische discours moet zich niet alleen baseren op het modernisme en imperialisme, maar juist op het postkolonialisme.⁸⁰ De rol van de curator is hierbij van groot belang: “[...] as a producer of certain kinds of thought about art, artists, exhibitions, and ideas and their place among a field of other possible forms of thought that govern the transmission and reception of artistic production – someone, that is, who thinks reflexively about museums.”⁸¹

Daarnaast, stelt Förster, dat een etnografisch museum ook hedendaagse objecten moet verzamelen: “Contemporary collecting raises the question of how to interact with history and society museums in the North as well as in the South, and draws attention to restitution claims from Southern communities. It must therefore be sincerely committed to dialogue, exchange, interdisciplinarity and transculturality.”⁸² Een dergelijke benadering maakt het mogelijk de overeenkomsten en verwantschappen tussen hedendaagse kunst in Afrika, Noord-Amerika en Europa te onderzoeken en prominent aanwezig te laten zijn, zonder dat de verschillende onderdelen vervagen tot een individuele categorische betekenis. De geschiedenis is niet eenduidig en objectief en moet daarom worden opgevat en gepresenteerd als subjectief.

1.4 Conclusie

Het (post)kolonialisme is inherent verbonden met musea; musea zijn ontstaan vanuit het imperialisme, later ontwikkeld ter ondersteuning van natiestaten en daardoor verbonden met de postkoloniale identiteit. Door de globalisering en aandacht voor de scheve machtsverhoudingen in de samenleving worden musea zich steeds meer bewust van hun eigen subjectiviteit. Musea zullen altijd vanuit verschillende oogpunten worden bekeken: van 'voordelen van het kosmopolitische leven' tot 'herinnering aan het kolonialisme' en alles daartussenin. Een museum moet beseffen dat zijn principes voor anderen beledigend, kwetsend of heiligschennend kunnen zijn.⁸³ Musea zouden daarom geen gebruik moeten maken van de contactzone als middel om inclusief te zijn; deze moet juist als middel dienen om het museum te begrijpen als een subjectief en postkoloniaal instituut. Een museum kan hieraan tegemoetkomen door zijn eigen subjectiviteit te tonen en anderen aan te moedigen

⁸⁰ Enwezor, “The Postcolonial Constellation,” 208-210.

⁸¹ Ibid, 230.

⁸² Förster, “Dilemmas of the ethnographic museum,” 28.

⁸³ Singh, “Universal Museums,” 127.

om hetzelfde te doen. Het museum is een instituut dat objecten decontextualiseert en zichzelf, het museale gebruik, verheft boven het originele, bedoelde gebruik en de context van het object.⁸⁴ Wanneer wordt vastgehouden aan het idee dat fouten uit het verleden rechtgezet kunnen worden door iets te ontmantelen, zetten mensen zichzelf op het verkeerde been, stelt Enwezor.⁸⁵ Er zou niet gestreefd moeten worden naar dekolonialisatie, maar naar postkolonialisatie, ofwel naar een erkenning van een postkoloniale constellatie. Zo kan worden gestreefd naar een gelijkwaardigere, globalere samenleving. De huidige globale samenleving vraagt volgens om een nieuwe beoordeling van het heden en de verhouding daarvan tot artistieke productie.⁸⁶ Er moet verder gekeken worden dan cultuur en geschiedenis vanuit één perspectief. Door, en met, de globalisering is een complexe geopolitieke configuratie ontstaan, die vraagt om een ruimte die een kritische houding bevordert door een meervoudige manier van kijken en bevragen te hanteren.⁸⁷ De rol van de intellectueel, in dit geval het museum, is daarom niet om de gaten van de geschiedenis op te vullen met verhalen van de subalterne of om te zoeken naar verbanden, maar om de grens van de dichotomie te erkennen en te tonen. Zodoende kan het museum de bezoekers ondersteunen in de zoektocht naar de ander als middel voor kritische zelfreflectie. en om zijn bezoekers aan te moedigen om hetzelfde te doen.

⁸⁴ Ibid, 128.

⁸⁵ Enwezor, "The Postcolonial Constellation," 207-209.

⁸⁶ Ibid, 210.

⁸⁷ Ibid, 208.

2. Authentieke kunsteducatie in de contactzone

Dekolonisatie kan niet los worden gezien van een streven naar wereldwijde sociale rechtvaardigheid op basis van solidariteit met anderen. Het gaat om wederzijdse erkenning in de vorm van duurzame sociale verandering. Wellicht is het de rol van zowel educatoren als curatoren om opnieuw te bekijken hoe een museum een ruimte kan zijn waar verschillende visies op zinvolle wijze met elkaar worden geconfronteerd en waar nieuwe identiteiten als actieve actoren worden gevormd. De voornaamste taak van een museum is dan ook niet om conflicten uit te bannen, maar om een contactzone te creëren waarbinnen het museum, de objecten, betrokken gemeenschappen en bezoekers samenwerken om collectief bij te dragen aan een gelijkwaardige uitwisseling. Het streven van het museum zou dan ook niet per se een verzoenend proces van dekolonialisatie moeten zijn, maar eerder een collaboratie die anderen van binnen en buiten het museum met elkaar verbindt. Reflectie kan hieraan bijdragen: door een voortdurend cyclisch proces te bewerkstelligen waarin sprake is van uitwisseling tussen het museum, de bezoekers en andere betrokkenen, kan het museum zichzelf veranderen. Dit betekent, zoals Spivak opmerkte, “listening seriously, not with [a] kind of benevolent imperialism”.⁸⁸ Het museum moet zichzelf zien als onderdeel van een gemeenschap en moet anderen, zowel bezoekers als gemeenschappen, zien als kritische medestanders.

In dit hoofdstuk worden de uitgangspunten van authentieke kunsteducatie beschreven. Daarnaast wordt toegelicht waarom juist de uitgangspunten van authentieke kunsteducatie geschikt zijn om toe te passen in een museale setting, met als doel om culturele zelfreflectie bij adolescenten te stimuleren. Authentieke educatie is een socio-culturele pedagogische benadering die wordt toegepast in het Nederlandse onderwijssysteem, omdat deze leerlinggestuurd is en mogelijkheden biedt tot differentiatie.⁸⁹ Daarnaast betreft authentieke kunsteducatie maatschappelijke, lokale en globale kwesties en de culturele wereld van jongeren en verbindt deze met de professionele kunstpraktijk door middel van complexe taaksituaties in een leergemeenschap.⁹⁰ Op basis

⁸⁸ Gayatri C. Spivak, *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, red. Sarah Harasym (Londen: Routledge, 1990), 60.

⁸⁹ Vera Bergman, “Zicht op... het nieuwe leren en cultuureducatie Achtergronden, literatuur en websites”, *Cultuurnetwerk Nederland* (2006)7-14, 7-8.

⁹⁰ Heijnen, *Remixing the Art Curriculum*, 15.

van theorieën over authentiek leren in de onderwijspsychologie en ontwikkelingen in het kunstonderwijs introduceerde Folkert Haanstra in 2001 authentieke kunsteducatie. Authentiek verwijst in dit verband niet naar de traditionele en romantische connotaties die worden geassocieerd met de term authentieke kunst, maar naar authentieke, realistische en betekenisvolle leercontexten die dit soort onderwijs nastreeft.⁹¹ Deze pedagogische benadering komt voort uit verschillende voorgaande theorieën die aan onder andere Lev Vygotsky kunnen worden toegeschreven. Het doel van dit hoofdstuk is om de geschiktheid van authentieke kunsteducatie te bepalen. Dit wordt gedaan aan de hand van de ontwerpprincipes en voorwaarden die overeenkomen met het streven van een museale organisatie naar inclusiviteit en gelijkheid.⁹² De geschiktheid van authentieke kunsteducatie wordt aangetoond middels het model *Remixing the Art Curriculum* dat Emiel Heijnen heeft ontwikkeld.

Hoewel *Remixing the Art Curriculum* in eerste instantie voornamelijk was toegespitst op kunsteducatie in een schoolse omgeving, waarbij het geheel aan actieve (creërende), receptieve en reflectieve activiteiten is getest, is authentieke kunsteducatie ook geschikt voor educatie in een buitenschoolse context. Heijnen merkt in zijn proefschrift namelijk op dat de implementatie van authentieke kunsteducatie niet per se hoeft vormgegeven hoeft te worden binnen een (schoolse) organisatie die is gebaseerd op sociaal-constructivistische principes.⁹³ Hij stelt dat authentieke kunsteducatie een flexibel concept is, dat kan worden afgestemd op de mogelijkheden binnen verschillende educatieve omgevingen.

De vraag die aan de basis ligt van dit hoofdstuk is: *Hoe kan het doceren van authentieke kunsteducatie in een museale context leiden tot meer begrip voor de ander?* Om tot het antwoord op deze vraag te komen, wordt een korte schets gegeven van de kenmerken, ontwikkeling en interesses van adolescenten. Daarna wordt de oorsprong van authentieke kunsteducatie beschreven, waarna het model van Heijnen en de connectie met een andere socio-culturele leertheorie, de theorie van Vygotsky, worden toegelicht.

⁹¹ Ibid, 15.

⁹² 'Musea bekennen kleur,' geraadpleegd op 13 mei 2022, <https://www.museabekennenkleur.nl>; 'Code Diversiteit & Inclusie,' Museumvereniging, geraadpleegd 13 mei 2022, https://www.museumvereniging.nl/media/code-diversiteit-inclusie_def.pdf

⁹³ Heijnen, *Remixing the Art Curriculum*, 303-304.

2.1 Ontwikkeling van de adolescent

De adolescent is een complex en interessant figuur. In de leeftijd van 16 tot 18 jaar ontwikkelen adolescenten zelfreflectie, ondergaan zij een morele ontwikkeling waarbij ze zich steeds meer bewust zijn van morele vraagstukken en sociale rechtvaardigheid, en zijn ze bezig met het ontplooiën van een eigen identiteit.⁹⁴ Adolescenten denken in deze fase steeds meer hypothetisch-deductief; zij kunnen van abstract denken overstappen naar concreet beredeneren.⁹⁵ Dit zorgt ervoor dat de adolescent steeds gedifferentieerder gaat denken over zichzelf, anderen en de wereld om zich heen. Het analytisch vermogen dat jongeren op deze leeftijd ontwikkelen, draagt bij aan het ontwikkelen van cultureel bewustzijn. Adolescenten gaan steeds beter begrijpen hoe verschijnselen zich tot elkaar verhouden en hoe zij zelf deel uitmaken van een proces. Deze postkoloniale insteek helpt leerlingen te focussen op politieke en sociale structuren.

Kunstonderwijs waarin reflectie aan bod komt, zou ervoor kunnen zorgen dat jongeren leren wat hun eigen context is bij en invloed is op het zien van de wereld om hen heen. De adolescent kan zich zo bewust worden van privileges en normatieve procedures in de maatschappij. Door naar de ander te kijken, worden adolescenten ondersteund in hun ontwikkeling en leren zij beter reflecteren. Dit draagt er uiteindelijk aan bij dat zij anderen minder reduceren tot een groep of klasse.⁹⁶

Adolescenten worden er op deze leeftijd steeds beter in om hun denkprocessen in kaart te brengen en zijn beter in staat tot metacognitie.⁹⁷ Dit betekent dat zij begrijpen waarom zij handelen zoals zij handelen, dat ze hierop kunnen reflecteren en dat ze kunnen beschrijven wat de aanleiding was voor hun handelen. Hierbij is de cultuur van de omgeving bepalend en van grote invloed. De ontwikkeling van de adolescent en de daarbij horende zoektocht naar identiteit en (zelf)reflectie is daarom verankerd in een socio-culturele gemeenschap.⁹⁸ Biesta stelt dat de zoektocht naar identiteit niet zozeer “een kwestie is van betekenis geven aan de wereld”, maar eerder van “ons laten aanspreken door de wereld”.⁹⁹ Deze zoektocht kan daarom worden gezien als een constante bevraging tussen de ruimte die

⁹⁴ Berend Brouwer en Pascal Marsman, *Handreiking ontwikkelingspsychologie: Kijk op de ontwikkeling van kinderen*, (Den Haag: Curriculum.nu, 2018) 14. <https://curriculum.nu/wp-content/uploads/2018/05/Handreiking-ontwikkelingspsychologie.pdf>

⁹⁵ Ibid, 18.

⁹⁶ Emiel Copini, “Eén van hen,” *Cultuur+Educatie* 19(2020)56: 34.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Gert Biesta, *Door kunst onderwezen willen worden*, (Arnhem: ArtEZ Press, 2017), 37.

⁹⁹ Ibid, 121.

bestaat tussen de wereld en de adolescent, waarbij de vraag luidt: 'Wat vraagt dit van mij?' in plaats van 'Wat betekent dit?'¹⁰⁰ Authentieke kunsteducatie daagt de adolescent uit om deze vragen te stellen en in dialoog te gaan met de wereld om zich heen.

2.2 Authentieke kunsteducatie en sociaal-culturele leertheorieën

Authentieke kunsteducatie vindt zijn oorsprong in de cognitieve wetenschappen.¹⁰¹

Cognitieve wetenschappen beantwoorden vragen over de menselijke kennis en hoe deze kennis ontstaat, zich ontwikkelt en wordt gebruikt.¹⁰² Binnen de cognitieve wetenschappen wordt onderscheid gemaakt tussen disciplines als neurologie, linguïstiek, kunstmatige intelligentie en psychologie. Dat laatste discipline houdt zich bezig met hoe mensen mentale representaties construeren van de wereld om hen heen en hoe zij deze informatie opslaan en manipuleren. De cognitieve benadering is daarmee in grote mate bepalend voor de theorievorming en het onderzoek op het gebied van de leerpsychologie. Over het algemeen onderscheiden educatoren, psychologen en onderzoekers drie leertheorieën: de behaviouristische, cognitieve, metacognitieve en constructivistische leertheorieën.¹⁰³

Daarbinnen zijn er weer verschillende vertakkingen en overlappingsen.

- Het behavioristische perspectief gaat ervan uit dat mensen geconditioneerd zijn om te reageren op stimuli en daardoor de gewenste respons geven.
- Binnen de cognitieve theorie wordt gericht op de benadering van kennis en opvattingen van een persoon over het cognitief functioneren, onthouden en toepassen.
- De metacognitieve benadering heeft betrekking tot hoe een persoon over zijn eigen cognitieve functioneren nadenkt en de manieren waarop dat functioneren gestuurd kan worden.
- Het constructivistische perspectief houdt in dat kennis niet passief wordt opgenomen, maar dat leren een actief proces is waarbij kennis wordt toegevoegd aan bestaande kennis.

Binnen de kunsteducatie wordt de laatste jaren met name de laatste benadering veel toegepast, vaak in combinatie met het metacognitieve perspectief.¹⁰⁴ De metacognitieve

¹⁰⁰ Ibid, 39.

¹⁰¹ Arthur Efland, *Art and Cognition: Integrating the Visual Arts in the Curriculum*, (New York: Teachers College Press & Reston, 2002), 82.

¹⁰² Marie-Louise Damen, Folkert Haanstra en Hendrik Henrichs, "Een kwarteeuw onderzoek naar kunst- en cultuureducatie in Nederland," *Cultuur+Edcatie* 4(2002): 86.

¹⁰³ Ibid, 87-88.

¹⁰⁴ Ibid, 86-93.

invalshoek gaat uit van de ontwikkeling van vaardigheden waarmee de lerende tot reflecteren kan komen. Door te kijken naar het leerproces ziet de lerende wat hij heeft gedaan; en door na te denken over de resultaten van zijn handelen binnen het leerproces leert de lerende vervolgens steeds beter hoe zijn gedachtegang werkt. Arthur Efland verbindt als een van de eersten het constructivistische perspectief aan theorieën over cognitie.¹⁰⁵ Het onderwijs zou zich volgens hem op meer dan alleen metacognitieve leerprestaties moeten richten; het gaat om het totale gebied van leren, ontwikkelen en vorming.¹⁰⁶ De constructivistische theorie gaat uit van een persoonlijk geconstrueerde werkelijkheid. Deze werkelijkheid is kenmerkend voor de lerende en de manier waarop de lerende over kennis onderhandelt. Dit manifesteert zich in een geheel aan persoonlijke strategieën die betekenissen relevant maken voor dit individu.¹⁰⁷ Efland beschrijft in *Art and Cognition: Integrating the Visual Arts in the Curriculum* dat een persoon, om te kunnen leren, moet beschikken over een reeks hulpmiddelen die hem of haar in staat stellen om te gaan met realistische, complexe situaties: “Cognitive flexibility is a quality of mind that enables learners to use their knowledge on relevant ways in real-world situations.”¹⁰⁸ Door identificatie van de samenhang binnen en tussen verschillende kennisdomeinen kan de lerende persoon worden toegerust om diens benodigde kennis in nieuwe situaties toe te kunnen passen.

Efland verbindt zijn ideeën over authentieke en complexe situaties met de theorieën van onder andere Jean Piaget en Lev Vygotsky. Aan de hand van de cognitieve ontwikkelingstheorie van Piaget beschrijft Efland het verloop van het denken van simpel naar complex, van concreet naar abstract en van egocentrisch naar empathisch.¹⁰⁹ Echter, volgens het idee van Piaget is ontwikkeling gesitueerd “in the brain of the lone individual”, als een individuele kennisconstructie; terwijl Efland leren en ontwikkeling ziet als een interactief en sociaal proces. De lerende persoon wordt altijd beïnvloed door zijn omgeving, volgens Efland.¹¹⁰

¹⁰⁵ Damen, Haanstra en Henrichs, “Een kwarteeuw onderzoek naar kunst- en cultuureducatie in Nederland,” 86.

¹⁰⁶ Biesta, *Door kunst onderwezen willen worden*, 39.

¹⁰⁷ Efland, *Art and Cognition*, 82.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Damen, Haanstra en Henrichs, “Een kwarteeuw onderzoek naar kunst- en cultuureducatie in Nederland,” 90.

¹¹⁰ Efland, *Art and Cognition*, 87-88.

Deze opvatting van het cognitieve perspectief wordt ook wel de socio-culturele opvatting genoemd. Wat de lerende leert, is persoonsgebonden en onder meer afhankelijk van zijn voorkennis. Hoe een lerende leert, is daarentegen een sociaal proces. Een kenmerk van deze socio-culturele theorie is daarom dat leren in samenwerking gebeurt met medeleerlingen en educatoren. Door samenwerking wordt een lerende bewust of onbewust nieuwe informatie aangereikt. De theorie van Vygotsky's zone van naaste ontwikkeling verklaart hoe dit proces werkt. Deze theorie houdt in dat een leerling wordt aangesproken op een niveau dat net iets hoger is dan diens eigen niveau (Figuur 1). Het doel daarvan is de lerende te laten leren. Een educator of medeleerende is dus een 'meer wetende ander' die de lerende hulp of informatie biedt om leerdoelen te bereiken die verder gaan dan waartoe de lerende persoon zelfstandig in staat is.¹¹¹ Het geven van (directe) feedback is een andere manier om leerlingen nieuwe informatie aan te reiken die is aangepast aan hun beheersingsniveau. In de beschrijving van authentieke kunsteducatie door Heijnen wordt het belang van uitwisseling bestempeld in ontwerpprincipe C: het functioneren van de klas als leergemeenschap (Figuur 2).



Figuur 2: Zone van naaste ontwikkeling volgens Lev Vygotsky.

¹¹¹ Saul McLeod, 'Vygotsky's Sociocultural Theory of Cognitive Development', geraadpleegd op 29 mei 2022. <https://www.simplypsychology.org/vygotsky.html>

2.3 *Remixing the Art Curriculum*

In 2015 promoveerde Emiel Heijnen met zijn proefschrift *Remixing the Art Curriculum*. Hierin schetst hij, anders dan zijn voorgangers, een toepasbaar model dat ontwerpprincipes geeft voor het ontwerp en de uitvoering van authentiek kunstonderwijs. Het model van Heijnen bouwt voort op het idee van authentieke kunsteducatie dat is beschreven door Efland en Haanstra: “Authentiek leren vindt plaats in voor de lerende relevante, praktijkgerichte en levensechte contexten, waarbij hij/zij een actieve constructieve en reflectieve rol vervult, mede via de communicatie en interactie met anderen.”¹¹²

De ideeën van Heijnen zijn soortgelijk aan die van Efland en Haanstra, maar vanuit de optiek van Heijnen kan leren worden gezien als een sociale activiteit, waarbij de context sterk bepaalt op welke manier de lerende kennis opneemt.¹¹³ Hierbij is kennis niet neutraal en wordt zij in een realistische context gesitueerd, waarbij complexe taken worden uitgevoerd en kennis wordt uitgewisseld tussen de lerende subjecten: de zone van naaste ontwikkeling.¹¹⁴ Door als (leer)gemeenschap te opereren, kunnen betekenisvolle connecties tussen professionele kunst, populaire cultuur en maatschappelijke kwesties worden gecreëerd.¹¹⁵ Persoonlijke of identiteitsontwikkeling kan binnen een dergelijke gemeenschap worden gezien als een kernbegrip vanwege het groepsgebonden en sociale karakter dat met een gemeenschap (en het leren) gepaard gaat.

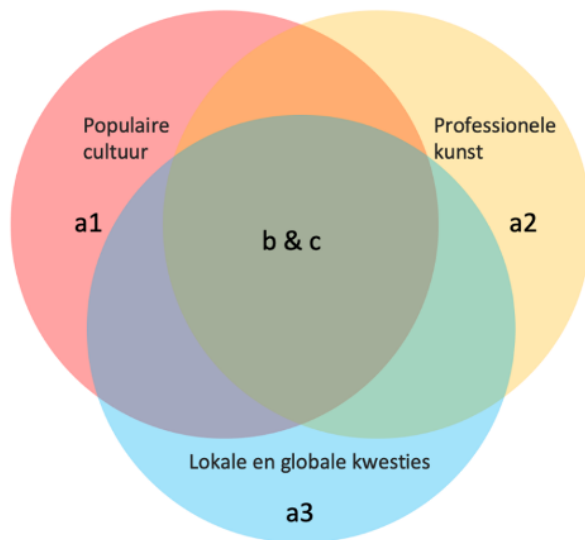
Authentieke kunsteducatie bevat thematische, identiteitsvormende en reflectieve elementen, die beeldcultuur en persoonlijke reflectie in een breder sociaal-cultureel verband verenigen. De vertaling van de uitgangspunten van authentieke kunsteducatie naar educatieve uitgangspunten voor kunstonderwijs wordt door Heijnen als volgt weergegeven:

¹¹² “Didactiek van authentiek leren in de Basisvorming. Stand van zaken bij docenten Nederlands en wiskunde.” *Pedagogische Studiën* 76(1999)4: 240, zoals beschreven in Folkert Haanstra, “Authentieke kunsteducatie: een stand van zaken” *Cultuur+Educatie* 31(2011): 9.

¹¹³ Emiel Heijnen, “Informeel visuele netwerken,” *Cultuur+Educatie* 30(2011): 33.

¹¹⁴ *Ibid*, 33-34.

¹¹⁵ Heijnen, *Remixing the Art Curriculum*, 164.



Ontwerp-principes	a. Leertaken zijn gericht op de cultuur van de leerling (a1) , afgeleid van de praktijken van kunstprofessionals (a2) en gesitueerd in een sociaal-culturele context (a3) .	b. Kennis wordt geconstrueerd in complexe taaksituaties	c. De klas functioneert als een leergemeenschap waarin verschillende expertises worden gedeeld
Richtlijnen	1. Er worden betekenisvolle verbindingen gelegd tussen populaire cultuur, hedendaagse kunst en sociaal-culturele thema's.	2. Opdrachten bieden ruimte aan eigen initiatief, interesses en meningen van de leerling.	3. Collectieve kunstproductie en (online) interactie met mensen buiten de school wordt aangemoedigd.
	4. Contextrijke bronnen uit kunst en visuele cultuur functioneren als stimuli voor het educatieve (ontwerp)proces.	5. Interdisciplinaire kunstproductie en langdurig artistiek onderzoek worden gestimuleerd.	6. Imitatie, hergebruik en remixing worden beschouwd als onderdelen van het artistieke proces.
	7. Kritische en artistieke interactie met levensechte contexten wordt gestimuleerd.	8. Het beheersen van analoge en digitale technieken is instrumenteel; het is geen doel op zichzelf.	9. Onderling overleg, presentaties en (peer)evaluaties zijn regelmatig terugkerende elementen in het onderwijs.

Figuur 3: Ontwerpmodel authentieke kunsteducatie, Heijnen.¹¹⁶

Heijnen voegt aan de inhoudelijke uitgangspunten van authentieke kunsteducatie culturele contexten toe waaruit populaire beeldcultuur en kunst ontstaan.¹¹⁷ Dit zorgt ervoor dat de afstand tussen het professionele en het informele kunstzinnige domein wordt verkleind. Met *Remixing the Art Curriculum* brengt hij de gedeelde karakteristieken van deze domeinen samen. Hierbij wordt ingegaan op de leerbehoeften en interesses van de leerling en deze

¹¹⁶ Heijnen, *Remixing the Art Curriculum*, 285.

¹¹⁷ Heijnen, *Remixing the Art Curriculum*, 302.

worden samengebracht met de hedendaagse ontwikkelingen en maatschappelijke vraagstukken met betrekking tot de professionele kunsten.¹¹⁸

De methodiek van *Remixing the Art Curriculum* biedt adolescenten de mogelijkheid om kritische vragen te stellen en in dialoog te treden met hun omgeving. Heijnen stelt dat dit gedaan kan worden met behulp van methodieken als remixen en het promoten van sociale interventies.¹¹⁹ Op deze manier wordt de lerende aangezet tot kritisch nadenken en reflecteren op zichzelf en zijn omgeving. In de woorden van Biesta kan hier worden gesteld dat middels deze methodiek subjectivering wordt bewerkstelligd. Subjectivering kan worden gezien als het constant ontwikkelen en afwegen van handelingen.¹²⁰

Remixing the Art Curriculum gaat uit van de vooronderstelling dat kunst een intrinsieke sociaal-culturele waarde heeft en dat de relevantie van kunsteducatie toeneemt wanneer zij zowel ingaat op de leerbehoeftes en interesses van de lerende als op hedendaagse ontwikkelingen in de professionele kunsten.¹²¹ Kennis wordt hierbij geconstrueerd in een socio-culturele gemeenschap, zoals een schoolklas. Daarnaast sluiten de leeropbrengsten aan bij verschillende kennisdomeinen, waaronder het cognitief, interpersoonlijk en affectief domein; zij tonen een positieve correlatie tussen ideevorming, leren van anderen en het bestuderen van kunst, visuele cultuur en maatschappelijke thema's.¹²² Heijnen interpreteert dit als een resultaat van de bevordering van het creatieve proces van leerlingen door middel van het bestuderen van samenhangende bronnen uit het domein van de kunsten, de populaire cultuur en sociaal-culturele contexten.¹²³ Hieruit komt nogmaals naar voren dat leren in een sociaal-culturele omgeving zorgt voor een toename van zelfreflectie, vanwege de manier waarop wordt geleerd en waarop kennis wordt opgebouwd op en afhankelijk van de voorkennis van het individu.

2.5 Conclusie

De visie van Heijnen benadrukt de overdracht van (historische) verworvenheden van een cultuur middels een dialoog tussen leden van een groep. Door uitwisseling te laten

¹¹⁸ Ibid, 191-192.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Biesta gebruikt deze termen, kwalificatie (verwerven van kennis, vaardigheden en houding), socialisatie en subjectificatie (emancipatie en vrijheid en de bijbehorende verantwoordelijkheid), met betrekking tot de functie van onderwijs; Biesta, *Door kunst onderwezen willen worden*, 121-122.

¹²¹ Heijnen, *Remixing the Art Curriculum*, 297.

¹²² Ibid, 302.

¹²³ Ibid.

plaatsvinden tussen groepen, te remixen en sociale interventies naar het museum te brengen, kan er een contactzone ontstaan, zoals deze is beschreven in hoofdstuk 1. Deze bevordert de zoektocht van adolescenten naar hun eigen identiteit en het bestaan daarvan in de wereld. De toepassing en het gebruik van authentieke kunsteducatie in een museale setting zorgt op deze manier niet alleen voor een realistische en betekenisvolle omgeving, maar creëert middels een contactzone ook interactie. Hierdoor worden leerlingen gestimuleerd om te leren van en met anderen, zoals Vygotsky in de zone van naaste ontwikkeling benadrukt. De vier pijlers van authentiek leren komen terug in het leren in een museale context. De discussie over de ethiek van het bewaren en presenteren van bepaalde objecten in musea is actueel en het is nuttig om adolescenten hierbij te betrekken. Dit biedt namelijk niet alleen de adolescenten nieuwe inzichten, maar hierdoor leert het museum ook van zijn publiek.

Authentieke kunsteducatie gedijt goed in een klimaat waarin kritische interactie in een 'echte' omgeving mogelijk is en wordt aangemoedigd. Daarom zou ook gezegd kunnen worden dat de theorie van authentieke kunsteducatie goed tot uiting komt in een contactzone. Een contactzone kan bestaan in de confrontatie tussen inheemse kunst en een westers gezichtspunt, maar ook in die tussen kunst en etnografie in de bredere context van collectie- en verzamelpraktijken. Ook kan de contactzone, zoals in dit geval, bestaan in de confrontatie van de cultuur van de leerling met de cultuur van de ander: de kunst in het museum, maar ook medeleerlingen en educatoren. Een contactzone kan hier functioneren als een kanaal dat de dialoog tussen de adolescent en de wereld bevordert. Musea zijn geschikt om als dit kanaal te functioneren en kunst is een goede manier om deze dialoog met de wereld om adolescenten heen te bevorderen: "Het is immers daar [in de dialoog] dat een ontmoeting kan plaatsvinden tussen wat jongeren tot uitdrukking willen brengen en de materiële en sociale wereld, en het is in die ontmoeting dat we het vertrekpunt vinden om te verkennen wat het betekent om op volwassen wijze in de wereld te (be)staan, dat wil zeggen als subject te bestaan."¹²⁴

Musea moeten ernaar streven hun bezoekers aan te zetten tot kritische vragen. Middels authentieke kunsteducatie, de reflectie en de dialogische manier van leren die hierbij past, kan een proces van collectief leren worden gestimuleerd, waarin kritische bevraging centraal staat. Authentiek leren is geen samenwerkingsproces waarbij consensus

¹²⁴ Biesta, *Door kunst onderwezen willen worden*, 121.

wordt bereikt, maar is eerder afhankelijk van individuen die onderling ideeën uitwisselen met de groep. Het is de rol van de educator om de voorwaarden te scheppen en in stand te houden die leren mogelijk maken, door creatieve uitwisselingen te bewerkstelligen en kritische vragen te stellen in sociale netwerken. Op de langere termijn is het met name belangrijk dat de adolescent leert reflecteren op zichzelf en de wereld om zich heen. Tenslotte is een van de belangrijkste lessen die uit het bekijken van kunstvoorwerpen kan worden getrokken dat zij kunnen worden gewaardeerd zonder ze volledig te begrijpen. Het is mogelijk om op een persoonlijk niveau om te gaan met de objecten, deze te bestuderen en erover te praten. De ervaring moet onder woorden worden gebracht om deze te kunnen delen met anderen. Uiteindelijk is een van de ervaringen die mensen in een museum opdoen de zoektocht naar materiële cultuur, niet-materiële cultuur en een dieper begrip van henzelf, anderen en de wereld waarin zij leven.¹²⁵

Door het inzetten van authentieke kunsteducatie kan een contactzone worden gecreëerd om verandering in het museale veld te bewerkstelligen. De nieuwe focus op participatie en reflectie kan het museum helpen een postkoloniale constellatie te erkennen, waarin de grenzen worden opgezocht in binaire tegenstellingen en waarin kritische dialogen worden bevorderd.¹²⁶ Door de aandacht te vestigen op vragen over machtsproductie, kan een adolescent beginnen met onderzoeken hoe kennis, autoriteit en identiteit worden geconstrueerd binnen bepaalde sociale relaties, waaronder die van het museum zelf. Het betekent dat de formele professionele grenzen worden opgeheven om een ruimte te creëren waarin dominante relaties kunnen worden bevraagd. Alleen dan kan een gelijkwaardige, reflectieve ruimte ontstaan, waarin tegemoet wordt gekomen aan het postkoloniale streven.

¹²⁵ Ibid, 101.

¹²⁶ Enwezor, "The Postcolonial Constellation," 232.

3. Casestudies

In hoofdstuk 1 is besproken dat een gelijkwaardige ruimte kan bestaan wanneer de postkoloniale constellatie wordt erkend. Gedeelde autoriteit en kritische zelfreflectie staan hierbij voorop. Deze zelfreflectie kan worden bevorderd door authentieke kunsteducatie in te zetten. De ontwerprichtlijnen van het model van Heijnen, zoals in hoofdstuk 2 zijn beschreven, zijn van belang om tot een geslaagde reflectie te komen. Deze richtlijnen bestaan uit:

Richtlijnen		
a. Leertaken zijn gericht op de cultuur van de leerling, afgeleid van de praktijken van kunstprofessionals en gesitueerd in een sociaal-culturele context.	b. Kennis wordt geconstrueerd in complexe taaksituaties.	c. De klas functioneert als een leergemeenschap waarin verschillende expertises worden gedeeld.

In dit hoofdstuk komen de vorige hoofdstukken samen in een casestudie. Voor de casestudie zijn drie kunstwerken gekozen uit de collectie van hedendaagse Aboriginalkunst van het Museum Volkenkunde in Leiden. Het Museum Volkenkunde in Leiden was in 1837 het eerste museum dat haar deuren opende voor het publiek om objecten te tonen van andere culturen: “In order to keep memories alive, to prove the barbaric ways of non-European people, or for the purpose of scientific study [...]”¹²⁷

Het museum omvat een grote collectie hedendaagse Aboriginalkunstwerken. De meerderheid van de werken in de collectie in het Museum Volkenkunde komt van het voormalig Aboriginal Art Museum Utrecht (AAMU). De basis van de collectie van het voormalig AAMU ligt in een aantal werken die werden verworven in de jaren negentig. De collectie telde circa 550 stukken. Het wervingsbeleid was gericht op het vervolledigen van de aanwezige verzameling met werk van andere hedendaagse kunstenaars. De collectie bevatte onder andere schilderijen op doek, sculpturen, film, fotografie en multimediaal werk uit verschillende regio’s en kunstcentra van Australië.¹²⁸ Naast de eigen collectie had het AAMU werken in langdurige bruikleen uit de collecties van het Groninger Museum, het Wereldmuseum Rotterdam en het Volkenkundig Museum Gerardus van der Leeuw van de Rijksuniversiteit Groningen. In 2009 werd de collectie van het Nijmeegs Volkenkundig

¹²⁷ Daan van Dartel, “Dilemma’s of the ethnographic museum,” in: Paul Voogt, *Can we make a difference? Bulletin 387: Tropenmuseum*, (Amsterdam: KIT Publishing, 2008), 30.

¹²⁸ ‘Collectie Wereldculturen: AAMU’, Collectiewebsite Museum voor Wereldculturen, geraadpleegd 7 mei 2022, <https://collectie.wereldculturen.nl/#/query/6d1cba84-dc4e-4eab-b97d-0127cd1a8367>

Museum geschonken aan het AAMU. Voor wisselende tentoonstellingen werden particuliere verzamelaars en andere musea in Europa en Australië benaderd.

De collectie van het AAMU werd na de sluiting van het museum overgedragen aan het Nationaal Museum voor Wereldculturen (NMVW). De volledige collectie van hedendaagse Aboriginalkunst bedraagt nu circa 800 werken. Het NMVW bestaat uit vier publiekslocaties, waaronder het Museum Volkenkunde in Leiden. Op dit moment zijn er drie musea in Nederland die beschikken over een collectie van Aboriginalkunst: twee volkenkundige musea en één museum voor moderne kunst.¹²⁹ Het Museum Volkenkunde het enige museum dat op dit moment hedendaagse Aboriginalkunst toont.

In paragraaf 1 tot en met 3 worden de drie verschillende kunstwerken besproken aan de hand van het begrip identiteit. Aboriginalkunst betreft onderwerpen die gaan over de positie van Aboriginalkunst en Aboriginalmensen in de kunstwereld. De werken die voor deze casestudie zijn gekozen, laten zien hoe de identiteit van de kunstenaars onderdeel is van hun werk. Dit doen zij allen via verschillende invalshoeken. Er wordt beschreven op welke manier identiteit terugkomt in het werk van de kunstenaar en hoe deze middels de theorie van authentieke kunsteducatie de postkoloniale situatie kan bevragen. Het eerste kunstwerk is *Hills at Argument Gap* van Queenie McKenzie. McKenzie speelt met identiteit door traditionele aspecten te verbinden in haar hedendaagse werken. *Is it ok to be two things at once?* van Julie Dowling laat zien dat een hybride identiteit tot verschillende opvattingen kan leiden en kaart hiermee de problematiek aan van het begrip in een postkoloniale setting. *Notes to Basquiat* van Gordon Bennet daagt de toeschouwer uit na te denken over de invulling van de begrippen identiteit en authenticiteit.

Aboriginalkunst toont dat er verschillende invullingen kunnen worden gegeven van het begrip identiteit. De complexiteit rondom het begrip identiteit wordt hierdoor zichtbaar. Tegelijkertijd kunnen de kunstwerken leiden tot verschillende manieren om te reflecteren op het begrip. Hedendaagse Aboriginalkunst, haar oorsprong en de presentatie in het

¹²⁹ Het Universiteitsmuseum in Groningen heeft ruim 100 Aboriginal objecten die in 1978 aan het voormalig Volkenkundig Museum Gerardus van der Leeuw in Groningen geschonken zijn door de Australische overheid. Na de opheffing van dit museum zijn de collecties overgegaan naar het Universiteitsmuseum Groningen. De collectie bestaat voornamelijk uit speren, schilden, boemerangs en grafpalen. In deze collectie bevinden zich vijftien schilderijen op doek, paneel en boombast van hedendaagse kunstenaars. Momenteel zijn drie van deze hedendaagse kunstwerken in bruikleen bij het Etnologisch Museum in Barcelona. Bron: [REDACTED]

2022; Het Groninger Museum telt 11 Aboriginal kunstwerken, alleen uit 1990-1995. Deze collectie is niet te zien in het museum op dit moment. Bron: 'Collectie Groningermuseum,' collectiewebsite, geraadpleegd op 18 februari 2022. <https://collectie.groningermuseum.nl/search/simple>

Museum Volkenkunde laten zien dat de bemiddeling complex is, maar ook dat de authentieke kunsteducatie in een contactzone mogelijkheden biedt om adolescenten te helpen reflecteren. Aanvullend wordt in de laatste paragraaf gereflecteerd op de huidige bemiddeling van het Museum Volkenkunde.

3.1 Queenie McKenzie – *Hills at Argument Gap*

Het schilderij op

Afbeelding 1 toont de heuvels bij Argument Gap, een plaats ten oosten van Newry Station, dat net over de grens van de Western Desert in Northern Territory ligt. De motieven op het schilderij houden verband met *Tingari*.¹³⁰



Afbeelding 1: Queenie McKenzie, *Hills at Argument Gap*

Tingari zijn geheime, heilige verhalen over de

schepping van de wereld die zijn bestemd voor ingewijden; daarom is de vormtaal van het werk abstract. Queenie McKenzie werd tot dit schilderij geïnspireerd na een reis over de weg met medewerkers van Warringarri Arts naar Darwin voor een vergadering.¹³¹ Er zijn dramatische heuvels en lange, rechte horizontale lijnen van rotsen zichtbaar, die dwars door de met gras begroeide delen van de heuvels lijken te snijden. Sommige van deze horizontale lijnen hebben meer verticale scheuren en kleurveranderingen, zoals op Afbeelding 1 te zien is. Aboriginalkunst met traditionele kenmerken, zoals in het werk van McKenzie, toont gewoonlijk het landschap van bovenaf. Bij dit werk is dat niet het geval. Het horizontale aanzicht is kenmerkend voor de kunstenaars van de oostelijke-Kimberley-schildersbeweging. Deze karakteristieke stijl bestaat uit een ruimtelijk gecomprimeerd landschap in een

¹³⁰ 'Queenie McKenzie Nakarra', COOEE ART, geraadpleegd op 13 mei 2022. <https://www.cooeart.com.au/artists/nakarraqueen/>

¹³¹ Ibid.

profielaanzicht dat relevante plaatsen en gebeurtenissen samenbrengt in één visueel veld, waarbij rivieren of routes vaak vanuit een horizon worden ingevoegd.

McKenzie speelt met concepten als traditie en innovatie. Ze gebruikt traditionele elementen, kleuren en stijlen, maar is tegelijkertijd innovatief in de uitdrukking van haar werk. Doordat zij zelf de okers mengde, was McKenzie in de gelegenheid om verschillende zachte, pastelachtige kleuren te maken, die haar handelsmerk vormen. McKenzie werd de eerste vrouw die een prominente plaats innam in de oostelijke-Kimberley-schildersbeweging.

Queenie McKenzie haalt inspiratie uit haar omgeving en brengt menselijke en niet-menselijke actoren samen in een kunstwerk. Ze brengt in beeld wat hedendaagse kunstuitingen vaak negeren, namelijk traditie. Hoewel ze echte heuvels en andere geografische kenmerken afbeeldt, worden in dit werk de fysieke, ruimtelijke relaties herschikt en aangepast, om het onderliggende verhaal te illustreren dat hen verbindt. De presentatie van het werk is altijd in etnografische context, met de nadruk op de achtergrond van de kunstenaar. De kunstenaar wordt daarom vaak in de periferie geplaatst, terwijl het werk een eigentijdse betekenis en ontwikkeling laat zien. De kracht van het werk is vooral het feit dat het op eerste gezicht een autonoom kunstwerk lijkt, maar dat de betekenis van McKenzie's artistieke praktijken verder gaan dan dat. De traditionele kenmerken die zij in haar werk laat zien, zijn een afspiegeling van haar geloof in het belang van het behoud van de Aboriginalcultuur en het vastleggen van de geschiedenis. McKenzie gebruikt op deze manier identiteit als een verlengde van verhalende Aboriginaltradities die zij levend wil houden. Ander werk van haar, dat niet te zien is in het Museum Volkenkunde, omvat zwaardere onderwerpen, zoals dronkenschap en de massamoorden op de Aboriginalgemeenschap waar McKenzie van afstamt. De inhoud van het werk van McKenzie is hedendaags en een enkele keer controversieel. Door de aandacht te vestigen op de verschillende aspecten van de Aboriginalgeschiedenis dwingt zij het centrum van de kunstwereld om verder te kijken dan een nostalgisch verleden waarin rotstekeningen werden gemaakt. Middels een combinatie van traditionele vormtaal en hedendaagse onderwerpen wil McKenzie tonen hoe de Aboriginalkunst is veranderd door de interactie met een dominante cultuur en de globale economie. Toen in 1997 Germaine Greer publiekelijk de hedendaagse Aboriginalkunstbeweging veroordeelde, reageerde de toen 84-jarige McKenzie hierop met een mondelinge statement waarin zij critici dringend vroeg om Aboriginalkunst te herwaarderen, de vormtaal beter te analyseren en de kunst te zien

vanuit het postkoloniale perspectief waaruit het ontstaan is.¹³² De traditionele vormentaal die vanaf de jaren zeventig wordt toegepast in het werk van Aboriginalkunstenaars is niet zozeer voortgekomen uit het kopiëren van traditionele symbolen, maar is een resultaat van het herscheppen en opnieuw toe-eigenen van traditie door verschillende groepen in nederzettingen in Australië. Door de bediscussiëring van dit werk middels authentieke kunsteducatie wordt het begrip identiteit verkend met betrekking tot vragen over traditie en culturele toe-eigening. Kritische interactie wordt mogelijk gemaakt door vragen te stellen die te maken hebben met de postkoloniale situatie waarbinnen het werk van McKenzie kan worden geplaatst. Door vragen te stellen over traditie, normen en waarden, kunnen adolescenten hun eigen cultuur bevragen en reflecteren op deze cultuur en op die van anderen.

3.2 Julie Dowling – *Is it ok to be two things at once?*

Het werk op Afbeelding 2 betreft een portret, waarbij de rechterhelft van het hoofd van Dowling is afgebeeld op de linkerzijde van het doek. De rechterzijde van het doek bevat een stippestijl die kenmerkend is voor de Aboriginals van West-Australië. Onderaan staat in gele letters 'Wadjula + Yamatji'. Dowling heeft een witte huidskleur en is daarom in het verleden vaak geconfronteerd met de vraag waarom zij zich identificeert met de Aboriginalcultuur. Deze vraag komt vaak terug in haar werk; zo ook in *Is it ok to be two things at the same time?*

In de kunstenaarsbeschrijving zegt Dowling: "I painted this because I get asked sometimes why I identify as Badimaya First Nation when I look 'so white'. Within white society I get asked many personal questions about my identity as if it is their right. [...] It is the total ignorance of what happened when our ancestors were raped and exploited for generations. I am the product of the breeding out program. I painted a picture to tell post-modernists that I would not be a bridge so that cultural appropriation and theft of First Nations intellectual property couldn't happen."¹³³

¹³² Ibid; Germaine Greer, "Raiders of the lost art." *The Age, Saturday Extra*, 6 december 1997, 1.

¹³³ 'Artist statement,' Art Gallery of Western Australia, geraadpleegd op 13 mei 2022, <https://sc.artgallery.wa.gov.au/19960287-it-ok-be-two-things-once>

Dowling begon met portretten maken in haar zoektocht naar familieleden. Net als veel Australische Aboriginalfamilies is de familie van Dowling uit elkaar gehaald door de Australische regering. Door mensen die op haar en haar familieleden leken te portretteren, probeerde Dowling familieleden op te sporen.¹³⁴ Hierdoor ontstond haar passie voor portretkunst. Dowling put haar stijl uit diverse kunsttradities, westerse portretten, Centraal-Australische stippenschilderkunst, katholieke iconografie en sociaal realisme.¹³⁵ Deze gemengde esthetische stijl is vergelijkbaar met die van andere hedendaagse Australische Aboriginalkunstenaars, waaronder Trevor Nickolls en Ron Hurley. Door de verschillende stijlen te combineren, verkent zij beide kanten van haar erfgoed. Deze hybriditeit, het doorbreken van grenzen en het hebben van een dubbele identiteit, is volgens antropoloog Deborah Reed-Danahay kenmerkend voor auto-etnografen.¹³⁶ Belangrijk is tevens om op te merken dat Dowling vanuit beide kanten kunst maakt, als lid van beide culturen, in plaats van als een externe waarnemer.



Afbeelding 2: Julie Dowling, *Is it ok to bet wo things at once?*

Een van de meest onderscheidende kenmerken van haar praktijk is haar nadruk op vrouwen. Zij hoopt hiermee de First Nations, personen van gemengde Aboriginal afkomst, en Aboriginalvrouwen te informeren over het belang van het bewaken van de geschiedenis van de (vrouwelijke) Aboriginals, de verbondenheid met het landschap en de orale traditie.¹³⁷ Daarnaast probeert Dowling de diep gewortelde onrechtvaardigheden van de Badimaya-

¹³⁴ Amy Jackett, "Julie Dowling's Celebration Of Aboriginal Women Through Portraiture," *Woman's Art Journal* 36, no. 1 (2015): 3–9, 3. <https://www.jstor.org/stable/26430737>.

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Ibid, 4.

¹³⁷ Ibid.

gemeenschap te tonen. Haar picturale werken hebben een politieke rand, waarbij zij spreekt als een gedekoloniseerd subject en de traditionele machtsverhoudingen ondermijnt tussen de waarnemer en de geobserveerde en tussen de kolonisator en de gekoloniseerde. Dowling stelt het perspectief, de blik waaruit zij wordt bekeken, centraal. Zij maakt zichtbaar dat zij worstelt met haar identiteit: haar blanke uiterlijk in combinatie met haar Aboriginal-identiteit. De titel van het werk, *Is it ok to be two things at once?*, is ook een vraag die wedervragen oproept. Wie is zij? Wat zijn 'two things'? Wie bepaalt deze identiteit en waarin is deze identiteit verankerd? Het werk maakt de problematiek zichtbaar waar veel andere First-Nations- en Aboriginalpersonen mee worstelen.

Adolescenten kunnen worden bevraagd over de verschillende stijlen van dit werk en de betekenis en herkomst van deze stijlen die de kunstenaar gebruikt. Identiteit wordt op deze manier een reflectief begrip, waarbij de leerling nieuwe vragen kan stellen over wat een identiteit maakt. Onderling overleg maakt het mogelijk om de verschillende elementen toe te passen op de eigen situatie, waardoor uitwisseling ontstaat en ruimte wordt geboden om te reflecteren.

3.3 Gordon Bennett - *Notes to Basquiat: In future everything will be as certain as it used to be*

Het werk op Afbeelding 3 bestaat visueel uit twee panelen. Op het rechtergedeelte staat een witte persoon afgebeeld, met in zijn hand knuppels of verfwasten; de kunstenaar heeft expres niet duidelijk gemaakt wat het precies zijn.¹³⁸ Erachter hangt een zwarte figuur omgekeerd aan een rood kruis, met daarachter een zwart vierkant met een witte cirkel. Op het linkerpaneel staat een met bloed besmeurd wit skelet met een zwart hoofd, met daarachter een afbeelding van vissen, een verwijzing naar een traditioneel Aboriginal beschilderde boombast. De schilderijen van Gordon Bennett aan het eind van de jaren tachtig en het begin van de jaren negentig werden beïnvloed door het begrip van toe-eigening, oftewel het lenen van beelden van andere kunstenaars en visuele bronnen, en door postkoloniale theorieën over identiteit en geschiedenis.¹³⁹ Toe-eigening stelde Bennett in staat te verwijzen naar zowel Aboriginal- als niet-Aboriginalkunst en zijn schilderkunst te situeren in een vloeiend gebied tussen deze twee overlappende vormen van hedendaagse

¹³⁸ 'Notes to Basquiat', Art Gallery of New South Wales, geraadpleegd op 23 mei 2022, <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/21.2014/#bibliography>

¹³⁹ Ibid.

kunst. Dit schilderij maakt deel uit van de schilderijenserie *Notes to Basquiat*, waarin de kunstenaar toe-eigening naar een nieuw niveau tilt binnen zijn praktijk. Bennett leent niet alleen beelden uit het werk van de Amerikaanse kunstenaar Jean-Michel Basquiat, maar bootst ook Basquiat's spontane en gebarende stedelijke schilderijstijl na: een weerspiegeling van zijn betrokkenheid bij de graffiti-cultuur van de Verenigde Staten.¹⁴⁰ Door middel van mimicry stelt hij het idee van authenticiteit aan de kaak. Dit werk stelt de definitie van

Aboriginalkunst ter discussie, de definitie zoals deze is samengesteld door de kunstindustrie. Deze omvat uitsluitend kunst van tribale, en dus 'echte', Aboriginalkunstenaars in afgelegen gemeenschappen, wat de geromantiseerde stereotypen versterkt die traditie gelijkstellen aan authenticiteit. Bennett problematiseert de constante dwang van anderen om een identiteit te kiezen. *Notes to*



Afbeelding 3: Gordon Bennett, *Notes to Basquiat: In future everything will be as certain as it used to be*

Basquiat is onderdeel van een serie werken die Bennett maakte als een visuele brief aan de Haïtiaans-Amerikaanse kunstenaar Jean-Michel Basquiat. Deze verwijzing naar het werk van Basquiat fungeert voor Bennett als een manier om te communiceren met de Amerikaanse kunstenaar, die in 1988 overleed. Dit gesprek kwam letterlijk tot uiting toen Bennett een brief schreef aan (de toen al overleden) Basquiat, waarin hij uiteenzette waarom hij zijn stijl heeft nagebootst. Het uitgangspunt van deze dialoog met Basquiat was Bennetts behoefte om de kwesties die hij gedurende zijn gehele artistieke carrière heeft onderzocht in een nieuwe, globale context te plaatsen.¹⁴¹ De serie heeft betrekking op zowel Australische als Amerikaanse culturen, met historische verwijzingen naar het radicale en gemarginaliseerde. In een kunstenaarsverklaring, die is opgesteld als een brief aan Basquiat, zei Bennett dat hij dit werk heeft gemaakt “to highlight the similarities and cross-connections of our shared experience as human beings living in

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Ibid.

separate worlds that each seek to exclude, objectify and dehumanize the black body and person".¹⁴² Het werk van Gordon Bennett wordt vaak als expressionistisch beschouwd, terwijl elk teken, elke verwijzing en elk beeld zorgvuldig is overwogen en ontworpen. De groteske scènes en expressieve stijl zijn een strategie om te verstoren en tegen te werken, "like a mirrored reflection, the fixed recipes of normative identities and representations".¹⁴³ Bennett weigert zich te laten categoriseren als Aboriginal of Australisch persoon of als zwart of wit, maar gebruikt zijn kunst om een derde ruimte te creëren en te herdefiniëren. Hierbinnen is het kunstproces een middel geworden om te onderhandelen over de complexiteit van cultuur en identiteit. Door wat criticus Ian McLean 'de complicaties van modernisme en kolonialisme' noemt bloot te leggen, schildert (en schrijft) Bennett terug naar het koloniale verleden; geeft hij vorm, beweging, stem en humor aan de ander; en maakt hij het anders-zijn vanuit zijn perspectief zichtbaar.¹⁴⁴ In Bennetts oeuvre wordt identiteit verheerlijkt, bekritiseerd en geproblematiseerd aan de hand van een kleurrijke, duistere en vaak humoristische esthetiek. Bennett verwerpt de traditionele genres van de Aboriginalschilderkunst en combineert abstractie, figuratie, kleur, lijn en tekstuele patronen tot een sterk gestileerde projectie van zijn eigen psychische ervaringen. Bennet speelt met de positie in de periferie, of eigenlijk de weg van de periferie naar het centrum; hij probeert de toeschouwer zich bewust te maken van diens positie in de wereld door zijn eigen positie te belichten.

3.4 Bemiddeling in het Museum Volkenkunde

Na de schenking van het voormalig AAMU in 2017 is de afdeling 'Australië' in het Volkenkunde Museum gevuld met hedendaagse Aboriginalkunstwerken. De rest van het museum, op de wisselende tentoonstellingen na, bestaat uit objecten uit andere werelddelen die niet zijn bedoeld als kunst door de maker. Het gaat hierbij voor een groot gedeelte over archeologische objecten. Förster ziet een toekomst voor het etnografische museum door het aankopen van hedendaagse culturele objecten. Zij stelt dat hedendaagse objecten ingezet kunnen worden om de dialoog en interactie tussen culturen te bewerkstelligen en hedendaagse maatschappelijke kwesties aan het licht te brengen.¹⁴⁵

¹⁴² Gordon Bennett zoals beschreven in: Tony Magnusson, "Gordon Bennett: Just an/other black artist?" *Art Monthly Australia* 146(2002), 31-32, 32.

¹⁴³ Ian Mclean, 'The Aura of Origin: ghouls and golems in Gordon Bennett's art,' *Artlink* 21(2001)4, 25-29, 25.

¹⁴⁴ Ian McLean, "Modernism without borders," *Faculty of Law, Humanities and the Arts – Papers*, (Wollongong: University of Wollongong, 2014). 121-139.

¹⁴⁵ Förster, "Dilemmas of the ethnographic museum," 28.

Echter, Förster heeft het hier over hedendaagse objecten, niet over hedendaagse kunst, dit maakt dat de opstelling als problematisch kan worden opgevat.

De categorisering, classificatie en indeling van de wereld is duidelijk zichtbaar in het museum; de zaal naast hedendaagse Aboriginalkunst uit Australië ingericht met religieuze beelden van Java uit de zesde eeuw. Dit gedeelte van het museum, de Indonesische zaal, bevat ook modernere objecten, zoals de poppen die aan Koningin Wilhelmina (1880-1962) zijn geschonken voor haar dertiende verjaardag. Hierdoor wordt het idee geschept dat de hedendaagse kunstwerken uit Australië uit een historisch verleden komen en zodoende gereduceerd tot archeologische artefacten. De indeling van het museum op basis van land zorgt zodoende dat er vooroordelen over de ander kunnen ontstaan. De tekstborden die naast de werken hangen, maken de opstelling niet minder dubieus: de teksten geven enkel een titel van het kunstwerk, de kunstenaar en datum van productie. Wanneer op zoek wordt gegaan naar meer informatie over de tentoongestelde werken op de collectiewebsite, stuit men op een verouderde website, waar duidelijk wordt dat het collectiebeheerssysteem de overgang naar de webversie niet goed heeft doorstaan; de informatie is onvolledig en de namen van de kunstenaars worden in sommige gevallen niet eens vermeld (Bijlage 1).¹⁴⁶ De educatieve programma's spelen in op het slavernij verleden, maar een kritische reflectie op de positie van het museum is niet te vinden. Daarnaast kosten de educatieve programma's geld, waardoor de toegankelijkheid beperkt is. De bemiddeling van hedendaagse Aboriginalkunst in het Museum Volkenkunde benadrukt de dominante positie van het museum. Door hedendaagse Aboriginalkunst naast andere objecten te plaatsen, wordt de culturele etnocide die de Aboriginalmensen hebben doorstaan ontkend. Als het museum de hedendaagse kunst had ingezet om hedendaagse maatschappelijke kwesties bespreekbaar te maken, had het beter recht gedaan aan de hedendaagse Aboriginalkunst en het streven van het museum naar gelijkheid.¹⁴⁷

3.5 Conclusie

De drie werken die zijn besproken in dit hoofdstuk geven een antwoord op de hoofdvraag. Hierbij moet genoemd worden dat op basis van de resultaten uit de casestudie geen algemene uitspraak kan worden gedaan over alle hedendaagse niet-westerse kunst. Er kan hoogstens iets worden gesteld op basis van deze drie voorbeelden. De casestudie toont aan

¹⁴⁶ 'Collectie Wereldculturen', Museum voor Wereldculturen, geraadpleegd 7 mei 2022, <https://collectie.wereldculturen.nl>

¹⁴⁷ 'Over onze missie', Museum Volkenkunde, geraadpleegd op 23 mei 2022. <https://www.volkenkunde.nl/nl/over-museum-volkenkunde/missie>

dat hedendaagse Aboriginalkunst leidt tot verschillende invullingen van het begrip identiteit. De verschillende mogelijkheden tot reflectie op het begrip identiteit maakt het mogelijk voor de adolescent zich te verplaatsen in de positie van de ander. Hierdoor kan inzicht worden verkregen in bestaande dynamieken en patronen.

De identiteit die McKenzie bevraagt, verwijst naar het verleden. Zij bevraagt identiteit middels traditionele vormtaal en verbindt deze met haar eigen geschiedenis. Door middel van verhalen over de subalterne Aboriginalbevolking vult zij gaten op die zij ziet in de Australische geschiedenis. McKenzie haar werk vraagt om de verplaatsing van het zelf in de ander om haar werk te begrijpen.

Dowling spreekt met haar werk een hybride identiteit aan. De gemengde afkomst van Dowling is zichtbaar in haar werk en vraagt bezoekers na te denken over de invulling van dit begrip. De verschillende identiteiten die Dowling bevraagt maken het wellicht eenvoudiger voor uiteenlopende toeschouwers om zich te identificeren met haar werk.

Bennett bevraagt door middel van mimicry het begrip identiteit en toont hij alternatieve scenario's voor de invulling ervan. Hij wil een derde ruimte creëren waarin de bestaande fysieke realiteit noch fantasie overheersen. Het creëren van een derde ruimte, waarin de bestaande fysieke realiteit noch fantasie overheersen, staan centraal in zijn werk. Zo wil Bennet een ontmoetingsplek creëren voor uitersten. Hij moedigt de toeschouwer aan om de grenzen in de derde ruimte te erkennen en te bediscussiëren, of, zoals Enwezor het erkennen van de postkoloniale constellatie beschrijft: "highlighting not only their contestation but also their continuous redefinition."¹⁴⁸

Bij de drie werken geldt dat er verbanden worden gelegd met de cultuur van de lerende. Op deze manier wordt leren interactief en relevant. Het is van belang dat er uitwisseling plaatsvindt tussen de adolescenten om een leergemeenschap te bewerkstelligen waarbinnen verschillende expertises worden gedeeld. De educator heeft hierbij een coachende rol. De genoemde voorbeelden tonen aan dat identiteit op verschillende manieren bestaat. Reflectie op identiteit biedt dan ook niet alleen voorbeelden voor de invulling van het begrip, maar roept ook nieuwe reflectieve vragen op, die stimulerend kunnen werken in een sociaal-culturele context. Hedendaagse Aboriginalkunst biedt nieuwe perspectieven, omdat deze kunst de toeschouwers verder kan laten kijken dan de voorbeelden van identiteit waaraan zij gewend zijn. Door de focus te leggen op het

¹⁴⁸ Enwezor, "The Postcolonial Constellation," 232.

kunstwerk kunnen elementen worden herkend die overeenkomen met de cultuur van de leerling.

Door de plaatsing van hedendaagse Aboriginalkunst in een ruimte waarin de postkoloniale context wordt bevraagd kunnen onderwerpen worden aangesproken die de adolescent laten kennismaken met complexe taaksituaties en die te koppelen zijn aan hun eigen leefwereld, zoals identiteitsvorming, culturele toe-eigening, de strijd om de voortzetting en erkenning van traditie en het daaruit voortvloeiende activisme. Deze herkenning kan vervolgens een zone van naaste ontwikkeling bewerkstelligen, die het leren bevordert en adolescenten kennis laat maken met de ander. Op deze manier wordt het bespreken en beschouwen van kunst vanuit een postkoloniale situatie gemakkelijker en wordt de leeromgeving van de lerende verrijkt met nieuwe kennis.

De verschillende kunstenaars die zich identificeren als Aboriginal- of First-Nationpersonen proberen dominante opvattingen over hun identiteit en Aboriginalkunst te bestrijden.¹⁴⁹ Zij spelen met het idee dat hun kunst wordt gecategoriseerd op basis van identiteit. Dit biedt mogelijkheden tot de bevraging van deze kunst vanuit een postkoloniaal perspectief. De huidige presentatie in het Museum Volkenkunde is echter problematisch, omdat deze niet aansluit bij het streven van het museum naar gelijkwaardige uitwisseling.¹⁵⁰ Daarnaast wordt het idee gewekt dat de gepresenteerde objecten archeologisch van aard zijn, terwijl de koloniale, globale context waaruit hedendaagse Aboriginalkunst is ontstaan niet gedistantieerd mag worden van de inhoudelijke boodschap van de kunstwerken.¹⁵¹ De hedendaagse kunst in het Museum Volkenkunde zou in theorie kunnen leiden tot een geslaagde contactzone door de erkenning van de postkoloniale constellatie, maar op dit moment wordt dat niet bewerkstelligd.

¹⁴⁹ Magnusson, "Gordon Bennett", 32.

¹⁵⁰ 'Over onze missie', Museum Volkenkunde.

¹⁵¹ Garcia dos Santos, "How Global Art Transforms Ethnic Art," 164-176.

Conclusie en discussie

Conclusie

Uit hoofdstuk 1 blijkt dat er geen eenduidige invulling van het begrip identiteit is. De toepassing van het begrip identiteit, de ontmoeting van verschillende identiteiten en opvattingen daarover leiden tot complexe vraagstukken in een museale context.

Etnografische musea representeren andere culturen, wat ze geschikt maakt om op zoek te gaan naar de ander en reflectie te stimuleren middels authentieke kunsteducatie.

Tegelijkertijd representeren deze musea niet alleen andere culturen, maar ook de eigen cultuur. Het zijn musea die tonen hoe andere culturen worden beschouwd door de omgeving waarin het museum zich bevindt. Daarom lenen zij zich goed als spiegel voor het zelf.¹⁵² Een museumbezoek kan daarmee een zoektocht zijn naar materiële cultuur, niet-materiële cultuur, een dieper begrip van identiteit en de wereld waarin mensen leven.¹⁵³

Hoofdstuk 2 toont dat de theorie van authentieke kunsteducatie zich leent voor culturele zelfreflectie. Daarnaast is de toepassing in een museale context mogelijk. Het is van belang dat er een sociaal-culturele leeromgeving wordt gevormd. Deze bestaat uit verschillende medeleerlingen en educatoren die relevante vragen stellen met betrekking tot de identiteit van de leerlingen en deze verbinden aan het kunstwerk en maatschappelijke vraagstukken. Het doceren van niet-westerse kunst middels authentieke kunsteducatie kan leiden tot meer begrip voor de ander. De sociaal-constructivistische leertheorie van authentieke kunsteducatie gaat er namelijk van uit dat iedereen leert van zijn omgeving. Contact met anderen kan zodoende de horizon van de lerende verbreden. Daarnaast toont de zone van naaste ontwikkeling aan dat een individu zijn visie kan verbreden en meer kan leren door ondersteuning van anderen die over meer of andere kennis en visie beschikken. Hedendaagse niet-westerse kunstwerken kunnen gedeelde en andere kenmerken aan het individu tonen, waarmee ze de lerende kunnen uitdagen om verder te kijken dan zijn eigen omgeving. Verder zorgt de situering van authentieke kunsteducatie in een sociaal-culturele context ervoor dat de lerende leert van anderen in zijn omgeving. Het doceren van niet-westerse kunst kan op deze wijze leiden tot zelfreflectie en meer begrip voor de ander.

Hoofdstuk 3 bespreekt drie hedendaagse Aboriginalkunstwerken en laat zien dat zij verschillende inzichten bieden in het begrip identiteit. De casestudie geeft antwoord op de

¹⁵² Förster, "Dilemmas of the ethnographic museum," 16.

¹⁵³ Talboys, *Museum Educator's Handbook*, 101.

hoofdvraag en toont dat hedendaagse Aboriginalkunst, als hedendaagse niet-westerse kunstvorm, middels het doceren van authentieke kunsteducatie mogelijkheden biedt voor adolescenten om te leren zich te verhouden tot anderen. Dit kunnen zij doen door te reflecteren op de verschillende invullingen die aan het begrip identiteit worden gegeven door de kunstwerken. Echter, de omgeving waarin het reflecteren plaatsvindt heeft invloed op de mogelijkheden tot het doceren van niet-westerse kunst middels authentieke kunsteducatie.

Discussie

De collectie hedendaagse Aboriginalkunst in het Museum Volkenkunde is als casestudie genomen vanwege de postkoloniale context waarin deze kunst is gesitueerd. De drie bestudeerde werken illustreren dat de bemiddeling van hedendaagse Aboriginalkunst mogelijkheden biedt voor zelfreflectie bij adolescenten. Echter, de context van de objecten en de relatie tot andere objecten in het museum hebben invloed op deze mogelijkheden. Als het museum zelfreflectie wil stimuleren en de ander wil tonen, dient dan ook opgemerkt dat het de bezoekers moet tonen dat zij met een bepaalde lens kunst en objecten bestuderen. Het museum moet daarnaast zijn eigen subjectiviteit tonen, maar dit is complex. Het antwoord op de hoofdvraag is daarom niet eenduidig en ligt besloten in tegenstrijdige antwoorden. Als de resultaten van het onderzoek worden geïnterpreteerd zijn er vier contradicties te bespeuren.

De eerste tegenstelling is niet zozeer een tegenstrijdigheid, maar wel een begripwijziging. Het museum moet namelijk niet streven naar dekolonialisatie, omdat dit streven impliceert dat teruggegaan kan worden naar een tijd voor de koloniale praktijken. Echter, de scheve machtsverhoudingen die de overblijfselen zijn van deze praktijken zijn aanwezig en kunnen niet ineens ophouden te bestaan. Om te streven naar gelijkwaardigheid is het daarom nodig om de consequenties van het kolonialisme te erkennen en te bezien vanuit een standpunt dat die consequenties kritisch bevraagt.¹⁵⁴ Ongelijke machtsverhoudingen, musea, objecten en hedendaagse kunst behoren tot deze consequenties. Een benadering waarin deze scheve machtsverhoudingen worden erkend zou daarom realistischer zijn met betrekking tot het streven naar gelijkwaardigheid. Het museum moet in andere woorden de eigen subjectiviteit erkennen.

¹⁵⁴ Enwezor, "The Postcolonial Constellation", 208, 232.

De tweede contradictie bestaat uit het plaatsen van westerse en niet-westerse kunst binnen bepaalde structuren waarvan het bestaansrecht middels de postkoloniale theorie wordt bevestigd, maar tegelijkertijd wordt onderstreept. In deze thesis worden geopolitieke en polariserende termen gebruikt, zoals westers en niet-westers, het zelf en de ander, wij en zij, kunst en etnografie. Deze termen dienen om groepen mensen en objecten te kaderen binnen structuren en indelingen. Door de bestudering van machtsposities met een postkoloniale lens worden niet-westerse mensen en niet-westerse kunst altijd gezien als het product van scheve machtsverhoudingen. Zo krijgen zij geen kans om als autonoom te worden gezien. Tegelijkertijd is een tendens te zien in het vervangen en afwerpen van polariserende termen.¹⁵⁵ Er wordt op deze manier geprobeerd om aan structuren en indelingen voorbij te gaan om meer gelijkwaardigheid te creëren. Echter, dan wordt de ongelijke machtspositie ontkend. Een opvallende aanverwante verschijning is de omvorming van volkenkundige musea tot wereldmusea.¹⁵⁶ De connotatie van de term suggereert gelijkheid, maar een scheiding van westerse en niet-westerse objecten en kunst is nog steeds aanwezig; in wereldmusea wordt geen westerse kunst getoond. De gewijzigde terminologie laat bestaande structuren niet zomaar verdwijnen.

De derde tegenstelling heeft te maken met de verdwijning van de etnografische benadering in musea.¹⁵⁷ Echter, wanneer etnografische musea verdwijnen en een kunstzinnige benadering aannemen, wordt indirect gesteld dat de objecten in etnografische musea artistiek zijn, terwijl niet alle objecten zijn bedoeld als kunst.¹⁵⁸ Objecten ondergaan zodoende een transformatie, zoals Enwezor beschrijft: “[...]to shed their utilitarian function and undergo a conversion from ritual objects of magic into reified objects of art”.¹⁵⁹ Deze transformatie vindt omgekeerd plaats in het Museum Volkenkunde, waarin hedendaagse Aboriginalkunstwerken veranderen in etnografische objecten.

Een aanverwante tegenstelling heeft betrekking op de stelling dat het presenteren van hedendaagse Aboriginalkunst door het Museum Volkenkunde problematisch is. Omdat

¹⁵⁵ Statistics Netherlands, *Nieuwe indeling bevolking naar herkomst: vervanging van indeling naar migratieachtergrond en westers/niet-westers*, (Centraal Bureau voor de Statistiek, 2022). <https://www.cbs.nl/nl-nl/longread/statistische-trends/2022/nieuwe-indeling-bevolking-naar-herkomst> (geraadpleegd op 11 juni 2022).

¹⁵⁶ Henk Van Nieuwenhove, 1989: *Het magische jaar van de Magiciens: De invloed van de tentoonstelling Magiciens de la Terre op de globalisering van de kunst*, (Masterscriptie kunstwetenschappen Universiteit Gent, 2011), 75.

¹⁵⁷ Ibid, 73.

¹⁵⁸ Garcia dos Santos, “How Global Art Transforms Ethnic Art,” 164-176.

¹⁵⁹ Enwezor, “The Postcolonial Constellation,” 212.

het enkel gaat om hedendaagse Aboriginalkunst, worden deze werken bestempeld als etnografische objecten, in plaats van de inhoudelijk uitdagende, maatschappelijk geëngageerde kunstwerken die het zijn. Tegelijkertijd moet in de huidige, steeds meer globaliserende wereld het westerse concept van kunst onder de loep worden genomen. Bij het streven naar een globale kunstgeschiedenis, waarbij ervan wordt uitgegaan dat de hedendaagse kunst uit andere culturen dan de Europese is ontsproten, moeten etnografische objecten opnieuw worden gewaardeerd als de fundering van hedendaagse kunst.¹⁶⁰ Echter, door etnografische objecten als kunst te bestempelen wordt het hervormen van de objecten, van cultureel naar artistiek, genegeerd.¹⁶¹ De waardering en bemiddeling van kunst en culturele objecten uit andere geschiedenissen dan de westerse is mede hierom ingewikkeld.

De laatste contradictie bestaat in de flexibiliteit van het doceren over niet-westerse kunst middels authentieke kunsteducatie. Deze educatietheorie kan worden vormgegeven in verschillende organisaties, maar het doceren over niet-westerse kunst is minder flexibel. Dit onderzoek toont aan dat het doceren over hedendaagse niet-westerse kunst middels authentieke kunsteducatie kan zorgen voor meer begrip voor de ander, omdat zelfreflectie wordt bewerkstelligd. Echter, de omgeving waarin de kunst is gesitueerd is hierbij van groot belang. De casestudie laat zien dat hedendaagse niet-westerse kunst in een etnografisch museum kan leiden tot het reduceren van kunst tot inhoudsloos object. Dit kan vervolgens leiden tot beelden over de ander, die op hun beurt weer leiden tot een versterkt wij-zij-denken. Echter, deze beredenering is enkel gebaseerd op de bestudering vanuit de postkoloniale theorie.

Ten slotte moet worden genoemd dat de discussie over de presentatie en bemiddeling van objecten en musea al geruime tijd aan de gang is.¹⁶² Deze discussie wordt gevoerd op basis van de postkoloniale theorie en toont aan dat bewustwording over de eigen subjectiviteit meer voet aan de grond krijgt. Dit is bijvoorbeeld te zien aan de omgang met objecten en kunst van kunstenaars met een hybride of niet-westerse achtergrond. De

¹⁶⁰ Garcia dos Santos, "How Global Art Transforms Ethnic Art," 164-176.

¹⁶¹ Enwezor, "The Postcolonial constellation," 212; Garcia dos Santos, "How Global Art Transforms Ethnic Art," 164-176.

¹⁶² Deze discussie is onder meer te zien in de stemming over de nieuwe museumdefinitie; in 2019 is de stemming uitgesteld wegens verdeeldheid. Drie jaar en vijf consultatie rondes verder wordt aankomende augustus gestemd voor één van de twee voorgestelde definities zoals beschreven op: 'Museum Definition', International Council of Museums, geraadpleegd op 11 juni 2022, <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>

omgang wordt vaak gezien als complex, doordat er geen eenduidig antwoord is voor de omgang met asymmetrische machtsverhoudingen is. De discussie waarin wordt gezocht naar een gelijkwaardigere omgang geeft aan dat er bewustwording plaatsvindt. De erkenning van de dominante machtspositie van het museum zou een volgende stap zijn. Musea willen zichzelf verbeteren en inclusiever maken, maar een museum heeft altijd een eigen, gekleurde blik. Gelijkwaardigheid als doelstelling hebben is bewonderingswaardig, maar niet realistisch. Gelijkwaardigheid is namelijk een illusie die nooit volledig kan worden bereikt. Althans, niet middels de postkoloniale theorie. Musea doen meer recht aan het streven naar gelijkwaardigheid door hun eigen subjectiviteit te erkennen. Een tweede stap daarbij zou kunnen zijn om verschillende visies erbij te betrekken en de subjectiviteit te tonen.

Hedendaagse Aboriginalkunst biedt nieuwe perspectieven, omdat deze de toeschouwers verder kan laten kijken dan de voorbeelden van identiteit waaraan zij gewend zijn. Hierbij moet echter worden opgelet dat de identiteitsvraag op het kunstwerk wordt gericht en niet op de achtergrond van de kunstenaar. Ook dan wordt de inhoud van het kunstwerk namelijk ondergeschikt gemaakt aan het doel van gelijkwaardigheid dat musea wil bereiken. In dit onderzoek is gefocust op het tonen van hedendaagse niet-westerse kunst in een etnografische museale context. Het is interessant om te onderzoeken wat de mogelijkheden en gevolgen zijn wanneer musea zoals het Museum Volkenkunde afstappen van de etnografische benadering.

De plaatsing van dit onderzoek binnen de postkoloniale theorie heeft een conclusie opgeleverd die vraagt om nader onderzoek. De postkoloniale lens biedt namelijk mogelijkheden, maar deze liggen besloten in contradicties. Deze komen voort uit de postkoloniale benadering waarbinnen machtsstructuren worden bevestigd. Etnografische musea zijn ontstaan uit imperialistische en koloniale denkbeelden en kunnen daarom niet als neutraal worden beschouwd. Het bevragen van deze contradicties zou het museum kunnen helpen bij zijn zelfreflectie, dit vraagt echter ook om nader onderzoek. Daarnaast zou het interessant kunnen zijn om andere theorieën te betrekken bij verder onderzoek naar het doceren van niet-westerse kunst.

Nawoord

Middels dit onderzoek heb ik getracht aan te tonen dat authentieke kunsteducatie geschikt is om niet-westerse kunst in musea te onderwijzen. Gedurende het onderzoek heb ik aanhoudend gestreefd naar een positieve uitkomst, omdat ik musea per se een oplossing wilde bieden om middels kunsteducatie te kunnen dekolonialiseren, of eigenlijk postkolonialiseren. Door dit streven naar een kant-en-klare oplossing was ik echter niet meer objectief en kwam ik juist in een neerwaartse spiraal terecht, waarin ik de functie van kunst voor de maatschappij in twijfel trok. Ik vergat daarbij dat het doel op zich, het streven naar gelijkwaardigheid, eigenlijk al bijdraagt aan het effect waarnaar ik opzoek was; het streven naar gelijkwaardigheid staat namelijk vrijwel gelijk aan het streven naar het reduceren van het wij-zij-denken.

In het onderzoek ben ik ervan uitgegaan dat het stimuleren van zelfreflectie bij bezoekers niet volledig kan worden nagestreefd als het museum niet kan reflecteren op zichzelf, maar dit zijn twee zaken die los van elkaar kunnen worden gezien. Hoewel het museum ook zelf moet reflecteren om zijn doelstelling na te streven, kan het ondertussen reflectie bij de bezoekers stimuleren. Dit vindt namelijk plaats op een ander niveau, wat het mogelijk maakt om educatieve instrumenten in te zetten. De reflectie van het museale instituut vergt daarentegen een uitgebreide bestudering door meerdere groepen mensen.

Een voor de hand liggende, eenduidige oplossing is niet mogelijk, maar dat is niet erg. Het denken over oplossingen en het streven naar gelijkwaardigheid is namelijk al een doel op zich. Om dit doel voor ogen te houden moet het kunsthistorische discours zich blijven inzetten voor gelijkwaardigheid en de invulling daarnaar blijven heronderzoeken. Kunsteducatie kan hieraan bijdragen door in te spelen op de actuele ontwikkelingen in het kunsthistorische discours en de maatschappij, en deze te verbinden aan de leefwereld van individuen. Kritisch op elkaar en op het zelf blijven is hierbij een middel om het doel van een gelijkwaardigere samenleving te bewerkstellen. Immers, kunsteducatie zet aan tot reflectie en reflectie is nodig om van elkaar te leren.

Literatuurlijst

'Artist statement.' Art Gallery of Western Australia. Geraadpleegd op 13 mei 2022.
<https://sc.artgallery.wa.gov.au/19960287-it-ok-be-two-things-once>

'Code Diversiteit & Inclusie.' Museumvereniging. Geraadpleegd 13 mei 2022,
https://www.museumvereniging.nl/media/code-diversiteit-inclusie_def.pdf

'Collectie Groningermuseum,' collectiewebsite, geraadpleegd op 18 februari 2022.
<https://collectie.groningermuseum.nl/search/simple>

'Collectie Wereldculturen: AAMU', Collectiewebsite Museum voor Wereldculturen,
geraadpleegd 7 mei 2022, <https://collectie.wereldculturen.nl/#/query/6d1cba84-dc4e-4eab-b97d-0127cd1a8367>

'Collectie Wereldculturen.' Museum voor Wereldculturen. Geraadpleegd 7 mei 2022.
<https://collectie.wereldculturen.nl>

'Musea bekennen kleur.' Geraadpleegd op 13 mei 2022.
<https://www.museabekennenkleur.nl>

Museum Definition.' International Council of Museums. Geraadpleegd op 11 juni 2022.
<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>

'Notes to Basquiat.' Art Gallery of New South Wales. Geraadpleegd op 23 mei 2022.
<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/21.2014/#bibliography>

'Over onze missie.' Museum Volkenkunde. Geraadpleegd op 23 mei 2022.
<https://www.volkenkunde.nl/nl/over-museum-volkenkunde/missie>

'Over onze missie'. Museum Volkenkunde. Geraadpleegd op 23 mei 2022.
<https://www.volkenkunde.nl/nl/over-museum-volkenkunde/missie>

'Voortgezet onderwijs'. Museum Volkenkunde. Geraadpleegd op 29 mei 2022.
<https://www.volkenkunde.nl/nl/onderwijs/voortgezet-onderwijs>

Andriessen, Iris, Dijkhof, Justin Hoegen, Van der Torre, Ab, Van den Berg, Esther, Pulles, Ine, Iedema, Jurjen, De Voogd-Hamelink, Marjan. *Ervaren discriminatie in Nederland II*. Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau, 2020;

Araeen, Rasheed. "Our Bauhaus Others 'Mudhouse,'" *Third Text* 3, 6(1989):3-14.
<https://doi.org/10.1080/09528828908576208>.

Bergman, Vera. "Zicht op... het nieuwe leren en cultuureducatie Achtergronden, literatuur en websites", *Cultuurnetwerk Nederland*, 2006, 7-14.

Biesta, Gert. *Door kunst onderwezen willen worden*. Arnhem: ArtEZ Press, 2017.

Brouwer, Berend en Marsman, Pascal. *Handreiking ontwikkelingspsychologie: Kijk op de ontwikkeling van kinderen*. Den Haag: Curriculum.nu, 2018. <https://curriculum.nu/wp-content/uploads/2018/05/Handreiking-ontwikkelingspsychologie.pdf>

Bussemaker, Jet. "Broedplaatsen van burgerschap." *Didactiefonline*, 12 augustus, 2019. <https://didactiefonline.nl/blog/vriend-en-vijand/broedplaatsen-van-burgerschap>

Clifford, James. "Museums as Contact Zones" in *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Redactie James Clifford. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

Copini, Emiel. "Eén van hen." *Cultuur+Educatie* 19(2020)56: 22-38.

Daley, Paul. "Preservation or Plunder? The battle over the British Museum's Indigenous Australian show" *The Guardian*, 9 april, 2015, geraadpleegd 10 maart 2022, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/apr/09/indigenous-australians-enduring-civilisation-british-museum-repatriation>

Damen, Marie-Louise, Haanstra, Folkert, en Henrichs, Hendrik. "Een kwarteeuw onderzoek naar kunst- en cultuureducatie in Nederland." *Cultuur+Educatie* 4(2002).

Dartel, Daan van. "Dilemma's of the ethnographic museum." in: Paul Voogt, *Can we make a difference? Bulletin 387: Tropenmuseum*. Amsterdam: KIT Publishing, 2008.

Efland, Arthur. *Art and Cognition: Integrating the Visual Arts in the Curriculum*. (New York: Teachers College Press & Reston, 2002.

Enwezor, Okwui. "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition." In *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Redactie Terry Smith, Okwui Enwezor en Nancy Condee. Durham: Duke University Press, 2008.

Förster, Larissa. "Dilemmas of the ethnographic museum." In: Paul Voogt, *Can we make a difference? Bulletin 387: Tropenmuseum*. Amsterdam: KIT Publishing, 2008.

Garcia dos Santos, Laymert. "How Global Art Transforms Ethnic Art." In *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*. Redactie Hans Belting en Anderea Buddensieg, 164- 179. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2009.

Greer, Germaine. "Raiders of the lost art." *The Age, Saturday Extra*, 6 december 1997.

Haanstra, Folkert. "Authentieke kunsteducatie: een stand van zaken" *Cultuur+Educatie* 31(2011): 8-35.

Halbertsma, Marlite en Zijlmans, Kitty. *Gezichtspunten: Een Inleiding in De Methodes Van De Kunstgeschiedenis*. Nijmegen: SUN, 1993.

Hall, Stuart. "When Was 'the Post-Colonial'? Thinking at the Limit." In *Post-Colonial Question: Common Skies, Divided Horizons*, red. Chambers., I. en Curti, L. 242-260. London: Routledge, 1995.

Hall, Stuart. "Cultural identity and diaspora." In *Selected writings on race and difference*. Redactie Paul Gilroy en Ruth Wilson. North Carolina: Duke University Press, 2021.

Heijnen, Emiel. "Informeel visuele netwerken." *Cultuur+Educatie* 30(2011): 32-55.

Heijnen, Emiel. *Remixing the Art Curriculum: How Contemporary Visual Practices Inspire Authentic Art Education*. Nijmegen: Radboud Universiteit, 2015.
<https://www.emielheijnen.net/files/RTAC%20EMIELHEIJNEN.pdf>

Heusden, Barend van. *Cultuur in de spiegel: naar een doorlopende leerlijn cultuuronderwijs*. Groningen: Rijksuniversiteit Groningen, 2010.

Hill, Kate. "Introduction: Museums and Biographies – Telling Stories about People, Things and Relationships." In *Museums and Biographies: Stories, Objects, Identities*. Redactie Kate Hill. Woodbridge: Boydell&Brewer, 2012.

Hossack, Rebecca. *The Wonders of Aboriginal Australian Art*. Oxford: TED, 2020. TED video, 17:07. <https://www.youtube.com/watch?v=2vYv3nfMmFU>

Jackett, Amy. "Julie Dowling's Celebration Of Aboriginal Women Through Portraiture." *Woman's Art Journal* 36, no. 1 (2015): 3–9.
<https://www.jstor.org/stable/26430737>.

Lanschot Hubrecht, Viola van, en Warmer, Moniek. *Kunst&cultuur: Ontwikkelingen en uitdagingen in het curriculum po en onderbouw vo*. Amersfoort: Stichting Leerplan Ontwikkeling, 2021.

Lomba, Ania. "Defining the Terms: Colonialism, Imperialism, Neo-Colonialism, Postcolonialism." In *Colonialism/Postcolonialism*, II edition, 7-22. London, New York: Routledge, 2005.

Magnusson, Tony. "Gordon Bennett: Just an/other black artist?" *Art Monthly Australia* 146(2002), 31-32.

McKenzie Nakarra, Queenie. COOEE ART. Geraadpleegd op 13 mei 2022.
<https://www.cooeart.com.au/artists/nakarraqueen/>

McLean, Ian. 'The Aura of Origin: ghouls and golems in Gordon Bennett's art.' *Artlink* 21(2001)4, 25-29.

McLean, Ian. "Modernism without borders." *Faculty of Law, Humanities and the Arts – Papers*. Wollongong: University of Wollongong, 2014.

McLeod, Saul. 'Vygotsky's Sociocultural Theory of Cognitive Development'. Geraadpleegd op 29 mei 2022. <https://www.simplypsychology.org/vygotsky.html>

Michaels, Eric, en Hebdige, Dick. "Bad Aboriginal Art : Tradition, Media, and Technological Horizons." In *Theory Out of Bounds*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

Munniksma, A., Dijkstra, A.B., Veen, I. van der, Ledoux, G., Werfhorst, H. van de, Dam, G. ten. *Burgerschap in het voortgezet onderwijs: Nederland in vergelijkend perspectief*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016.

Muñoz, Adriana. 'Wiphala: Identity and Conflict.' In: *Curation and Education as a Decolonisation of the Museum*. Red. Carmen Mörsch, Angeli Sachs en Thomas Sieber. Bielefeld: Transcript Verlag, 2017.

Newstead, Adrian, en Hessey, Ruth. *The Dealer Is the Devil : Adventures in the Aboriginal Art Trade*. Blackheath, N.S.W.: Brandl & Schlesinger, 2014.

Nieuwenhove, Henk Van. *1989: Het magische jaar van de Magiciens: De invloed van de tentoonstelling Magiciens de la Terre op de globalisering van de kunst*. Masterscriptie kunstwetenschappen Universiteit Gent, 2011.

Pratt, Mary Louise, "The Arts of the Contact Zone" *Profession* 91, 1991.

Ridder, J. den, E. Miltenburg, W. Huijnk en S. van Rijnberk. *Burgerperspectieven 2019/4*. Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau, 2019.

Roelofs, E.C. en Houtveen, A.A.M. "Didactiek van authentiek leren in de Basisvorming. Stand van zaken bij docenten Nederlands en wiskunde." *Pedagogische Studiën* 76(1999)4: 237-257.

Saïd, Edward W. *Orientalism*. London: Penguin Books, 1978.

Shohat, Ella. "Notes on the 'Post-Colonial.'" *Social Text* 31/32: 99-113, 1992.

Singh, Kavita. "Universal Museums: The View from Below." In *Witnesses to History: A Compendium of Documents and Writings on the Return of Cultural Objects*. Redactie Lyndel V. Prott. Parijs: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 2009.

Sociaal en Cultureel Planbureau. "Ruim een kwart van de Nederlandser ervaart nog steeds discriminatie." 2 april 2020. <https://www.scp.nl/actueel/nieuws/2020/03/26/ruim-een-kwart-van-de-inwoners-van-nederland-ervaart-nog-altijd-discriminatie>

Spivak, Gayatri C. "Can the Subaltern Speak?" In *Marxism and the Interpretation of Culture*. Redactie L. Grossberg en C. Nelson, 271-313. Urbana en Chicago: University of Illinois Press, 1988.

Spivak, Gayatri C. *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. Redactie Sarah Harasym. Londen: Routledge, 1990.

Statistics Netherlands. *Nieuwe indeling bevolking naar herkomst: vervanging van indeling naar migratieachtergrond en westers/niet-westers*. Centraal Bureau voor Statistiek, 2022. <https://www.cbs.nl/nl-nl/longread/statistische-trends/2022/nieuwe-indeling-bevolking-naar-herkomst> (geraadpleegd op 11 juni 2022).

Talboys, Graeme K. *Museum Educator's Handbook*. Londen: Taylor & Francis Group, 2011.

Vermeulen, Floris. *Open armen dichte deuren*. Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau, 2021.

Versantvoort, Maroesjka, Beugelsdijk, Sjoerd, Muns, Sander en de Wit, Juliette. "Eenheid in verscheidenheid" In *Sociaal en Cultureel Rapport 2019 – Denkend aan Nederland*. Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau, 2019.

Voogt, Paul, "Introduction." *Can we make a difference? Bulletin 387 Tropenmuseum*. Amsterdam: KIT Publishing, 2008.

Afbeeldingenlijst

Afbeelding 1: Queenie McKenzie, *Hills at Argument Gap*

<i>Kunstenaar</i>	Queenie McKenzie (1910-1998)
<i>Titel</i>	Hills at Argument Gap (1996)
<i>Objectgegevens</i>	Okers en pigment met synthetisch bindmiddel op linnen. 80 h x 75 b cm
<i>Standplaats</i>	Voormalig collectie AAMU. Nu te zien in de vaste tentoonstelling Museum Volkenkunde: Australische kunst
<i>Foto</i>	Anne de Vries, geraadpleegd op 23 mei 2022, https://www.anne-oane-devries.nl/blog_post/232648304_ABORIGINAL+KUNST+AAMU.html#.Yoytdi1m_fY

Afbeelding 2: Julie Dowling, *Is it ok to be two things at once?*

<i>Kunstenaar</i>	Julie Dowling (1969-heden)
<i>Titel</i>	Is it ok to be two things at once? (1996)
<i>Objectgegevens</i>	Acryl, rode oker en bloed op canvas, 104 h x 65 b cm.
<i>Standplaats</i>	Depot Museum Volkenkunde
<i>Foto</i>	Art Gallery Western Australia, geraadpleegd op 23 mei 2022, https://artgallery.wa.gov.au/whats-on/exhibitions/julie-dowling

Afbeelding 3: Gordon Bennett, *Notes to Basquiat: In the Future Everything Will Be as Certain as It Used to Be*

<i>Kunstenaar</i>	Gordon Bennett (1955-2014)
<i>Titel</i>	Notes to Basquiat: In Future Everything Will Be as Certain as It Used to Be (1999).
<i>Objectgegevens</i>	Acryl op linnen. 182,5 h x 182,5 b cm.
<i>Standplaats</i>	Voormalige collectie AAMU, nu Volkenkundig museum Leiden. Het werk hangt momenteel in het Wereld Museum in Rotterdam voor de tentoonstelling <i>Boijmans X Wereldculturen</i> .
<i>Foto</i>	Wereld Museum Rotterdam, geraadpleegd op 23 mei 2022, https://www.boijmans.nl/en/exhibitions/remix-rotterdam

Bijlage 1

Object op zaal zoals beschreven in het digitale collectiesysteem van het museum	Vervaardiger	Jaartal	Bedoeld als kunstwerk door de vervaardiger	Link naar het digitale collectie systeem (https://collectie.wereldculturen.nl geraadpleegd op 8 mei 2022)
Onduidelijk (Drukwerk?)	Onduidelijk aangegeven (Gunybi?)	2015	Ja	https://hdl.handle.net/20.500.11840/1047133
Gevlochten mat	Niet aangegeven	1966-2015	Nee	https://hdl.handle.net/20.500.11840/1047112
Gevlochten tas	Niet aangegeven	1966-2015	Nee	https://hdl.handle.net/20.500.11840/1047094
Schilderij/canvas/werk op doek	Emily Kame Kngwarreye	1992	Ja	https://hdl.handle.net/20.500.11840/1047071
Schilderij/canvas/werk op doek	Rover Thomas	1995	Ja	https://hdl.handle.net/20.500.11840/1047066
Schilderij/canvas/werk op doek	T. J. (Tjupurrula Johnny) Yungut	2012	Ja	https://hdl.handle.net/20.500.11840/1047063
Schilderij/canvas/werk op doek	John Mawurndjul	1993	Ja	https://hdl.handle.net/20.500.11840/1047042
Onduidelijk (Drukwerk?)	Onduidelijk aangegeven (Vernon Ah Kee?)	2011	Ja	https://hdl.handle.net/20.500.11840/1047020
Schilderij/canvas/werk op doek	Onduidelijk aangegeven (Jangala/Jampijinpa en Nangala/Nampijinpa clans?)	1993	Ja	https://hdl.handle.net/20.500.11840/1047018
Gevlochten tas	Niet aangegeven	1966-2015	Nee	https://hdl.handle.net/20.500.11840/1046966
Schilderij/canvas/werk op doek	Nellie Stewart	2010	Ja	https://hdl.handle.net/20.500.11840/1046888
Beschilderde boombast	Niet aangegeven	2009	Ja	https://hdl.handle.net/20.500.11840/1046881
Schilderij/canvas/werk op doek	Niet aangegeven	2008	Ja	https://hdl.handle.net/20.500.11840/1046876
Schilderij/canvas/werk op doek	Onduidelijk aangegeven (Billy Benn Perrurle?)	2007	Ja	https://hdl.handle.net/20.500.11840/1046863
Schilderij/canvas/werk op doek	Onduidelijk aangegeven (Marrapinti vrouwen?)	2007	Ja	https://hdl.handle.net/20.500.11840/1046860
Schilderij/canvas/werk op doek	Naata Nungurrayi	1999	Ja	https://hdl.handle.net/20.500.11840/1046850
Schilderij/canvas/werk op doek	Niet aangegeven	1966-1998	Ja	https://hdl.handle.net/20.500.11840/1046841
Grafpaal	Niet aangegeven	1966-2015	Onduidelijk	https://hdl.handle.net/20.500.11840/1046840
Grafpaal	Niet aangegeven	1966-2015	Onduidelijk	https://hdl.handle.net/20.500.11840/1046839
Grafpaal	Pedro Wonaeamirri	1966-2015	Onduidelijk	https://hdl.handle.net/20.500.11840/1046838
Schilderij/canvas/werk op doek	Onduidelijk aangegeven (David Malangi?)	1994	Ja	https://hdl.handle.net/20.500.11840/1046717
Beschilderde boombast	Niet aangegeven	1966-2015	Ja	https://hdl.handle.net/20.500.11840/1046593
Beschilderde boombast	Onduidelijk aangegeven (Wangarra Adjurna?)	1991	Ja	https://hdl.handle.net/20.500.11840/1046583
Beschilderde boombast	England Bangala	1994	Ja	https://hdl.handle.net/20.500.11840/1046503
Beschilderde boombast	Onduidelijk aangegeven (Dorothy?)	1994	Ja	https://hdl.handle.net/20.500.11840/1046481
Schilderij/canvas/werk op doek	Ronnie Tjampitjinpa	1994	Ja	https://hdl.handle.net/20.500.11840/1046371
Schilderij/canvas/werk op doek	Niet aangegeven	1997	Ja	https://hdl.handle.net/20.500.11840/1046358
Schilderij/canvas/werk op doek	Niet aangegeven	1995	Ja	https://hdl.handle.net/20.500.11840/1046345