

De wijde wereld in met CKV

Hoe het toepassen van een dekoloniaal perspectief op de kunst het schoolvak CKV kan verrijken.



Door Mikkie Rood



**Universiteit
Utrecht**

Masterthesis Kunstgeschiedenis:
educatie en communicatie

Eerste lezer: Dr. Sjoukje van der Meulen
Tweede lezer: Niels Nannes, MA

Studentnummer: 6864090
Inleverdatum: 29-01-2024

“The question here really is: what happened to these institutions, and why did they fail to play a historical role in providing support to the indigenous developments of arts in the Third World in the colonial period of the last few centuries?”

- Rasheed Araeen, ‘Preliminary Notes for a Black Manifesto’, [1978].

Afbeelding voorblad:

Rasheed Araeen. *Sculpture No. 1 (purple)*. 30 x 183,2 x 210 cm. Collectieopstelling Van Abbemuseum Eindhoven. Foto auteur.

Dankwoord

Het is geen eenvoudige opgave geweest om tot deze masterthesis te komen. Het duurde lang voordat ik de juiste invalshoek te pakken had. Vervolgens heeft het me ook veel tijd gekost om alles daadwerkelijk op te schrijven. Ik wil daarom allereerst mijn begeleiders bedanken voor hun geduld, maar natuurlijk ook voor hun feedback en intensieve inhoudelijke begeleiding. Het begrip en de support van Sjoukje van der Meulen heeft me erg geholpen. Ook Niels Nannes heeft mij op verschillende momenten in dit proces hartelijk bijgestaan. Ik wil mijn vader Niels Rood bedanken voor zijn verbetersuggesties. De musea die mij (deels nog niet gepubliceerde) documenten ter beschikking hebben gesteld, verdienen ook een woord van dank. Tenslotte ben ik mijn lieve vriendinnen en familie, en mijn vriend ontzettend dankbaar voor hun steun en aanmoedigen. Zonder hen had deze scriptie hier niet gelegen.

Utrecht, januari 2024

Samenvatting

De centrale vraag van deze thesis betreft de mate waarin het curriculum van Culturele en Kunstzinnige Vorming (CKV) beter zou kunnen aansluiten bij nieuwe, dekoloniale perspectieven op kunst en kunstgeschiedenis. Het vak is momenteel gericht op de beleving van de leerling, wat op zichzelf waardevol is. De vraag is echter of hierdoor geen kansen worden gemist om nieuwe perspectieven uit het kunstdiscours te integreren, met name met betrekking tot historische en eigentijdse ongelijkheid in kansen voor niet-Westerse kunst.

In de literatuur is sinds het einde van de jaren zeventig het dekoloniale denken onderwerp van uitgebreide theorievorming geworden. Daarmee is duidelijk geworden dat modernisme en kolonialiteit sterk verbonden begrippen zijn. Het museum, als een fenomeen uit het modernisme, illustreert dit verband, waarbij de selectie in het museum tot uitsluiting van kunst van niet-Westerse kunstenaars leidt, zonder dat dit destijds als problematisch werd beschouwd. Auteurs benadrukken dat het niet alleen belangrijk is om dit probleem te erkennen, maar ook om actief te werken aan het herstellen van de gevolgen.

Musea zijn zich bewust van dit vraagstuk en ondernemen stappen om meer evenwicht te creëren in hun collectie- en tentoonstellingsbeleid. Voor dit onderzoek zijn twee collectieopstellingen geanalyseerd, van het Stedelijk Museum en het Van Abbemuseum. Hieruit blijkt dat musea in hun collectiebeleid streven naar meer evenwicht, een openhartige en zelfreflectieve opstelling en ook de bezoekers hiermee trachten te prikkelen, door tentoonstellingen te presenteren die niet alleen meer niet-Westerse kunst laten zien, maar ook expliciet over het onderwerp kolonialisme gaan.

Ten slotte wordt er gekeken hoe dit uitwerking kan hebben op het vak CKV. De opzet van het curriculum is ondergebracht in een herhalende cyclus van vier stappen: verkennen, verbreden, verdiepen en verbinden. Op dit moment is er in het nog veel ruimte om, vaak ongemerkt moderne en koloniale ideeën over kunst te doceren. Bijvoorbeeld door de docent die de leerling 'bemiddelt' naar andere kunstuitingen in de stap verbreden.

Dit kan worden opgelost door deze vier stappen anders in te vullen. Verkennen draait om het verkennen van kunst buiten je referentiekader. Verbreden dient geen gestuurd proces vanuit de docent te zijn, maar gebeurt onderling. Bij het Verdiepen kan onderzoek gedaan worden naar waar het referentiekader van de leerling vandaan komt. Om dit bij Verbinden samen te analyseren. Zo krijg je een CKV dat mondiaal in inhoud is en dekoloniaal in houding.

Inhoud

Introductie	6
Hoofdstuk 1	11
1.1 Opkomst van een postkoloniaal gedachtengoed in de kunsttheorie	12
1.1.1 Het Oriëntalisme.....	12
1.1.2 Tussenruimtes	13
1.1.3 De postkoloniale constellatie	15
1.2 Mondiale kunstgeschiedenissen.....	16
1.2.1 Wereld Kunstgeschiedenis	17
1.2.2 Drie stromingen	18
1.3 Dekoloniale ambities.....	19
1.3.1 Moderniteit, kolonialiteit, dekolonialiteit.....	19
1.3.2 Het dekoloniale pad	21
Hoofdstuk 2	25
2.1 De twee collectiepresentaties	26
2.1.1 Van Abbemuseum	27
2.1.2 Stedelijk Museum Amsterdam.....	28
2.2 Bewustwording van Westerse hegemonie	29
2.2.1 <i>Dwarsverbanden</i> catalogus.....	29
2.2.2 White Balls on Walls	31
2.3 Koloniale sporen toelichten	32
2.3.1 Verborgten verbanden	32
2.3.2 Kraken van het witte museale raamwerk.....	33
2.4 Modernistische canon aanvullen	34
2.4.1 Rasheed Araeen.....	34
2.4.2 El Anatsui	35
Hoofdstuk 3	39
3.1 Kunst actief meemaken.....	39
3.2 Verkennen, Verbreden, Verdiepen, Verbinden	41
3.3 Verscholen moderniteit	42
3.4 Eurocentrische uitwerking van de dimensies.....	45
3.5 Een dekoloniaal pad voor CKV	47
Conclusie	51
Literatuurlijst	55
Afbeeldingenlijst	59
Bijlagen.....	61

Introductie

Deze masterthesis had voor een lange tijd als onderwerp het mondialiseren van het kunstonderwijs. Het doel van het onderzoek was om het curriculum beter aan te laten sluiten op de mondialiserende kunstwereld. Na enige tijd strandde dit onderzoek in een kluwen van literatuur rond de vraag: wat houdt een mondiale kunstwereld eigenlijk precies in? Het blijkt dat de kunstwereld niet per se mondialiseert in de zin dat verschillen verdwijnen; de kunstwereld toont juist steeds meer diversiteit. Hier zou het kunstonderwijs bij moeten aansluiten. Doordat in musea steeds meer kunst van over de hele wereld te zien is, verandert het onderwijs voor een (misschien niet al te groot) deel vanzelf mee. Wat niet vanzelf verandert is de houding waarmee er naar kunst gekeken wordt. Het onderwerp van de thesis verschoof, naar een actief ingebracht dekoloniaal perspectief als mogelijke verbetering van het kunstonderwijs en met name het vak CKV. Aandacht voor meer mondiale inhoud is niet voldoende; een dekoloniale houding is vereist om te voorkomen dat het kunstonderwijs blijft hangen in misvattingen uit het verleden.

De zomer van 2020 was met de moord op George Floyd en de daaropvolgende *Black Lives Matter* protesten een wake-up call voor velen die dachten dat we in een gelijkere wereld leven dan vijftig jaar geleden. In veel opzichten is dit ook zo, maar er zijn ook nog veel voorbeelden die wijzen op oneerlijke machtsstructuren tussen mensen met verschillende culturele achtergronden in onze samenleving. In de kunst- en cultuursector in Nederland zien we hoe er gewerkt wordt om oneerlijke verhoudingen terug te dringen.

In Nederland bestaat sinds 2011 de Code Culturele Diversiteit, om diversiteit binnen de culturele sector te stimuleren.¹ Deze code is door de culturele sector zelf ontwikkeld, zonder sturing vanuit de overheid. In 2019 is de Code omgezet naar de Code Diversiteit en Inclusie, met als doel het creëren van een gelijkwaardige en toegankelijke cultuursector voor makers, producenten, werkenden en publiek.² Cultuurorganisaties kunnen hiermee meten hoe divers en inclusief hun organisatie en producten zijn, en kunnen zij ondersteuning krijgen (bijvoorbeeld met trainingen) om hun organisatie toegankelijker te maken voor iedereen. Inmiddels is de Code geen onafhankelijk platform meer, maar wordt het gesteund door het ministerie van

¹ 'De code', Code Culturele Diversiteit, geraadpleegd 18 december 2023, <https://web.archive.org/web/20240127143653/https://codeculturelediversiteit.com/de-code/>.

² 'Over ons', Code Diversiteit en Inclusie, geraadpleegd 18 december 2023, <https://web.archive.org/web/20240127143304/https://codedi.nl/over-ons/>.

Onderwijs, Cultuur en Wetenschap en zes rijkscultuurfondsen.³ Deze en andere overheidsinstanties gebruiken sinds 2021 ook de inzet die de culturele instellingen tonen voor de Code Diversiteit en Inclusie bij de beoordeling van subsidieaanvragen. Daarnaast hebben inmiddels 33 musea zich aangesloten bij het project Musea Bekennen Kleur, waarin ook wordt nagegaan hoe musea inclusiever kunnen worden voor een divers publiek.⁴ De cultuurmonitor, een project onder leiding van de Boekmanstichting, draagt bij aan de controle op diversiteit en inclusie, door in kaart te brengen welke onderzoeken hiernaar worden uitgevoerd in de Nederlandse cultuursector.⁵

Al deze projecten dragen bij aan het dekoloniseren van de kunstwereld. Wat er met dekoloniseren bedoeld wordt, komt in het eerste hoofdstuk uitgebreid aan bod. Een belangrijk uitgangspunt is de bewustwording van scheve verhoudingen in de samenleving, als gevolg van de eeuwenoude oppermacht van het Westen over de rest van de wereld. Het Westen is hier een cultureel gebied, voornamelijk bestaande uit West-Europa en later Noord-Amerika. Er wordt gesproken van een cultureel gebied omdat het voornamelijk verbonden is door het idee van historische en hedendaagse superioriteit tegenover andere culturele gebieden. Omdat het hier gaat om een cultureel gebied wordt het Westen met een hoofdletter geschreven.

Niet alleen in de kunstwereld zijn de gevolgen van de Westerse overheersing te zien, ook in het kunstonderwijs zijn ze te identificeren. Waar musea sinds een aantal jaren actief aan de slag zijn met dekoloniale perspectieven, lijkt hier in het kunstonderwijs nog geen expliciete agenda voor. Deze scriptie onderzoekt daarom hoe de ontwikkelingen in de museale praktijk van nut kunnen zijn voor het vak CKV, als belangrijk onderdeel van het kunstonderwijs.

Beleidsmakers in het onderwijs onderkennen ook het belang van mondiale c.q. dekoloniale perspectieven in het onderwijs. In 2019 kwam een adviesrapport uit met daarin ideeën voor de herziening van het gehele onderwijscurriculum. Mondialisering wordt genoemd als een van de vier leergebied overstijgende thema's waar expliciet aandacht aan moet worden gegeven vanuit elk schoolvak, waarbij ook het belang van een dekoloniale blik wordt benoemd.⁶

³ 'Over ons'. Website Code Diversiteit en Inclusie.

⁴ 'De verbintenis', Musea Bekennen Kleur, geraadpleegd 18 december 2023, <https://web.archive.org/web/20240127142803/https://museabekennenkleur.nl/de-verbintenis/>.

⁵ 'Diversiteit, gelijkwaardigheid en inclusie', Cultuurmonitor, geraadpleegd 18 december 2023, <https://web.archive.org/web/20240127143034/https://www.cultuurmonitor.nl/thema/diversiteit-en-inclusie/>.

⁶ 'Samen bouwen aan het primair en voortgezet onderwijs van morgen', Curriculum.nu, geraadpleegd 18 december 2023, <https://web.archive.org/web/20240127142255/https://curriculum.nu/download/Voorstellen-op-hoofdpijnen-Curriculum.nu.pdf>.

Docenten hebben vragen hebben over hun onderwijspraktijk met betrekking tot mondialisering. Dat blijkt uit onderzoek uit 2021, vanuit de vakbond voor kunstdocenten. Onderzocht werd wat de houding van docenten was tegenover het behandelen van kunst in een 'mondiaal perspectief'. Hiervoor zijn 138 docenten ondervraagd. 95% van de ondervraagden gaf aan dat een mondiale insteek van hun kunstonderwijs relevant is.⁷ 91% zei dat hun kennis en kunde om kunst in een mondiaal perspectief te plaatsen af en toe tot regelmatig te kort schoot.⁸ Voor relevantie van een mondiale insteek werd onder andere de toenemende diversiteit in de leerlingensamenstelling genoemd.⁹ Docenten worden bijvoorbeeld geconfronteerd met hun eigen beperkte referentiekader, in contact met leerlingen die hun eigen culturele achtergrond nooit weerspiegeld zien in de lessen. Het verband dat hierbij gelegd wordt tussen een mondiaal perspectief op kunst en mondialisering die in de klas wordt weerspiegeld door een diverse leerlingenpopulatie, is tekenend voor de noodzaak van een meer dekoloniaal kunstcurriculum.

In september 2022 is in het kader van dit onderzoek een symposium vanuit de Vrije Universiteit bezocht, genaamd Dekoloniseer het kunstcurriculum. De animo voor het symposium lag heel hoog. Het werd bezocht door veel docenten van secundair en hoger onderwijs, maar ook onderwijsbeleidsmakers en makers van educatief materiaal waren aanwezig.¹⁰ Er waren verschillende sprekers en workshops over de vraag hoe kunst uit verschillende culturen in het onderwijsaanbod terecht kon komen. Tegen het eind van de middag werd vooral duidelijk dat er veel onduidelijkheid was over wat dekoloniseren nou precies inhield, met name het dekoloniseren van het kunstonderwijs. Zo ontstond de richting voor deze thesis: hoe kan er een dekoloniaal kunstcurriculum worden vormgegeven?

De behoeftepeiling onder docenten en de blijvende vragen na het symposium laten zien dat het kunstonderwijs nog niet erg ver is op het gebied van dekoloniseren; het lijkt erop dat de kunstwereld zelf een voorsprong heeft en daarom als voorbeeld kan dienen voor het onderwijs.

Kunstonderwijs omvat meer dan CKV, maar dit vak is verplicht voor alle leerlingen. Het toepassen van een dekoloniaal perspectief in CKV zal dus een ruime impact hebben. Daarnaast

⁷ Maria Hermanussen, 'Behoeftetepeiling bijscholing Kunst in Mondiaal Perspectief voor kunstvakdocenten in het voortgezet onderwijs', geraadpleegd 20 december 2023, <https://web.archive.org/web/20240127142035/https://vonkc.nl/downloads/verslag-behoeftetepeiling-Kunst-in-Mondiaal-Perspectief.pdf>, 7.

⁸ Hermanussen, "Behoeftetepeiling bijscholing," 5.

⁹ Hermanussen, "Behoeftetepeiling bijscholing," 7.

¹⁰ 'Verslag symposium Dekoloniseer het Kunstcurriculum', Vrije Universiteit Amsterdam, geraadpleegd 20 december 2023, <https://web.archive.org/web/20240127141500/https://vu.nl/nl/nieuws/2022/verslag-symposium-dekoloniseer-het-kunstcurriculum>.

zullen veel docenten die CKV geven, ook andere kunstvakken geven en kunnen nadenken over de invulling ervan.

Deze masterthesis focust zich daarom op de vraag: *Hoe kan het CKV-curriculum aansluiten bij dekoloniale ontwikkelingen in het moderne en hedendaagse kunstdiscours en de huidige Nederlandse museale context?*

In het eerste hoofdstuk staat de literatuur centraal. Om goed te begrijpen wat de ideeën nu zijn, is het van belang te kijken naar hoe het discours zich in de afgelopen decennia heeft ontwikkeld. Belangrijke auteurs zijn onder andere Edward Saïd, Homi Bhabha en Rolando Vázquez. Zij reflecteren op de scheve verhoudingen in de kunstwereld. Vázquez vraagt zich bijvoorbeeld af:

“What do we see when we come into the museum? Who is representing and who is being represented? Are the intersectional axes of discrimination along gender, racial, economic and cultural lines not sustained and replicated in the divisions between who is managing the spaces, who curates the exhibitions, who are the authors, who are the publics in contrast with who attends to the cleaning, catering and security services of these institutions?”¹¹

Het tweede hoofdstuk beschrijft de museale praktijk. Zo kan worden onderzocht hoe de theorie terugkomt in musea. Als casestudies zijn het Van Abbemuseum en het Stedelijk Museum Amsterdam gekozen. Dit omdat het twee vooraanstaande musea met moderne en hedendaagse kunst in Nederland zijn. Daarnaast zijn het koplopers op het gebied van diversiteit en inclusie, met veel aandacht voor onderzoek over het dekoloniseren van hun museum. Er blijken drie manieren te zijn waarop de musea dekolonialiseren in praktijk brengen. De eerste is het bevragen van hun rol als machthebbend kunstmuseum in de context van de Westerse hegemonie. De tweede manier waarop musea met dekoloniseren bezig zijn is het aan het licht brengen van koloniale praktijken in de geschiedenis van het museum. Ten derde breiden de musea hun Westerse canon uit.

In het derde hoofdstuk wordt het CKV-curriculum onder de loep genomen. CKV heeft als doelstelling Kunst actief meemaken en wil leerlingen met verschillende kunstvormen in contact brengen. Middels vier domeinen (Verkennen, Verbreden, Verdiepen en Verbinden) werken de leerlingen aan het vergroten van hun kennis over kunst en hun vaardigheden om kunst te

¹¹ Rolando Vázquez, *Vistas of Modernity: Decolonial Aesthetics and the End of the Contemporary* (Amsterdam: Mondriaan Fonds, 2020), 161.

analyseren. Het hoofdstuk gaat in op de mate van een dekoloniaal perspectief in het huidige curriculum, en welke verbeteringen mogelijk zijn. Hierbij worden ook enkele onderwijskundigen aangehaald, zoals Paulo Freire en Gert Biesta, om het dekoloniale perspectief verder in de onderwijstheorie in te bedden.

Er zijn verwante termen die centraal staan in dit onderzoek; ze houden verband, maar het zijn geen synoniemen. Mondialisering beschrijft een fenomeen, een ontwikkeling en is op zichzelf een waardenvrij begrip. Postkoloniaal en dekoloniaal zijn minder waardenvrij en betekenen niet hetzelfde. De postkoloniale theorie was nodig voor een dekoloniale houding, waarbij actief afscheid wordt genomen van het diep doordrongen koloniale gedachtengoed, nadat men zich er bewust van is geworden. Waar in academische kringen vaak wordt gesproken over een dekoloniale houding, gebruiken organisaties vaak de begrippen diversiteit en inclusie, of diversiteit, inclusiviteit en gelijkwaardigheid (DIG). Dan zijn ook andere eigenschappen die tot uitsluiting of minder kansen leiden, zoals gender, fysieke beperkingen of bijvoorbeeld seksuele voorkeuren, onderdeel van de grondhouding en het beleid.

Op het voorblad van deze thesis staat een citaat van Rasheed Araeen, uit *Preliminary Notes for a Black Manifesto* (1978): “The question here really is: what happened to these institutions, and why did they fail to play a historical role in providing support to the indigenous developments of arts in the Third World in the colonial period of the last few centuries?” Deels is het ontbreken van een bredere blik op kunst, niet meer terug te draaien. Wat wel kan, is onderkennen dat dit niet goed is gegaan en hiervan leren. Deze thesis probeert een concrete bijdrage te leveren aan dat streven.

Hoofdstuk 1

Dekoloniale ontwikkelingen in het kunstdiscours

Om te onderzoeken hoe het CKV-curriculum een dekoloniaal perspectief kan toepassen is het belangrijk dat eerst beschouwd wordt wat een dekoloniaal perspectief inhoudt. Om een hier een helder beeld van te krijgen, is het nodig te kijken naar de ontwikkeling van dit dekoloniale perspectief. Dit eerste hoofdstuk gaat over de dekoloniale ontwikkelingen zoals deze zich in de afgelopen 45 jaar in het kunstdiscours hebben voltrokken. Daarbij ontstaat er gelijk een probleem, namelijk het begrip dekoloniaal. Deze term kreeg rond de eeuwwisseling tractie; daarvoor sprak men voornamelijk over postkolonialisme. Dit onderzoek houdt zoveel mogelijk de termen aan die de theoretici zelf hanteerden. Wanneer er in algemene zin over het fenomeen gesproken wordt, wordt in sommige gevallen de overkoepelende term post-/dekolonialisme gehanteerd.

In dit hoofdstuk wordt allereerst de opkomst van een postkoloniaal gedachtengoed in de bredere cultuurstudies besproken. Grondlegger van het gedachtengoed was Edward Said, met zijn kritiek op het Oriëntalisme, naast Homi K. Bhabha met zijn kritiek op de koloniale tendensen die in de cultuurstudies zijn vastgeroest. Okwui Enwezor breidde deze observaties uit naar het kunstdiscours, door de 'postkoloniale constellatie' te schetsen waarin de kunstwereld zich bevindt. Deze drie theoretici suggereren een diepere bewustwording in het Westen van de voortdurende koloniale sporen. Bhabha en Enwezor zien oplossingen in het onderzoeken van de kantelpunten, de tussenruimtes en de onderliggende verhoudingen waar en wanneer culturele en kunstzinnige uitingen elkaar kruisen.

Daarna het literatuuronderzoek zich op een nieuwe ontwikkeling die in het eerste decennia van de eenentwintigste eeuw opkwam: de wens om een nieuwe, meer mondiaal gerichte kunstgeschiedenis te schrijven. Twee publicaties zijn in dat kader zeer relevant: *World Art Studies*, een boek uit 2008, geredigeerd door Kitty Zijlmans en Wilfried van Damme; en het boek *Contemporary Art: World Currents* van Terry Smith uit 2011. Het laatste deel van dit hoofdstuk zal zich richten op de recentere dekoloniale ambities binnen het discours, die in afgelopen vijf jaar hebben plaatsgevonden. Het boek *On Decoloniality* uit 2018 geschreven door Walter D. Mignolo en Catherine Walsch wordt behandeld, evenals het boek *Vistas of Modernity* van Rolando Vázquez uit 2020. Door de theorieën van verschillende academici in chronologische

volgorde in kaart te brengen, kan de volgende vraag worden beantwoord: Wat zijn dekoloniale ontwikkelingen in het moderne en hedendaagse kunstdiscours? ¹²

1.1 Opkomst van een postkoloniaal gedachtengoed in de kunsttheorie

De naam die in vrijwel elke introductie van een kunsthistorisch onderzoek over post- of dekolonialiteit terugkomt, is de naam Edward Said (1935 – 2005). Hoewel Said niet de eerste wetenschapper is die onderzoek deed rondom koloniale verhoudingen in de kunsten, wordt hij als geestelijke vader van de postkoloniale kunstkritiek gezien door zijn boek *Orientalism* dat hij schreef in 1978.¹³

In dit boek schrijft Said over de scheve verhoudingen tussen de ‘Oriënt’ en het ‘Westen’ als culturele gebieden. Hoewel hij zich hoofdzakelijk richt op literatuur, zijn de gevolgen van zijn boek ver buiten deze academische discipline getreden. In navolging van Said’s *Orientalism* is de postkoloniale methode binnen de kunstanalyse ontstaan. Een theorie die kritisch kijkt naar de geografische implicaties binnen het bestuderen van de kunstgeschiedenis.¹⁴

1.1.1 Het Oriëntalisme

Said start in het boek *Orientalism* bij het definiëren van de Oriënt. Het is een paraplueterm voor niet-Westerse landen. Het begrip is in Europa ontstaan om een ‘ander’ gebied, zonder Westerse cultuur te duiden.¹⁵ Het kenmerkt zich daardoor vooral als een symbolische beeltenis van het verre oosten in academische en culturele velden.

Said onderscheidt drie aspecten in de term oriëntalisme: het is allereerst een Westers perspectief op het gebied, daarnaast een tak in de wetenschap en ook nog een stelsel van instituties om te handelen met het ‘Oosten’.¹⁶ In alle drie deze aspecten sluimert een vaak onbewust gevoel van superioriteit van het Westen over de Oriënt. Hij refereert aan een term van Denys Hay, het idee van Europa:

“Orientalism is never far from what Denys Hay has called the idea of Europe, a collective notion identifying “us” Europeans as against all “those” non-Europeans, and

¹² Bij het opstellen van een overzicht van ontwikkelingen blijven er altijd belangrijke bijdragers onbenoemd. Niet in het laatste geval zijn dit theoretici die niet de Westerse academische wereld zijn binnengedrongen. Ook bekendere steutelfiguren binnen het dekoloniale discours zoals Gayatri Spivak, Rasheed Araeen en bell hooks zijn, omwille van de chronologie, de samenhang van dit hoofdstuk of een mindere aansluiting met het kunstdiscours, buiten beschouwing gelaten.

¹³ Micheal Hatt en Charlotte Klonk, *Art History: A critical introduction to its methods* (Manchester: Manchester University Press, 2006), 225.

¹⁴ Hatt en Klonk, *Art History*, 225.

¹⁵ Edward Said, *Orientalism*. (Londen: Penguin Books, 2003), 1,2.

¹⁶ Said, *Orientalism*, 2.

indeed it can be argued that the major component in European culture is precisely what made that culture hegemonic both in and outside Europe: the idea of European identity as a superior one in comparison with all the non-European peoples and cultures.”¹⁷

Een belangrijke conclusie die Said trekt is dat niemand die over de Oriënt sprak, dacht of schreef, los kon komen van de beperkende blik die voortkomt uit dit superioriteitsgevoel.¹⁸ Een oplossing die hij hiervoor schetst is:

“Perhaps the most important task of all would be to undertake studies in contemporary alternatives to Orientalism, to ask how one can study other cultures and peoples from a libertarian, or a nonrepressive and nonmanipulative, perspective. But then one would have to rethink the whole complex problem of knowledge and power.”¹⁹

De suggestie van Said om complexe systeem van kennis en macht op de proef te stellen, vindt veel navolging in cultuurstudies, zoals bijvoorbeeld bij filosoof en kritisch denker binnen de geesteswetenschappen Homi K. Bhabha (1946).

1.1.2 Tussenruimtes

In 1994 schrijft de Brits-Indische Homi Bhabha het boek *Location of Culture*, waarin hij ingaat op de koloniale sporen binnen de cultuurstudies. In zijn voorwoord bedankt hij onder meer Said voor zijn werk en gedachtengoed, waar hij op voortbouwt. Net als zijn voorgangers houdt ook Bhabha zich bezig met de geografische implicaties van een gecentreerd academisch discours, waar mensen en gebieden ergens ‘binnen’ of ‘buiten’ lijken te vallen.

Homi Bhabha begint zijn boek over het *beyond* waarin cultuur zich lijkt te bevinden. We hebben het over *postmodernisme* en *postkolonialisme*. Dit duidt volgens hem niet zozeer op de voorbijg aard van de stromingen, maar dat ze zich in een transitiefase bevinden.²⁰ Hij zegt dat cultuurstudies voorbij het hokjes denken moeten, het classificeren wat binnen het modernisme zo sterk aanwezig is, en dat zij zich moeten focussen op de positie van waaruit iemand de wereld bekijkt.²¹ Hij voegt daaraan toe dat de positie op zichzelf weinig interessant is, maar dat het vooral de ‘*in-between spaces*’ zijn, waar veel over te zeggen valt.²² Hij wil voorbijgaan aan ‘oorsprongs-narratieven’, en ‘subjectiviteiten’ die deze hokjes met zich meebrengen.²³ Hij zegt

¹⁷ Said, *Orientalism*, 7.

¹⁸ Said, *Orientalism*, 12.

¹⁹ Said, *Orientalism*, 24.

²⁰ Homi K. Bhabha, *The location of culture* (Londen en New York: Routledge, 1994), 1.

²¹ Bhabha, *The location of culture*, 1.

²² Bhabha, *The location of culture*, 2.

²³ Bhabha, *The location of culture*, 1.

dat academici zich moeten focussen op wat er gebeurt wanneer culturele verschillen samenkomen.²⁴ Deze culturele en sociale verschillen zijn niet simpelweg gebaseerd op tradities en gebruiken, maar het zijn uitingen van het ontstaan van een gemeenschap, waar iedere groep zijn eigen herkomst meebrengt, om samen een nieuwe gemeenschap te construeren.

“Social differences are not simply given to experience through an already authenticated cultural tradition; they are the signs of the emergence of community envisaged as a project – at once a vision and a construction - that takes you 'beyond' yourself in order to return, in a spirit of revision and reconstruction, to the political conditions of the present.”²⁵

Waar Bhabha in zijn observaties verder gaat dan Said is dat ook als mensen progressieve opvattingen hebben en als zij graag willen veranderen en buiten de culturele hokjes willen kijken, ze alsnog dwarsgezet worden door onbewuste, archaische beelden en associaties.²⁶ Dit is mogelijk door wat Bhabha de ‘*splitting of the ego*’ noemt.²⁷ Daarmee bedoelt hij het tegelijkertijd bestaan van tegenstrijdige overtuigingen in één persoon,

“One official and one secret, one archaic and one progressive, one that allows the myth of origins, the other that articulates difference and division.”²⁸

Volgens Bhabha vertroebelt dit fenomeen het debat rondom (post)kolonialiteit en verhindert dit het vinden van een oplossing. Hier komt hij terug op het voorbij gaan aan classificeren, het hokjes-denken, en het bestuderen van de ‘*in-between spaces*’. Hij refereert ook aan de kunsten, omdat zulke tussenruimtes daar vaak ontstaan.²⁹ Bhabha ziet dat kunst zich vaak afspeelt op het grensvlak van de status quo en het onbekende. Als de tijd verstrijkt, en we kijken naar kunst uit het verleden, ontstaat een nieuwe ruimte tussen de oude status quo en de pogingen van de kunstenaar de grenzen te verkennen.

“Such art does not merely recall the past as social cause or aesthetic precedent; it renews the past, refiguring it as a contingent ‘in-between’ space, that innovates and interrupts the performance of the present.”³⁰

²⁴ Later zal James Clifford dit beamen in zijn tekst over musea als contactzones. 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.

²⁵ Bhabha, *The location of culture*, 3.

²⁶ Bhabha, *The location of culture*, 71 – 73.

²⁷ Bhabha, *The location of culture*, 80.

²⁸ Bhabha, *The location of culture*, 80.

²⁹ Bhabha, *The location of culture*, 7.

³⁰ Bhabha, *The location of culture*, 7.

Bhabha ziet dus problemen in de onontkoombaarheid van het denken vanuit een Westers idee van overmacht, maar hij kijkt ook naar mogelijke oplossingen, zoals in het bestuderen van kunstuitingen waarin tijden en culturen lijken te overlappen. Said en Bhabha schreven vanuit een breder cultuurhistorisch perspectief. Dit is waar Okwui Enwezor, beroemd curator en kunstcriticus, op voortborduurde. Als kunstprofessional gebruikt hij de ontwikkelde postkoloniale theorieën om de kunstwereld te duiden, die in deze thesis van groot belang is.

1.1.3 De postkoloniale constellatie

In het wetenschappelijke tijdschrift *Research in African Literatures* verschijnt in 2003 een artikel van de gerenommeerde curator Okwui Enwezor, met de naam “The Postcolonial Constellation”. Dat Enwezor bijdraagt aan het postkoloniale kunstdiscours, past binnen zijn loopbaan. In 2002 was hij de eerste niet-Europese curator van de internationale kunsttentoonstelling Documenta 11 in Kassel, Duitsland. De organisatie van Documenta heeft deze editie bestempeld als de eerste editie waar ze een werkelijke mondiaal en postkoloniaal perspectief hebben toegepast.³¹ Kenmerkend voor deze Documenta was dat deze bestond uit vijf ‘platforms’, verschillende evenementen die gedurende het jaar plaatsvonden op verschillende locaties verspreid over de wereld.³² Drie van de evenementen onderdeel van Documenta 11 vonden plaats buiten het Westen.³³ Hierdoor werd de tentoonstelling in Kassel dus onderdeel van een groter mondiaal project, en daarmee kenmerkend voor een nieuwe vorm van post-/dekoloniaal cureren.

Enwezor omschrijft in de introductie van zijn artikel de kunstgeschiedenis zoals deze er in 2003 voor stond als volgt:

“The current history of modern art sits at the intersection between imperial and postcolonial discourses. Therefore, any critical interest displayed exhibition systems that takes as its field of study modern or contemporary art necessarily refers us to the foundational base of modern art history and its roots in imperial discourse, on the one hand, and, on the other the pressures that postcolonial discourse exerts on its narratives today.”³⁴

³¹ ‘documenta11 - Retrospective’, Documenta, geraadpleegd 3 mei 2023,

<https://web.archive.org/web/20230615074911/https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta11>.

³² Terry Smith, ‘Exhibiting the postcolonial constellation’, Documenta Platform 6, geraadpleegd 3 mei 2023,

<https://web.archive.org/web/20230615082935/https://www.documenta-platform6.de/exhibiting-the-postcolonial-constellation/>.

³³ Namelijk in New Delhi, India, het Caribische eiland Saint Lucia, en in Lagos, Nigeria.

³⁴ Okwui Enwezor, “The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition,” in *Research in African Literatures*, Winter (2003)4: 59, DOI: <https://www.jstor.org/stable/4618328> (geraadpleegd 25 april 2023).

Het is deze ingewikkelde positie waar de kunstwereld zich in bevindt die hij probeert te doorgronden in *The Postcolonial Constellation*. De tekst gaat over het cureren in een mondiale samenleving, waarin de kunst en kunstgeschiedenis steeds meer verweekeld raakt met postkoloniale theorieën en praktijken. Hij noemt de hedendaagse kunst versplinterd, als gevolg van mondialisering en postkoloniale transformaties:

“Contemporary art today is refracted, not just from the specific culture and history but in a more critical sense, from the standpoint 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”.³⁵

Hij pleit daarom de kunst vooral ook te bestuderen binnen deze postkoloniale constellatie. Een constellatie die bestaat uit geopolitieke relaties die ergens zweven tussen lokaal en mondiaal, centrum en periferie, natielanden en individuen, gemeenschappen in diaspora, en tussen publiek en instituten.³⁶ Maar deze relaties, zoals ook Bhabha dit ziet, kunnen niet als stippen op een horizon geplaatst en gezien worden, de verschillende verhoudingen zullen altijd diep met elkaar verstrengeld zijn. Daardoor moet er, ook in het kunstdiscours, altijd kritisch gekeken worden naar hoe zaken zich verhouden tot deze postkoloniale constellatie.³⁷

Enwezor ziet dat de hedendaagse kunst, versplinterd door de complexe condities van onze postkoloniale samenleving worden geproduceerd, zorgt voor problemen bij het vaststellen van een universele en eenduidige hedendaagse-kunsttheorie door theoretici.³⁸ Toch verschijnen er verschillende boeken waarin er pogingen hiertoe worden gedaan. In het volgende stuk worden twee van deze publicaties toegelicht.

1.2 Mondiale kunstgeschiedenissen

Okwui Enwezor noemde ze al: de problemen die er binnen de kunstgeschiedenis zijn om heldere theorieën samen te stellen over hoe de hedendaagse kunst ervoor staat. Overal worden de effecten van mondialisering en dekolonialisering opgemerkt in de kunstproductie, maar hoe kan je eenduidig schrijven over een kunstwereld die op wereldwijde schaal inspiratie bij elkaar vandaan haalt, en tegelijkertijd enorm ontwricht is, door de bewustwording van de scheve verhoudingen die door Westerse overmacht en kolonialisme zijn ontstaan?

³⁵ Enwezor, “The Postcolonial Constellation,” 58.

³⁶ Enwezor, “The Postcolonial Constellation,” 58.

³⁷ Enwezor, “The Postcolonial Constellation,” 69.

³⁸ Enwezor, “The Postcolonial Constellation,” 69.

Rond 2010 zijn er verschillende pogingen gedaan om overzichtsboeken te maken. Twee van deze boeken worden hier kort toegelicht. Beginnend met *World Art Studies*, een boek uitgegeven onder leiding van twee professoren aan de Universiteit Leiden: Kitty Zijlmans en Wilfried van Damme. Vervolgens komt *Contemporary Art: World Currents* aan bod, een boek dat in 2011 is geschreven door Terry Smith, professor Kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Pittsburgh, en vriend en collega van Okwui Enwezor.

1.2.1 Wereld Kunstgeschiedenis

In 2008 verschijnt het boek *World Art Studies* onder de redactie van Kitty Zijlmans en Wilfried van Damme. Samen met andere academici gaan ze op zoek naar manieren waarop een mondiale kunstgeschiedenis geschreven kan worden. De ondertitel luidt dan ook: *Exploring Concepts and Approaches*.

In het voorwoord beredeneren Zijlmans en Van Damme waarom ze deze nieuwe *World Art Studies* methode willen ontwikkelen. Hun basisprincipe gaat uit van het feit dat het maken van kunst een universeel menselijk fenomeen is.³⁹ Daarom vraagt het om onderzoek waarin kunst van alle tijden en uit alle regio's op een integrale manier bestudeerd kan worden vanuit verschillende disciplines. Niet alleen vanuit kunstgeschiedenis, maar in samenwerking met antropologie, archeologie en filosofie. In het boek komen daarom verschillende onderwerpen aanbod, zoals een artikel over Chinese kunstgeschiedschrijving, maar ook over de bio-evolutionaire beginselen van kunstproductie en waardering.⁴⁰ De Amerikaanse kunsthistoricus en professor James Elkins levert een bijdrage met de titel "*Can We Invent a World Art Studies?*". Een kritisch stuk waarin hij zeer sceptisch is over de mogelijkheden, aangezien ook deze methode volledig binnen de Westerse academische wereld blijft.⁴¹ Het blijft een methode waarin bijdragers met een niet-Westerse achtergrond binnen het Westerse discours opereren en refereren. Wanneer er wel buiten het Westers kunsthistorisch discours wordt geopereerd blijft dit binnen hele specialistische kenniskringen beperkt.⁴² Er moet volgens Elkins nog veel veranderen binnen het Westerse academische kunstdiscours, wil deze klaar zijn voor een echt mondiale kunstgeschiedenis.

³⁹ Kitty Zijlmans en Wilfried van Damme, red., *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches* (Amsterdam: Valiz, 2008), 7.

⁴⁰ Zijlmans en Van Damme, *World Art Studies*, 7.

⁴¹ James Elkins, "Can we Invent a World Art Studies?" in *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, red. Kitty Zijlmans en Wilfried van Damme (Amsterdam: Valiz, 2008), 110, 111.

⁴² Elkins neemt als voorbeeld de Indiase curator en kunstcriticus Geeta Kapur (1943). Zij schrijft veel over Indiase moderne kunst, maar ook over Westers modernisme en postmodernisme. Ze is bekend in het Indiase kunstdiscours, en het postkoloniale discours, maar heeft weinig bereik in de 'mondiale' kunstwereld. Elkins, "Can we Invent a World Art Studies?", 116, 117.

1.2.2 Drie stromingen

Anders dan Zijlmans en Van Damme, schrijft Terry Smith, professor Kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Pittsburgh in de Verenigde Staten, een boek waarin hij drie stromingen definieert waarbinnen verschillende vormen van hedendaagse mondiale kunst geplaatst kunnen worden. Deze stromingen zijn grotendeels geografisch verbonden.

Ten eerste ziet hij de kunst die past binnen de canon van de Westerse kunstgeschiedenis. Deze kunst wordt grotendeels geproduceerd in de metropolissen van het Europa en Noord-Amerika, het historische Westen, en laten daarmee een verlengde van de moderne kunst zien.⁴³ Deze kunst wordt gekenmerkt door commercieel succes, doordat deze kunstenaars opereren binnen het circuit waarin het Westen nog steeds de overmacht heeft. Hierdoor noemt Smith deze kunstvorm ook wel “laat-modernistisch”.⁴⁴ Hij omschrijft:

“A cluster of closely associated trends [that] are contemporary in the sense that they are the most evidently up-to-date, cutting-edge, fashionable forms of art today, hot topics in mass-media publicity, market leaders, and the core content of museums of contemporary art.”⁴⁵

De tweede stroming die Smith constateert is kunst geproduceerd als een reactie op deze overmacht van het westerse gedachtengoed.⁴⁶ Hiermee bedoelt hij kunst van over de hele wereld, die is ontstaan vanuit de botsingen met koloniale erfenissen van Europa. Het is een vorm van een mondiaal verbonden kunststroming, gegrond in de overkoepelende wens om onafhankelijk te zijn en politieke, economische en sociale banden bloot te leggen; waarbij bijvoorbeeld lokale gebruiken en tradities gebruikt worden als afzetting van westerse invloeden.

“It is a content-driven art, aware of the influence of ideologies and problems of translation, intensely local but also mobile internationally, and concerned above all with issues of nationality, identity, and rights.”⁴⁷

De laatste stroming kunstenaars is bezig met het vertalen van problemen die zij persoonlijk voelen, maar delen met anderen van over de hele wereld.⁴⁸ Ze gaan hiermee voorbij aan nationaliteiten, maar zoeken op andere manieren verbindingen met de wereld om hen heen. De kunstenaars proberen in hun kunst vragen te beantwoorden over veranderingen in de perceptie

⁴³ Terry Smith, *Contemporary Art: World Currents* (Londen: Laurence King, 2011), 11.

⁴⁴ Smith, *Contemporary Art*, 11.

⁴⁵ Smith, *Contemporary Art*, 10, 11.

⁴⁶ Smith, *Contemporary Art*, 11.

⁴⁷ Smith, *Contemporary Art*, 11.

⁴⁸ Smith, *Contemporary Art*, 11.

van tijd, plaats, media en gevoelens als gevolg van een wereld getekend door mondiale netwerken. Ze reageren op het leven:

“[...] parts of which seem out of sync yet remain vividly present to each other, their search for a sense of locality within situations of constant disruption, dispersal, and displacement, their resistant awareness of the pervasive power of mass and official media, their acute sensitivity as to how these pressures affect everyone's sense of selfhood, and, finally, their interest in acting in ways that will improve the situation.”⁴⁹

Het is kunst die rust op een bewustzijn dat persoonlijke verhalen verwerkt worden in een groter maatschappelijk netwerk, een mondiaal netwerk.

Smith geeft een heldere omschrijving van verschillende bewegingen in de hedendaagse kunst, maar de opmerkingen die Elkins heeft over het debat gelden ook voor hem. Smith blijft een Westerse kunsthistoricus aan een Amerikaanse universiteit. Voordat Elkins het opschreef, waren het Said, Bhabha, Enwezor en vele anderen die het ook opmerkten: hoe kan je op een post-/dekoloniale manier de (kunst)geschiedenis aanvullen, zonder vast te blijven zitten in Westerse denkpatronen? Het wordt steeds duidelijker dat dit onmogelijk is, zolang er vanuit een modernistisch perspectief gekeken wordt. Dit dilemma is door de volgende generatie theoretici, dekoloniale denkers, op papier gezet.

1.3 Dekoloniale ambities

Sinds de jaren 2000 zie je dat de term postkolonialisme steeds vaker wordt vervangen door dekolonialisme. Dit omdat de realisatie steeds verder doordringt dat we, ondanks dat we staatskundig dan wel in een postkoloniale tijd zitten, in een wereld leven waarin koloniale verhoudingen veel dieper liggen dan aanvankelijk werd aangenomen. Wat begon bij Said en zijn kritiek op het Oriëntalisme, is inmiddels uitgegroeid tot een belangrijke dekoloniale stroming, die tot ver buiten de sociale- en geesteswetenschappen reikt. Hieronder blijft dit hoofdstuk echter bij de academische auteurs, om zo ook de laatste wetenschappelijke ontwikkelingen rond het dekoloniale perspectief uiteen te kunnen zetten.

1.3.1 Moderniteit, kolonialiteit, dekolonialiteit

In 2018 verscheen het boek *On Decoloniality* van Walter D. Mignolo en Catherine E. Walsch. Mignolo is Argentijns en werkt als professor in de Literatuur aan de Duke Universiteit in North Carolina, Verenigde Staten. Walsch is Amerikaans, maar werkt al het merendeel van haar

⁴⁹ Smith, *Contemporary Art*, 11

academische carrière aan de *Universidad Andina Simón Bolívar* in Ecuador. Ze omschrijven zichzelf door deze verschillende achtergronden en loopbanen in de introductie van hun boek daarom als een geschikt koppel om over dekolonialiteit te publiceren.⁵⁰

On Decoloniality is een theorieboek dat voor verschillende disciplines toepasbaar is als startpunt binnen de dekoloniale theorie. In het boek is duidelijk terug te lezen hoe de postkoloniale theorie uit de jaren negentig is ontwikkeld tot het huidige dekoloniale discours. Het begrip van dekolonialiteit in tegenstelling tot kolonialiteit is in 1990 in het leven geroepen door de Peruviaanse socioloog Aníbal Quijano.⁵¹ Hij zag hoe moderniteit niet los is te koppelen van kolonialisme, en hoe dekolonialisme zonder moderniteit, en dus kolonialiteit, niet meer zal hoeven te bestaan.⁵²

Het boek *On Decoloniality* begint met het ontcrachten van modernistische denkwijzen waarin er vaste verhaallijnen bestaan, zoals een verhaal van 'de kunstgeschiedenis'.⁵³ Mignolo en Walsch geven aan dat er niet één mondiale geschiedenis bestaat, er zijn er zelfs niet meerdere te schrijven.⁵⁴ Dat betekent dat er oneindig veel te schrijven is over kunst, en de vraag hoe de ene kunstvorm zich verhoudt tot een andere. Zodra er wordt gesproken over het vormen van canons, tijdlijnen en stromingen, vallen we terug in modernistische en koloniale gebruiken van uitsluiting en pogen we één waarheid te vormen.⁵⁵ Dit wil niet zeggen dat dekoloniale academici het Westers gedachtengoed afwijzen, in tegendeel zelfs. De Westerse theorie verdient net zo goed een plek als niet-Westerse theorie; er mag alleen geen sprake zijn van een hiërarchie, waarbij academische kringen uit het Westen neerkijken op wat er gebeurt in gebieden die daarbuiten vallen.⁵⁶

Walsh en Mignolo introduceren de *Colonial Matrix of Power*, de koloniale machtsmatrix, waarin ze met de matrix doelen op de verbinding tussen twee onontkoombare assen in de samenleving, namelijk moderniteit en kolonialiteit.⁵⁷ Het fenomeen moderniteit zoals deze in de dekoloniale theorie bestaat is niet, zoals vaak gedacht wordt, een ontwikkeling van de negentiende en twintigste eeuw, maar komt al op in de zestiende eeuw, wanneer de Europese

⁵⁰ Walter D. Mignolo en Catherine E. Walsh, *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis* (Durham en Londen: Duke University Press, 2018), 6.

⁵¹ Mignolo en Walsch, *On Decoloniality*, 6.

⁵² Mignolo en Walsch, *On Decoloniality*, 109.

⁵³ Mignolo en Walsch, *On Decoloniality*, 3.

⁵⁴ Mignolo en Walsch, *On Decoloniality*, 2.

⁵⁵ Mignolo en Walsch, *On Decoloniality*, 2,3.

⁵⁶ Mignolo en Walsch, *On Decoloniality*, 3.

⁵⁷ Mignolo en Walsch, *On Decoloniality*, 3, 4.

expansie nieuwe vormen aanneemt, met overname en toe-eigening.⁵⁸ Moderniteit kan niet zonder kolonialiteit bestaan, want voor vooruitgang en expansie bij de winnaars, heb je ook ‘verliezers’ nodig. Vooruitgang wordt zelfs afgemeten aan de ‘achterblijvers. De overnames bij expansie verliepen onvrijwillig. Door deze onbreekbare verbinding gebruiken zij in het boek altijd het begrip moderniteit/kolonialiteit.⁵⁹

Het boek heeft als doel om de W-vragen (wie, wat, waar, wanneer en waarom) rondom dekolonialiteit te behandelen.⁶⁰ In het boek geven de auteurs bewust geen eenduidige antwoorden op deze complexe vragen, omdat dit namelijk wederom zou duiden op het modernistische idee van één ultieme waarheid. Ze belichten verschillende perspectieven, die altijd contextueel geplaatst en verschoven kunnen worden. Daarmee willen ze bijdragen aan het loskomen van het modernisme. Het boek eindigt met de volgende toelichting:

“Each of us, endorsing and embracing decoloniality, is responsible for our own decolonial liberation. The task is not individual but communal. It means that no one should expect that someone else will decolonize him or her, or decolonize X or Z, and it means that none of us, living-thinking-being-doing decolonially should expect to decolonize someone else.”⁶¹

Dit is een belangrijke noot, niet alleen voor dekoloniale theoretici, maar ook voor dit onderzoek. Het draait er uiteindelijk niet om dat kunst- en onderwijsinstellingen en daarbinnen hun curatoren, rondleiders, educatiemedewerkers en docenten hun bezoekers en leerlingen gaan “dekoloniseren”, maar dat leerlingen de handvatten aangereikt krijgen om hier zelf actief mee aan de slag te gaan. Hoe dit eruit kan zien, heeft docent aan de Universiteit Utrecht Rolando Vázquez uiteengezet in zijn boek *Vistas of Modernity* (2020).

1.3.2 Het dekoloniale pad

Waar Walsh en Mignolo een breed inzetbaar dekoloniaal overzichtsboek schrijven, heeft hun collega Rolando Vázquez het op zich genomen om de dekoloniale theorie toe te passen op de kunstgeschiedenis, en hoe een educator – in de breedste zin van het woord – hiermee om kan gaan. In zijn boek *Vistas of Modernity* bepleit hij dat het eind van de hedendaagse kunst als kunststroming is aangebroken, in ieder geval als je het vanuit een dekoloniaal perspectief wilt

⁵⁸ Mignolo en Walsch, *On Decoloniality*, 4, 107.

⁵⁹ Mignolo en Walsch, *On Decoloniality*, 3.

⁶⁰ Mignolo en Walsch, *On Decoloniality*, 4, 108.

⁶¹ Mignolo en Walsch, *On Decoloniality*, 10, 11.

benaderen.⁶² Dit komt niet per se vanuit de kunst zelf, maar meer vanuit het overkoepelende idee dat het in een moderne (lees: moderne/koloniale) tijd draait om het sturen van representaties en ervaringen. Hij zegt:

“In the canon of Art History [contemporary art] is seen as breaking away from the grand narratives of modernism and opening itself towards the global. However, from a decolonial perspective, the contemporary is seen as perpetuating modernity’s politics of time and reproducing the colonial difference.”⁶³

Het proberen vast te stellen van een canon van de hedendaagse kunst, zoals we zagen gebeuren bij Zijlmans, Van Damme en Smith, kan dus niet, zonder vast te blijven zitten in het idee van een moderniteit. Het blijft het vaststellen van een tijdlijn waarin altijd verschillende vormen van uitsluiting en het voordoen van subjectiviteit als waarheid worden gerepresenteerd. Net als Mignolo stelt hij de vraag, wat betekent het om te demoderniseren en dekoloniseren, en welke vormen kan dit aannemen binnen instituten, zoals musea en onderwijsinstellingen?⁶⁴

Waar Mignolo en Walsch praten over de koloniale machtsmatrix, onderscheidt Vázquez vier facetten die belangrijk zijn voor het uitoefenen van een dekoloniaal perspectief. Deze gebieden zijn: moderniteit, kolonialiteit, het koloniale verschil en dekolonialiteit.⁶⁵ Wanneer instituten kritisch reflecteren hoe zij zich tot deze vier gebieden verhouden, bevinden zij zich op het dekoloniale pad zoals Vázquez deze heeft opgesteld.⁶⁶ Het bevragen van deze vier gebieden wordt zo een methode om als instituut je dekoloniale ambities uit te dragen. Wat betekent het om moderniteit, kolonialiteit, etc. te bevragen?

Het bevragen van het eerste facet, moderniteit, draait onder andere om het in kaart brengen van de dominante *frameworks* binnen een instituut.⁶⁷ Welke hiërarchieën zijn er terug te vinden in de canon, de overzichtsteksten en de selecties die er gemaakt worden? Het gaat hierbij vooral om de bewustwording van de hegemonieën binnen instituten. Het bevragen van de kolonialiteit, het tweede facet, binnen het instituut houdt ook het kijken in naar wat er buiten beschouwing is gelaten, weggevaagd ter gevolgen van (onbewuste) koloniale denkpatronen?⁶⁸

⁶² Rolando Vázquez, *Vistas of Modernity: Decolonial Aesthetics and the End of the Contemporary* (Amsterdam: Mondriaan Fonds, 2020), 57.

⁶³ Rolando Vázquez, *Vistas of Modernity*, 57.

⁶⁴ Vázquez, *Vistas of Modernity*, 161.

⁶⁵ Vázquez, *Vistas of Modernity*, 163.

⁶⁶ Vázquez, *Vistas of Modernity*, 163.

⁶⁷ Vázquez, *Vistas of Modernity*, 164, 165.

⁶⁸ Vázquez, *Vistas of Modernity*, 165.

Wat blijft er onbesproken, ongezien door een lange traditie van eurocentrisme en de Westerse hegemonie?

Aandacht schenken aan het koloniale verschil (het derde facet) is volgens Vázquez voornamelijk het benadrukken dat we nog steeds allemaal gevangen zitten in de *injustice*, de onevenredige verhoudingen in de samenleving door kolonialiteit.⁶⁹ Dit probleem wordt niet opgelost door dekolonialiteit binnen moderniteit te passen, wat hij noemt: *to globalize the contemporary*.⁷⁰ Het kan alleen wanneer de problemen serieus genomen worden door instituten, volledig in kaart worden gebracht worden en wijdverspreid onder de aandacht worden gebracht.

Het laatste facet is dekolonialiteit zelf. Dit omvat het belangrijkste proces, namelijk *the humbling of modernity*.⁷¹ Moderniteit moet niet meer als de waarheid gezien worden, waar alles in moet worden gepast. Dekolonialiteit draait om het erkennen van wat onder kolonialisme is vervaagd en het investeren in het ongedaan maken van het koloniale verschil. Dekoloniseren is niet alleen het aankaarten van het probleem, het draait om het actief inzetten voor een wereld waarin veel werelden naast elkaar kunnen bestaan.⁷² Deze wereld waarin vele werelden naast elkaar kunnen bestaan, speelt zich af op mondiale schaal, maar juist ook op veel kleinere schaal, zoals een museumzaal of klaslokaal. Wanneer het niet alleen draait om de waarheid van de curator of de docent, is er ook ruimte voor de perspectieven van anderen. Dit is waar een actief dekoloniaal perspectief om draait. Uiteraard is deze observatie zeer relevant voor het onderwerp van deze thesis.

Beginnend met Said, maar voornamelijk gedurende de afgelopen dertig jaar heeft het post-/dekoloniale discours veel ontwikkelingen doorgemaakt die nauw betrokken zijn geweest bij de ontwikkelingen binnen het kunstdiscours. Het dekoloniale perspectief in de kunstwereld heeft zich ontwikkeld van het aan de kaart brengen van oneerlijke machtsposities tussen het Westen en de rest van de wereld, tot het deconstrueren van modernistische denkbeelden waarin uitsluiting van niet-Westerse kennis en gebruiken de basis vormt voor ideeën over universele waarheden en singuliere verhaallijnen. De nasleep van het modernisme is verweven met het kunsthistorisch debat. Zo kent het museum als instituut zijn grondslag in het modernisme. Het was de wens van sommigen, om een selectie te maken van kunst die zij het waard vinden om tentoongesteld te worden. Hierin schuilt een hiërarchie, die tekenend is voor het modernisme.

⁶⁹ Vázquez, *Vistas of Modernity*, 165.

⁷⁰ Vázquez, *Vistas of Modernity*, 165.

⁷¹ Vázquez, *Vistas of Modernity*, 166.

⁷² Vázquez, *Vistas of Modernity*, 166.

Het vormen van een canon van de kunstgeschiedenis en het samenstellen van een museumcollectie is daarmee ook een modernistisch gebruik waarin gebieden buiten het Westen al gauw het onderspit delven.

Wanneer er vanuit dekoloniale kritiek gekeken wordt naar deze wens voor hiërarchie, kom je door uit te zoomen uit bij de moderne koloniale machtsmatrix, waarin het Westen zich op mondiaal niveau bovenaan plaatst. Hierdoor botst het beschouwen van kunst in een museum, dat een hiërarchisch selectiemechanisme is, met de dekoloniale wens om los te breken van deze moderniteit. Zo maakt de literatuur duidelijk dat allerlei als vanzelfsprekend aangenomen fenomenen, zoals het bestaan van een museum en het maken van een canon, wortelen in een geschiedenis waarin het Westen zich boven andere delen van de wereld heeft gepositioneerd.

Dit gedachtengoed is niet aan musea voorbijgegaan. In het tweede hoofdstuk blijkt hoe zij trachten om te gaan met een dekoloniale ambitie, terwijl ze zelf een selectiemechanisme zijn. In het onderzoek worden collectieopstellingen van twee Nederlandse musea die hier actief mee bezig zijn geanalyseerd, om na te gaan of er aangrijpingspunten te vinden zijn voor het verrijken van het vak CKV. De leidraad hiervoor is het dekoloniale pad zoals Vázquez deze heeft opgesteld.

Hoofdstuk 2

Dekoloniale perspectieven in de Nederlandse museale praktijk

Zoals in het eerste hoofdstuk naar voren komt, speelt dekolonialisering een belangrijke rol in het hedendaagse kunstdiscours en heeft dit vele gevolgen. Onderzoeken rond dekolonialiteit leiden tot ingewikkelde vraagstukken over de historische en hedendaagse Westerse macht over de kunstwereld, nu en in het verleden. Dit zorgt voor discussies binnen kunstinstellingen over hun rol hierin. Daarnaast wordt het meer en meer een onderwerp waar kunstenaars mee aan de slag gaan. Doordat deze kunst vervolgens in collecties terecht komt, krijgen kunstinstellingen er ook op die manier mee te maken. Om een idee te krijgen hoe dekolonialisering, en de daarmee verworven kritieke positie van het museum, terugkomt in de praktijk, zijn twee musea geanalyseerd die een actieve rol spelen op dit gebied. Het zijn zeker niet de enige, maar ze zijn illustratief voor een recente ontwikkeling die nog veel meer gevolgen lijkt te gaan krijgen.

De twee musea zijn het Van Abbemuseum (Van Abbe) in Eindhoven en het Stedelijk Museum Amsterdam (Stedelijk). Deze twee musea zijn beide opgericht in de hoogtijden van de modernistische kunst, en hebben vervolgens altijd een focus gehad op de nieuwste kunst, waardoor er een heldere chronologie in hun collectie zit.

Het zijn geschikte voorbeelden om dekoloniale ontwikkelingen in de museale praktijk te onderzoeken, omdat beide over een grotendeels modernistische collectie beschikken, maar door hun focus op het hedendaagse, gaandeweg ook steeds meer dekoloniaal werk zijn gaan verzamelen en tentoonstellen, gevoed door de ontwikkelingen in het discours. Het is daarbij ook nog eens zo dat beide musea tussen 2020 en 2022 hun collectiepresentaties volledig hebben vernieuwd, waarmee zich nog beter lenen voor een analyse van hun dekoloniale ontwikkelingen.

Voor dit hoofdstuk stellen we de volgende vraag centraal: *Hoe komen de dekoloniale ontwikkelingen uit het discours terug in collectiepresentaties van de Nederlandse moderne- en hedendaagse kunstmusea het Stedelijk Museum Amsterdam en het Van Abbemuseum?*

Er volgt straks eerst een korte introductie van de collectieopstellingen van de twee musea. Deze tentoonstellingen weerspiegelen bij uitstek het collectiebeleid in het verleden, maar maken ook duidelijk in welke context ze worden geplaatst vanuit de visie van de curator. Hierna wordt onderzocht hoe het *dekoloniale pad*, zoals Vázquez heeft geïntroduceerd, door de twee musea wordt toegepast in de praktijk. Dit pad is voor dit hoofdstuk opgedeeld in drie onderdelen. Ten eerste: hoe gaan de musea om met het bewustzijn van de Westerse

hegemonie over de kunstwereld en hun eigen rol daarin als (machthebbend) modern-hedendaagse kunstmuseum in een West-Europees land? Dit komt terug in het bevragen van hun moderniteit zoals Vázquez dit zag. Voor het Van Abbemuseum is hiervoor hun – nog niet verschenen – volledig vernieuwde publicatie over hun collectie relevant. Bij het Stedelijk Museum Amsterdam is documentaire *White Balls on Walls*, bekeken. Deze kwam uit in 2022 en ging naar hun zoektocht naar meer diversiteit binnen het museum.

Daarna zijn twee twee voorbeelden van collectievoorstellungen beschreven, waarmee de musea hebben gekozen om een dekoloniaal perspectief uit te lichten. Hoe kaarten zij het koloniale verschil aan, zoals dit door Vázquez is geschetst? Voor het Van Abbe wordt het deel van de tentoonstelling *Verborgen verbanden* besproken, waarin de koloniale geschiedenis van het museum en van verschillende kunstwerken wordt verteld. Voor het Stedelijk is gekeken naar hun tentoonstellingszaal ‘Kraken van het witte museale raamwerk’, een zaal waarin werken van kunstenaars met een Surinaams-Nederlandse en Caribisch-Nederlandse achtergrond worden gepresenteerd.

Om te beschouwen wat hun pogingen zijn om de gaten die de koloniale blik in de canon heeft gelaten op te vullen, worden ter illustratie twee kunstwerken uitgelicht, één uit elke collectiepresentatie. Voor het Van Abbe is dit het werk van Rasheed Araeen (1935), over wie het museum ook een grote tentoonstelling heeft gehad. Voor het Stedelijk een werk van El Anatsui (1944). Door deze drie aspecten te belichten, wordt duidelijk hoe een actief dekoloniaal perspectief op verschillende niveaus terugkomt in de collectiepresentaties van de musea: collectie, tentoonstellingen met een expliciet dekoloniale insteek en individuele werken die een grote relevantie hebben voor dit onderzoek, juist omdat ze expliciet gaan over een dekoloniaal perspectief.

2.1 De twee collectiepresentaties

Beide kunstinstellingen presenteren zich als musea die interesse hebben in de grens tussen kunst en maatschappij, en daarbij het experiment niet schuwen.⁷³ Het Stedelijk Museum Amsterdam zegt conventies ter discussie te willen stellen en door middel van kunst het heden beter te leren begrijpen en te becommentariëren.⁷⁴ Het Van Abbemuseum noemt het belang van openheid, gastvrijheid en kennisuitwisseling om het museum en haar bezoekers uit te

⁷³ ‘Organisatie’, Stedelijk Museum Amsterdam, geraadpleegd 13 juni 2023, <https://web.archive.org/web/20240127140148/https://www.stedelijk.nl/nl/museum/organisatie>.

‘Over het museum’, Van Abbemuseum, geraadpleegd 13 juni 2023, <https://web.archive.org/web/20240127135706/https://vanabbemuseum.nl/nl/museum/over-het-museum>.

⁷⁴ ‘Organisatie’. Website Stedelijk Museum Amsterdam.

dagen na te denken over hedendaagse kwesties.⁷⁵ Deze ambities van de musea lenen zich voor daarmee voor een om hen heen ontluikend dekoloniaal perspectief. Voordat we de dekoloniale paden van de musea gaan uitdiepen, is kort beschreven hoe de collectiepresentaties door de musea zelf worden gepresenteerd. Daarbij is onderzocht naar hoe de musea hun tentoonstellingen introduceren op hun websites en in zaalteksten, om zo te zien wat zij belangrijk vinden om uit te dragen.

2.1.1 Van Abbemuseum

Het Van Abbemuseum presenteert hun collectietentoonstelling *Dwarsverbanden* als een reis waarin je steeds verrassende verbanden ontdekt. De tentoonstelling verbindt onbekende verhalen met bekende kunstenaars, nieuwe namen en andere perspectieven.⁷⁶ Het is een tentoonstelling die op je zintuigen inspeelt, het draait om het ervaren van kunst.⁷⁷ Zo zijn er geurstalen die de geur van bepaalde werken zouden representeren en zijn er voelplaten beschikbaar, die het mogelijk maken een kunstwerk met reliëf door tast te ervaren. Zo kun je anders kijken naar kunstwerken. Dit ‘anders kijken’ kan ook op een metaforische wijze, zo leest de introductietekst in de zaal, door verschillende, vaak minder bekende of zelfs onderdrukte stemmen het woord te geven in deze tentoonstelling.⁷⁸ In de introductie van de tentoonstelling wordt hiermee al gelijk benadrukt dat voorheen onderbelichte verhalen en andere perspectieven de aandacht krijgen in de tentoonstelling. Dit stemt positief voor hun dekoloniale perspectief.

De collectieopstelling is opgedeeld in drie tijdvakken, door het Van Abbe hoofdstukken genoemd. Het eerste hoofdstuk heet *Terugkeer naar mijn geboorteland*, vernoemd naar het boek van Aimé Césaire (1913 – 2008), een Frans-Martinikaanse schrijver en vroege criticus van kolonialisme.⁷⁹ De kunst in dit eerste hoofdstuk beslaat de eerste helft van de twintigste eeuw en bevat voornamelijk werken van kunstenaars die om verschillende redenen voor hun kunstenaarschap zijn geëmigreerd. Het tweede hoofdstuk, genaamd *Verbeelde gemeenschap*, beslaat kunst van de jaren zestig tot en met de tachtiger jaren. In dit hoofdstuk zijn minder connecties met (de)kolonialisme te leggen, terwijl het derde hoofdstuk hier wel weer over gaat. Het krijgt de naam *All about Love* naar het gelijknamige boek van de zwarte feministe bell hooks

⁷⁵ ‘Over het museum’. Website Van Abbemuseum.

⁷⁶ “Inleiding,” zaaltekst *Dwarsverbanden*, Van Abbemuseum, zie bijlage 1.

⁷⁷ ‘Dwarsverbanden’, Van Abbemuseum, geraadpleegd 13 juni 2023, <https://web.archive.org/web/20240127135332/https://vanabbemuseum.nl/nl/zien-en-doen/tentoonstellingen-activiteiten/dwarsverbanden>.

⁷⁸ “Inleiding,” zie bijlage 1.

⁷⁹ Fieke Konijn, “Dwarsverbanden,” in *De Witte Raaf* 215 (januari - februari 2022)1, <https://web.archive.org/web/20240127134939/https://www.dewitteraaf.be/artikel/dwarsverbanden/> (geraadpleegd 13 juni 2023).

(1952 – 2021).⁸⁰ Dit laatste hoofdstuk focust zich, net zoals het boek, op hedendaagse kunstenaars die maatschappelijke problemen aankaarten, op een kritische en betrokken manier, en oplossingen zien in liefde en saamhorigheid. Het feit dat twee van de drie titels in de tentoonstelling ontleend zijn aan boeken van sleutelfiguren binnen de zwarte emancipatie, biedt tevens goede hoop voor hoe het Van Abbe omgaat met dekolonialiteit in hun collectieopstelling.

2.1.2 Stedelijk Museum Amsterdam

In 2019 is er een nieuwe directeur van het Stedelijk Museum Amsterdam aangesteld, Rein Wolfs (1960). Hij vond dat de toenmalige collectieopstelling aan een “opfrisbeurt” toe was.⁸¹ Onder de voorganger lag volgens Wolfs de focus te veel op het chronologisch presenteren van zoveel mogelijk stukken uit de collectie, die – zo merkt kunstcriticus Anna van Leeuwen op – bijna volledig bestond uit kunst van witte mannen.⁸² De slogan die het Stedelijk voorheen gebruikte, *meet the icons*, vindt Wolfs ook historisch belast.⁸³ Het draait met zo’n slogan te veel om de heersende kunstgeschiedenis, waarin witte mannen de dienst uit maken.⁸⁴ Wolfs wil daar dus verandering in brengen.

De nieuwe collectieopstelling bestaat, net als bij het Van Abbemuseum, uit drie verschillende delen die in ongeveer dezelfde tijdvakken zijn opgedeeld. Het deel met oudste kunst, gemaakt tussen ongeveer 1880 en 1950, heet *Yesterday Today*. In dit deel willen ze laten zien dat er niet één kunstgeschiedenis bestaat, maar dat er veel verschillende perspectieven zijn.⁸⁵ Op de website van het Stedelijk staat dat in de tentoonstelling de relatie tussen modernisme en kolonialisme wordt onderzocht.⁸⁶ Ook is er aandacht voor de antikoloniale strijd, door middel van onder andere affiches uit de collectie van het museum. Het tweede deel heet *Everyday, Someday and Other Stories*, en toont kunst gemaakt tussen de jaren vijftig tot en met de jaren tachtig. De woorden *Other Stories* in de titel duiden op verhalen die eerder onderbelicht zijn

⁸⁰ bell hooks is het pseudoniem van de Amerikaanse Gloria Jean Watkins, die haar boeken onder de naam bell hooks – bewust zonder hoofdletters – publiceerde.

⁸¹ Anna van Leeuwen, “Verborgene Schatten: Interview Rein Wolfs,” *De Volkskrant*, 8 januari 2021.

⁸² Van Leeuwen, “Verborgene Schatten.”

⁸³ Anna van Leeuwen, “In Tomorrow Is a Different Day, de collectiepresentatie van het Stedelijk Museum Amsterdam, is de recente kunst nu echt tot leven gewekt,” *De Volkskrant*, 6 augustus 2021.

⁸⁴ Van Leeuwen, “Tomorrow Is a Different Day.”

⁸⁵ ‘Yesterday Today: collectie tot 1950’, Stedelijk Museum Amsterdam, geraadpleegd 14 juni 2023, <https://web.archive.org/web/20240127103804/https://www.stedelijk.nl/nl/tentoonstellingen/collectie>.

⁸⁶ ‘Yesterday Today’, Website Stedelijk Museum Amsterdam.

geweest; dit gaat niet alleen om het verschaffen van andere contexten bij bekende werken, maar ook wordt het werk van Surinaamse kunstenaars nu in de vaste collectie gepresenteerd.⁸⁷

Tomorrow is a Different Day is de titel van de presentatie die de kunst toont uit de periode vanaf 1980 tot nu. Het is periode die door het Stedelijk Museum wordt beschreven als een tijd van grote mondiale veranderingen, zoals onder andere migratie, dekolonisatie en digitalisering. Ook halen ze in de zaaltekst zichzelf als museum aan:

“Tegelijk verandert ook het museum voor moderne en hedendaagse kunst. Hier in het Stedelijk kijken we opnieuw naar onze eigen geschiedenis en beginnen we onze blinde vlekken te onderzoeken. We willen meerdere geschiedenissen van de kunst vertellen; met vertrouwde werken, maar vaak ook met andere en minder bekende werken.”⁸⁸

In dit deel van de tentoonstelling zeggen ze dus ook expliciet naar hun eigen positie als kunstinstituut te kijken. Ze zeggen dat ze blinde vlekken hebben, al wordt niet duidelijk gemaakt niet waar deze blinde vlekken zitten. Het feit dat ze meerdere geschiedenissen willen vertellen en minder bekende werken willen laten zien, duidt wel op een goed begrip van een dekoloniaal perspectief.

Door te kijken naar de manier waarop dit dekoloniale perspectief naar voren komt, wordt hierna duidelijk hoe de verschillende stappen van het dekoloniale pad van Vázquez terugkomen in de twee collectieopstellingen.

2.2 Bewustwording van Westerse hegemonie

2.2.1 Dwarsverbanden catalogus

Bij de nieuwe collectieopstelling van het Van Abbemuseum wordt ook een nieuwe catalogus gepubliceerd waarin de collectie wordt toegelicht. Hun vorige collectieboek komt uit 2003, dus na twintig jaar werd het tijd voor een herziening. Dit boek is ten tijde van het schrijven van deze thesis nog niet gepubliceerd. Wel kon er voor dit onderzoek een conceptversie van de publicatie geraadpleegd worden.⁸⁹ Een groot deel van het boek is gereed. Het feit dat we hier met een conceptversie te maken hebben blijkt voornamelijk uit de vormgeving en het ontbreken van enkele foto's. Ook is het afsluitende essay van museumdirecteur Charles Esche (1962)

⁸⁷ Een kritische noot kan worden geplaatst bij het gebruik van *other* in de titel, omdat dit 'andere' impliceert dat Westers dus de standaard is. Hierdoor worden deze 'andere' verhalen aan de Westerse canon toegevoegd, iets wat volgens dekoloniale denkers niet wenselijk is.

'Everyday, Someday and Other Stories', Stedelijk Museum Amsterdam, geraadpleegd 14 juni 2023, <https://web.archive.org/web/20240126223544/https://www.stedelijk.nl/nl/tentoonstellingen/collectie>.

⁸⁸ "Tomorrow is a Different Day: Collectie 1980 – nu," zaaltekst, Stedelijk Museum Amsterdam, zie bijlage 2.

⁸⁹ Deze conceptversie heb ik met behulp van Relinde ter Borg, bibliothecaris van het Van Abbemuseum, van Steven ten Thije ontvangen op 3 februari 2023.

“Waarom het ‘moderne’ aan moderne kunst nu te kortschiet” nog niet volledig. Ondanks dat het een geschikte tekst voor dit onderzoek lijkt te zijn, is het essay door de onvoltooide aard buiten beschouwing gelaten voor deze thesis.

Het eerste hoofdstuk, overeenkomend met het eerste deel van de collectiepresentatie *Terugkeer naar mijn geboorteland*, is tekenend voor hoe de auteurs omgaan met het koloniale verleden in de kunstgeschiedenis. Ten eerste wordt de periode die dit deel van de tentoonstelling beslaat, de eerste helft van de twintigste eeuw, getypeerd als de tijd waarin onder andere de eerste dekolonisatieoorlogen plaatsvonden. Vervolgens wordt Parijs omschreven als stad in een tijd waarin “kolonialisme nog springlevend was en een land als Frankrijk — en vele andere Westerse mogendheden — zich opvatte als centrum van het universum”⁹⁰ Dit laat zien dat ze het kolonialisme en Westers imperialisme in deze tijd niet verhullen, maar juist in het middelpunt van hun contextualisering zetten.

Vervolgens vertellen ze over een schilderij in hun collectie, *Le Marchand d’Oiseaux* van Wifredo Lam (1962). Dit schilderij heeft een centrale plek in de collectieopstelling gekregen. Hiervoor had het altijd een afgezonderde positie binnen de collectie gehad. Het werk was door het Van Abbe aangekocht, als passend binnen de surrealistische stroming, maar daarmee werden de symbolische elementen vanuit Lam’s Chinees-Afro-Cubaanse achtergrond gepasseerd. De verklaring die voor deze scheiding wordt gegeven is:

“We zijn namelijk gewend om Westerse en niet-Westerse kunst uit elkaar te trekken en niet-Westerse kunst in het etnografisch museum te plaatsen en de Westerse in het kunstmuseum. Daarmee doen we alleen wel de geïntegreerde realiteit geweld aan. In werkelijkheid vond er veel meer uitwisseling plaats tussen allerhande kunstenaars en kunsttradities.”⁹¹

Hoe de context van de vroeg twintigste eeuw geschetst wordt, laat zien hoe het Van Abbemuseum de aandacht wil vestigen op het onlosmakelijke verband tussen de moderne tijd en kolonialisme. Tevens reflecteren ze op de kunsthistorische praktijk om Westerse en niet-Westerse kunst gescheiden van elkaar te presenteren. Hiermee maken ze de lezer bewust hoe ook het museum dacht vanuit de Westerse hegemonie.

⁹⁰ Diana Fransen, Steven ten Thije en Barbara Strating red., *Dwarsverbanden* (Eindhoven: Van Abbemuseum, z.j.), 47.

⁹¹ Fransen, *Dwarsverbanden*, 47.

2.2.2 White Balls on Walls

Het Stedelijk Museum Amsterdam heeft via een ander medium naar buiten gebracht op welke manier zij bezig zijn met hun bewustwording van de Westerse hegemonie in hun museum; namelijk door mee te werken aan een documentaire *White Balls on Walls* van Sarah Vos uit 2022. Het onderwerp is de organisatie van het Stedelijk en hoe zij de problemen aanpakken die voortkomen uit een eurocentrisch perspectief dat het museum dat sinds de oprichting onbewust hanteerde. De documentaire laat zien dat het museum als een westerse instelling, zijn hegemonie en positie ten opzichte van het kolonialisme erkent.

De kijker wordt meegenomen mee naar de vergaderingen rond Diversiteit en Inclusie van het Stedelijk museum en de documentaire bevat gesprekken met mensen uit de organisatie, zoals directeur Rein Wolfs en verschillende conservatoren. De wethouder van Kunst en Cultuur van Amsterdam noemt het Stedelijk een witte organisatie.⁹² Hier moet verandering in komen, aangezien het museum subsidies krijgt van de stad, en zich dan ook moet kunnen verhouden tot alle mensen in de stad.⁹³ Wolfs beaamt dit en zegt dat het Stedelijk een achterstand heeft op andere musea op het gebied van diverse representatie binnen de organisatie en de collectie.⁹⁴ Ter illustratie hiervan noemt hij het feit dat in de collectieopstelling van voor zijn aantreden, Stedelijk Base, geen kunstwerken van mensen van kleur tentoongesteld waren.⁹⁵ In de vergaderingen gaat het over het quotum dat onder leiding van Wolfs is ingesteld om minstens 50% van de kunstaankopen in de komende paar jaar van makers van kleur afkomstig te laten zijn.⁹⁶

Wolfs verteld dat hij voorheen nooit tentoonstellingen heeft samengesteld met niet-witte kunstenaars, waarbij hij het begrip systemische racisme hanteert. Een andere conservator reflecteert op het organiseren van grote tentoonstellingen gericht op witte mannelijke kunstenaars en realiseert zich haar rol in het in stand houden van de bestaande canon. Het personeel erkent gezamenlijk hun bijdrage aan het handhaven van de status quo van de instelling, waarbij een conservator een excuus aanbiedt voor haar gebrek aan blootstelling aan kunstenaars buiten Europa of Noord-Amerika.

De conservatoren geven de hiaten aan in hun eigen tentoonstellingspraktijk, en erkennen daarmee de bijdrage van het museum aan het idee van Westerse hegemonie binnen de

⁹² Sarah Vos, *White Balls on Walls*, (Nederland: Zeppers Film & TV, 2022), online documentaire, min. 3.20 – 3.25.

⁹³ Vos, *White Balls on Walls*, online documentaire, min. 2.10 – 2.18.

⁹⁴ Vos, *White Balls on Walls*, online documentaire, min. 4.07 – 4.18.

⁹⁵ Vos, *White Balls on Walls*, online documentaire, min. 6.10 – 6.20.

⁹⁶ Vos, *White Balls on Walls*, online documentaire, min. 3.31 – 4.07.

kunstwereld. De discussie in de documentaire illustreert de actieve praktijk van dekolonisatie in musea, niet alleen het uiten van intenties maar ook het nemen van tastbare stappen. De inhoud van de documentaire sluit aan bij het dekoloniale pad van Vazquez, met name bij het aanpakken van westerse homogeniteit en moderniteit binnen de instelling.

2.3 Koloniale sporen toelichten

2.3.1 Verborgene verbanden

Een voorbeeld waaruit blijkt dat het Van Abbe aandacht schenkt aan hun eigen positie binnen de koloniale geschiedenis, is het deel van de tentoonstelling *Verborgene verbanden*. Het is een zaal die de ontstaansgeschiedenis van het Van Abbemuseum laat zien, die diep verweven is met Nederlands kolonialisme. In de zaal zijn voornamelijk archiefstukken en foto's te zien, evenals portretten van de oprichter Henri van Abbe (1880 – 1940). Informatiebordjes vertellen de bezoeker dat Van Abbe het kapitaal waarmee hij zijn kunstcollectie kon samenstellen, heeft vergaard door zijn sigarenfabriek.⁹⁷ Dit bedrijf had nooit zo winstgevend kunnen worden zonder de lucratieve tabaksplantages op Deli in toenmalig Nederlands-Indië, nu Indonesië.

De *Dwarsverbanden*-catalogus bevat een hoofdstuk dat geschreven is door cultuurhistoricus Reggie Baay, waarin hij de positie van Henri van Abbe kritisch beschouwt. In dit onderzoek gaat hij onder andere in op de erbarmelijke werkomstandigheden van de contractarbeiders.⁹⁸ Zij kwamen vaak uit China, en werden onder valse voorwendselen naar Nederlands-Indië gelokt, om daar onder zeer slechte omstandigheden en voor een hongerloon te werken op de plantages. Het was een modernere vorm van slavernij, en Van Abbe was hier als directeur hoogstwaarschijnlijk van op de hoogte.⁹⁹ Baay stelt terechte vragen hierover: Moeten we Henri van Abbe verantwoordelijk houden voor de misstanden binnen zijn bedrijf, aangezien dit in die tijd vrijwel standaard was? En hoe moet het museum zich daar in deze tijd toe verhouden?¹⁰⁰

Dat het Van Abbemuseum kiest voor zo'n kritische en openhartige zelfreflectie, laat zien dat men niet schuwt om het eigen koloniale verleden uit de doeken te doen. Het laat zien dat het museum het koloniale verschil aankaart, en is daarmee tekenend voor een belangrijke stap op het dekoloniale pad.

⁹⁷ "Verborgene Verbanden," zaaltekst *Dwarsverbanden*, Van Abbemuseum, zie bijlage 3.

⁹⁸ Reggie Baay, "Henri van Abbe en Deli," in *Dwarsverbanden*, red. Diana Fransen, Steven ten Thije en Barbara Strating (Eindhoven: Van Abbemuseum, z.j.), 266.

⁹⁹ Baay, "Henri van Abbe," 268.

¹⁰⁰ Baay, "Henri van Abbe," 268, 269.

2.3.2 Kraken van het witte museale raamwerk

Het bewustzijn van het Stedelijk als modernistisch en Westers instituut en hun missie om hier verandering in aan te brengen komt naar voren in de zaal ‘Kraken van het witte museale raamwerk’. De zaal belicht kunstenaars die kritiek hebben geuit op het exclusieve karakter van de Nederlandse kunstwereld. Het zijn de werken van verschillende kunstenaars met een Caraïbisch-Nederlandse en Surinaamse achtergrond.

In de introductietekst van de zaal worden kunstenaars als Remy Jungerman, Micheal Tedja en Gillion Grantsaan geïntroduceerd, als aanstichters van het onder de aandacht brengen van de voortdurende onverschilligheid binnen de Nederlandse kunstwereld ten opzichte van kunst en kunstenaars met een Surinaamse en Caraïbische achtergrond.¹⁰¹ Het lang uitblijven van de aandacht voor deze kunstenaars houdt hoogstwaarschijnlijk verband met de blinde vlekken van het Stedelijk waar in de introductie van de tentoonstelling naar wordt verwezen.¹⁰² In de zaal wordt het verband met het Nederlands slavernijverleden en de onzichtbaarheid die dit vervolgens heeft genoten in de Nederlandse geschiedenis, middels kunstwerken blootgelegd. Zo schenken de werken van Remy Jungerman en Marcel Pinas aandacht aan culturele gebruiken van Suriname en de Afrikaanse diaspora. Pinas verwijst naar objecten uit de Marroncultuur en Jungerman naar Winti, een Afro-Surinaamse religie. Patricia Kaersenhout verwijst letterlijker naar kolonialisme in haar werk *Dream of a thousand Shipwrecks*. In een tekst waarin ze haar werk toelicht vertelt ze hoe het werk hieraan refereert:

““The work consists of 144 pages from academic books written from a Western modernist perspective. I tore the pages from the books, adapted them and rearranged them around the theme of the sea and ships. This was my attempt to desanctify the so-called ‘Western knowledge’ that ignores the voices of my ancestors.”¹⁰³

Dat het Stedelijk een zaal wijdt aan kunstwerken die op verschillende manieren te maken hebben met het koloniale verleden van Nederland, wijst op hun poging het koloniale verschil aan te kaarten. Dat doen ze door de koloniale sporen die het museum achterlaat in de kunstgeschiedenis, te benoemen. Zijn doen dit minder zelfreflectief dan het Van Abbe, die ook naar het eigen koloniale verleden kijkt, maar schenken de aandacht aan kolonialiteit en de gevolgen hiervan in de gehele Nederlandse kunstwereld.

¹⁰¹ “Kraken van het witte museale raamwerk,” zaaltekst, Stedelijk Museum Amsterdam, zie bijlage 4.

¹⁰² “Tomorrow is a Different Day,” zie bijlage 2.

¹⁰³ Patricia Kaersenhout, ‘In the artist’s words: The dream of a 1000 shipwrecks’, Stedelijk Studies, geraadpleegd 5 juni, <https://web.archive.org/web/20240126223202/https://stedelijkstudies.com/the-dream-of-a-1000-shipwrecks/>.

2.4 Modernistische canon aanvullen

2.4.1 Rasheed Araeen

Rasheed Araeen is een kunstenaar die gedurende zijn carrière, net als Okwui Enwezor, ook teksten binnen het post-/dekoloniale discours is gaan schrijven. In het Van Abbemuseum is een kleinere zaal in de zogenaamde toren van het gebouw, langs het trappenhuis, aan zijn kunstpraktijk gewijd. Er staan drie van zijn kunstwerken en er hangt een geprinte versie van een tekst van zijn hand aan de muur. Van de drie kunstwerken bespreken we *Sculpture No. 1 (purple)* uit 1959 (afb. 1). Dit werk wordt besproken omdat het een interessante reactie op de Westerse kunstwereld is, en daarmee goed binnen de tweede stroming van Smith past, die in hoofdstuk 1 is toegelicht.

In de catalogus van het Van Abbe wordt het werk omschreven als een parodie op Minimal Art die in de jaren zestig van de vorige eeuw enorm populair was. Araeen parodieert Minimal Art als kunststroming, omdat het voor hem symbool staat voor de kunstwereld waarin de witte man domineert.¹⁰⁴ Het werk bestaat uit vier stalen balken, in de bouwwereld bekend als H-balken, die normaal gesproken als constructief element worden gebruikt. Het gebruik van staal en materialen die zonder veel aanpassingen als kunstwerk worden gepresenteerd, past bij Minimal Art. Vooral ook het plaatsen van het werk op de grond, zoals ook dit werk op de grond ligt, past bij de stroming die de kunst ‘van zijn sokkel’ wilde halen. Een aanpassing die Araeen maakt, is de paarse kleur die de balken hebben gekregen. Waar de minimalisten zoveel mogelijk in grijstinten werken, verandert Araeen de kleur zichtbaar. Zo plaatst hij zich, ondanks de vele overeenkomsten, toch duidelijk buiten de minimalistische traditie. Dit past bij de opvattingen van Smith over verschillende stromingen in de hedendaagse kunst, waarbij binnen een van deze stromingen kunst wordt gemaakt als reactie op de Westerse hegemonie van de kunstwereld. Dit kunstwerk plaatst een kritische noot bij een voorbeeld van deze Westerse overmacht, namelijk het minimalisme waarvan Westerse mannen de voortrekkers waren.

Naast dit werk is in deze zaal ook een geprinte tekst te vinden. Het wordt aangeboden als folder om mee te nemen. De tekst is een ruwe vorm van een manifest, dat hij publiceerde in een kunsttijdschrift *Black Phoenix: Journal of Contemporary Art & Culture in the Third World*, genaamd “Preliminary Notes for a Black Manifesto”.¹⁰⁵ De tekst bestaat uit Araeens observaties

¹⁰⁴ Fransen, *Dwarsverbanden*, 117.

¹⁰⁵ De oorspronkelijke tekst in zijn geheel is niet online gepubliceerd. Dit onderzoek baseert zich dus op de fysieke versie die beschikbaar is in het Van Abbemuseum. Zie bijlage 5 voor de uitgewerkte tekst van het manifest.

over wat hij als niet-Westerse kunstenaar ziet in de kunstwereld, en hij weerspiegelt daarmee wat de theoretici in hoofdstuk 1 beschrijven. Een vraag die Araeen in het manifest stelt, luidt:

“The question here really is: what happened to these institutions, and why did they fail to play a historical role in providing support to the indigenous developments of arts in the Third World in the colonial period of the last few centuries?”¹⁰⁶

Een terechte vraag, en tevens een aanklacht aan de museale wereld. Het museum koos ervoor deze vraag in de vormgeving van het manifest te benadrukken, door deze als een van de drie quotes op de achterkant van hun print te presenteren.

De keuze voor Araeens werken, inclusief *Sculpture No. 1 (purple)*, in de collectieopstelling laat zien dat het Van Abbemuseum speciale aandacht besteedt aan kunstenaars die voorheen buiten de Westerse kunstcanon zijn gevallen. Het Van Abbe geeft aan deze gemarginaliseerde positie nog extra aandacht door ook het manifest van Araeen in de zaal te plaatsen, en daarmee de aanklacht van Araeen richting de kunstwereld te benadrukken.

2.4.2 El Anatsui

Zoals eerder genoemd praat directeur Rein Wolfs in de documentaire *White Balls on Walls* over het quotum van het Stedelijk Museum Amsterdam om minstens 50% van de werken die de komende tijd worden aangekocht, te laten zijn van makers met een niet-Westerse achtergrond.¹⁰⁷ Een voorbeeld hiervan is het monumentale wandsculptuur *In the World But Don't Know the World* (2009) van El Anatsui (afb. 2). De kunstenaar uit Ghana, momenteel woonachtig in Nigeria, wordt door het Stedelijk beschreven als de meest vooraanstaande kunstenaar uit Afrika.¹⁰⁸ Het werk is een wandkleed van tien bij vijf meter groot en is gemaakt van verzameld straatafval. Hiermee is het exemplarisch voor zijn werk, dat al door vele andere prestigieuze kunstinstellingen in Amerika en Europa werd aangekocht.¹⁰⁹ Het wandkleed bestaat uit duizenden vermaakte doppen van flessen met alcoholische dranken, die op straat zijn gevonden. Doordat het werk uit drankflesdoppen bestaat bevat het een directe verbinding met kolonialisme. Alcohol werd namelijk als betaalmiddel tussen slavenhandelaren gebruikt.

¹⁰⁶ Rasheed Araeen, “Preliminary Notes for a Black Manifesto,” [in *Black Phoenix: Journal of Contemporary Art & Culture in the Third World*, 1978], zie bijlage 5.

¹⁰⁷ Vos, *White Balls on Walls*, online documentaire, min. 4.00 – 5.00.

¹⁰⁸ ‘Fondsen maken jubileum-aanwinst stedelijk mogelijk’, Stedelijk Museum Amsterdam, geraadpleegd 12 juni 2023, <https://web.archive.org/web/20240126222749/https://www.stedelijk.nl/nl/nieuws/jubileumaanwinst-voor-het-stedelijk>.

¹⁰⁹ ‘Fondsen maken jubileum-aanwinst stedelijk mogelijk’. Website Stedelijk Museum Amsterdam.

In the World But Don't Know the World is een van de gerichte aankopen om de collectie te verdiepen, vermeldt de tekst op de website, die het deel van de nieuwe collectieopstelling *Tomorrow is a Different Day* introduceert.¹¹⁰ De aankoop van het werk was ook een belangrijke gebeurtenis voor het museum. Het museum kroonde dit werk in 2020 als jubileumaanwinst ter ere van het 125-jarige bestaan van het museum.¹¹¹ Dat het als topstuk in de collectie wordt beschouwd, blijkt ook uit het volgende statement van Rein Wolfs over het werk:

“Voor ons wijst deze jubileumaanwinst de richting aan waar het Stedelijk de komende 125 jaar naar toe wil. We werken aan een verbreding van de collectie, met ook kunstwerken uit andere dan de voor het Stedelijk gebruikelijke herkomstlanden.”¹¹²

Het Stedelijk geeft hier, zonder de daadwerkelijke termen te gebruiken, aan dat het een geschiedenis heeft van uitsluiting als het gaat over het aankopen van kunst uit niet-Westerse landen. Met de aankoop van onder andere dit werk, werkt het museum aan het dichten van de kloof in de verhouding tussen Westerse en niet-Westerse kunstwerken in hun collectie.

Zo doen beide musea pogingen de gaten die zijn ontstaan door een modern/koloniale kijk op de kunstgeschiedenis nu te dichten. Araeen krijgt in het Van Abbemuseum een zaal voor kunstwerken die refereren aan de Westerse hegemonie van de kunstwereld, en zijn manifest waarin hij deze punten aankaart krijgt een plek in de collectieopstelling. Voor het Stedelijk geldt de aankoop van El Anatsui zijn werk als nieuw topstuk voor de collectie. Hierdoor staat het symbool voor de kant die het museum op wil.

In dit tweede hoofdstuk is gekeken naar de vraag hoe het dekoloniale pad zoals dit door Vázquez is opgesteld, door twee kunstmusea, wordt gevolgd. Om een beeld te krijgen over hoe dit in de praktijk tot uiting komt hebben we verschillende niveaus van hun collectieopstellingen geanalyseerd. Het Van Abbemuseum en het Stedelijk Museum Amsterdam zijn zich er duidelijk van bewust hoe het historisch modernistische gedachtegoed hun museumpraktijk in het verleden heeft beïnvloed. Dit zie je onder andere aan de manier waarop ze aandacht schenken aan kolonialiteit en het koloniale verschil in de zalen die daarover gaan, zoals de *Verborgene Verbanden* zaal in het Van Abbe en de zaal over het kraken van het Witte museale raamwerk in het Stedelijk. Waarin het Van Abbe ingaat op het koloniale verleden van het museum zelf, en

¹¹⁰ 'Tomorrow is a different day', Stedelijk Museum Amsterdam, geraadpleegd 12 juni, <https://web.archive.org/web/20240126222129/https://www.stedelijk.nl/nl/nieuws/tomorrow-different-day>.

¹¹¹ 'Fondsen maken jubileum-aanwinst stedelijk mogelijk'. Website Stedelijk Museum Amsterdam.

¹¹² 'Fondsen maken jubileum-aanwinst stedelijk mogelijk'. Website Stedelijk Museum Amsterdam.

het Stedelijk kiest voor een bredere kijk op de Nederlandse museale wereld waarin uitsluiting plaatsvond van kunstenaars die bindingen hebben met het koloniale verleden van Nederland.

Ook doen de twee musea pogingen om deze tijdenlange uitsluiting te compenseren, door werk van niet-Westerse makers met een anti-koloniale boodschap centraal te zetten. Zoals we zagen bij Richard Araeen in het Van Abbe en El Anatsui in het Stedelijk. Als laatste is een belangrijk punt voor een actief dekoloniaal perspectief zoals Vázquez dit ziet, het onder ogen komen van de eigen hegemonie die het museum geniet als Westers modern-hedendaagse kunstinstelling. Het Van Abbe gaat bewust om met hun machtspositie door hier expliciet op te wijzen in onder andere hun collectiecatalogus. Het Stedelijk heeft ervoor gekozen hun interne worsteling met dit onderwerp te laten documenteren. De musea laten hiermee zien met welke dilemma's een modern kunstinstituut wordt geconfronteerd, wanneer het een dekoloniaal perspectief wil uitdragen.

De theorie over een dekoloniale houding heeft dus de museale praktijk bereikt. Dat het fenomeen museum zelf een modernistische grondslag kent, neemt niet weg dat de twee onderzochte voorbeelden zichzelf ter discussie durven stellen en het bezoekende publiek nieuwe wegen willen tonen. Nu we in het eerste hoofdstuk een beeld hebben geschetst van wat een dekoloniaal perspectief behelst, en in het tweede hoofdstuk hebben gekeken hoe dit terug te zien is in de Nederlandse museale praktijk, is het tijd om ons in het derde hoofdstuk te focussen op wat dit kan betekenen voor een dekoloniaal perspectief binnen het schoolvak CKV.

Hoofdstuk 3

Een dekoloniaal perspectief op CKV

In de vorige hoofdstukken is gebleken dat een dekoloniale insteek niet alleen wenselijk, maar ook mogelijk is in de museale praktijk. Het bewandelen van het dekoloniale pad brengt met zich mee dat een zelfkritische en actief dekoloniale houding tot resultaten leidt. Hoe kunnen deze lessen worden toegepast in CKV?

In de inleiding is al genoemd dat in 2019 onderzoek is gedaan naar de behoefte van docenten om bijscholing te krijgen zodat zij een mondiaal perspectief op kunst kunnen bieden. De vakbond die dit onderzoek uitvoerde, zag dat daar inderdaad behoefte aan was. Een stuk minder helder is de vraag hoe dit gestalte moet krijgen. Ook is een mondiaal perspectief nog niet per se een dekoloniale insteek; daarvoor is een actieve, zelfreflectieve houding om nieuwe wegen te zoeken, een vereiste. Om te onderzoeken hoe dit een plek kan krijgen in het curriculum, is het allereerst van belang in kaart te brengen hoe het huidige curriculum er uitziet, in relatie tot een dekoloniale houding.

Het hoofdstuk start dan ook met een beschrijving van het huidige curriculum van CKV in het licht van de onderzoeksvraag. Daarna komt aan de orde wat onderwijskundigen geschreven hebben over een kritische houding. Wanneer er met deze houding wordt gekeken naar het huidige curriculum, dan blijkt dat er veel ruimte is voor een minder hiërarchische en eurocentrische benadering van kunst en kunstgeschiedenis. Tot slot van het hoofdstuk zijn suggesties gedaan hoe dit in de lespraktijk vorm kan krijgen.

3.1 Kunst actief meemaken

Het curriculum voor CKV is samengesteld door het SLO, het landelijk expertisecentrum voor het curriculum. Zij hebben de richtlijnen en eindtermen voor CKV bepaald waar elke school zich aan dient te houden. Het SLO heeft vooropgesteld dat de doelstelling van CKV is dat leerlingen kunst op een actieve manier meemaken. Deze actieve wijze wordt op verschillende manieren gestimuleerd voor leerlingen, in eerste instantie door te verplichten dat kunstuitingen door leerlingen in een levensechte en professionele context meegemaakt worden.¹¹³ Hieronder worden onder andere musea, galeries, schouwburgen, ontwerpstudio's en festivals verstaan.¹¹⁴

¹¹³ Vernieuwingscommissie CKV, 'Advies examenprogramma CKV havo/vwo', SLO, geraadpleegd 25 september 2023, <https://web.archive.org/web/20240126221638/https://www.slo.nl/publicaties/@4434/advies/>, 7.

¹¹⁴ Vernieuwingscommissie, 'Advies CKV'. Website SLO, 16.

Zo wil het SLO garanderen dat leerlingen in contact komen met de hedendaagse kunstwereld.¹¹⁵

Het idee dat leerlingen kunst in de professionele context dienen mee te maken is te herleiden naar wat Folkert Haanstra authentieke kunsteducatie noemt. Authentieke kunsteducatie draait om de verbinding tussen de wereld binnen en buiten de school. Om een leerling betekenisvolle inzichten mee te geven, moet het duidelijk zijn waar de leerling dit buiten de school terug kan vinden.¹¹⁶ Authentiek onderwijs vindt daarom plaats in relevante, praktijkgerichte en levensechte contexten.¹¹⁷ Voor kunsteducatie betekent dit dat er een inhoudelijke verbinding met “de echte wereld van kunstdisciplines en de professionals” hoort te zijn.¹¹⁸ Dit komt vrijwel letterlijk terug in de eerste eis van het CKV-onderwijs, nl. dat leerlingen kunst actief meemaken. Verder ziet Haanstra veel mogelijkheden voor hedendaagse kunst binnen de authentieke kunsteducatie, omdat deze kunst huidige persoonlijke en maatschappelijke opvattingen en problemen aan de orde stelt¹¹⁹, waardoor het behandelen van deze kunst ook de realiteit in de school naar binnen haalt.

Hiermee kan een sterk argument gemaakt worden voor het belang dat gehecht moet worden aan de aansluiting van CKV bij de dekoloniale ontwikkelingen zoals die in de kunstwereld plaatsvinden. Okwui Enwezor verklaart, zoals dat al in hoofdstuk 1 ter sprake is gekomen, dat de kunstwereld zich in een postkoloniale constellatie bevindt. De kunstwereld is versplinterd geraakt door mondialisering en postkoloniale transformaties, en is zich daarnaast steeds bewuster geworden van het effect dat koloniaal denken op de kunstwereld heeft gehad. De kunstwereld is tegenwoordig dus doordrongen van dekoloniale invloeden. Dat is ook terug te zien in onze analyse van het Stedelijk Museum Amsterdam en het Van Abbemuseum. De aandacht die zij schenken aan de invloed van kolonialiteit op hun museum, en de pogingen die de musea doen om dit recht te trekken, sluiten aan bij roep van Enwezor om een dekoloniale lens nooit te vergeten waar het de kunstwereld betreft.

CKV heeft met zijn focus op de professionele kunstwereld een goede invalshoek voor het betrekken van een dekoloniaal perspectief in het curriculum. Het vak is in die zin misschien zelfs wel genoodzaakt om dekoloniaal ingericht te worden, wil het de connectie met het culturele veld behouden. Toch blijkt er in de rest van het curriculum nog weinig ruimte te zijn

¹¹⁵ Vernieuwingscommissie, ‘Advies CKV’. Website SLO, 16.

¹¹⁶ Folkert Haanstra, “Authentieke kunsteducatie: een stand van zaken,” *Cultuur+Edcatie* 31(2011): 9.

¹¹⁷ Haanstra, “Authentieke kunsteducatie,” 9.

¹¹⁸ Haanstra, “Authentieke kunsteducatie,” 13.

¹¹⁹ Haanstra, “Authentieke kunsteducatie,” 19.

voor een dekoloniaal perspectief. In het navolgende stuk wordt duidelijk hoe de insteek van het vak veel invloed heeft op het voortzetten van een modernistisch/koloniaal idee over kunst.

3.2 Verkennen, Verbreden, Verdiepen, Verbinden

‘Kunst actief meemaken’ in CKV draait niet alleen om de professionele context, maar ook om de beschouwende en reflecterende kant. Het gaat dus niet om het passief consumeren van kunst, maar het vak vraagt van leerlingen een actieve betrokkenheid om van de receptie en reflectie op kunst een actief, constructief en productief proces te maken.¹²⁰ Om dit te bewerkstelligen zijn vier domeinen opgesteld die de leerlingen doorlopen. Het is een cyclisch proces waarin de leerlingen steeds bezig zijn met het achtereenvolgens verkennen, verbreden, verdiepen en het verbinden van hun kennis en ervaringen met kunst.

CKV begint voor leerlingen bij het eerste domein, Verkennen. Dat houdt in dat de leerlingen persoonlijk nagaan wat hun eigen ervaringen met kunst zijn. Ze horen te beschrijven wat hun kunstzinnige interesses zijn, wat hun kennis is van kunst, en wat hun opvattingen over kunst zijn.¹²¹ Hier reflecteren de leerlingen op. Hoe zijn deze ervaringen met, interesses in en opvattingen over kunst tot stand gekomen en nadien verder gevormd? Vervolgens reflecteert de leerling op de vraag hoe diens kunstzinnige referentiekader verschilt met dat van anderen, zoals die van medeleerlingen. Dit eerste domein is dus heel persoonlijk, gericht op het beschrijven van hoe de leerlingen tot dan toe met kunst in aanraking zijn gekomen, en wat zij hiervan vinden.

Het vak gaat daarna over naar het domein Verbreden. Dit betekent dat de leerling met nieuwe kunstervaringen in contact dient te komen.¹²² Het zijn deze nieuwe kunstzinnige activiteiten die in de levensechte, professionele context aanbod horen te komen. Er moet sprake zijn van minstens drie nieuwe kunstdisciplines voor havoleerlingen en vier voor VWO’ers.¹²³ Onder de kunstdisciplines wordt verstaan: architectuur, beeldende kunst en vormgeving, dans, film, muziek, nieuwe media, theater of een combinatievorm van deze disciplines.¹²⁴ Er wordt van de leerlingen gevraagd deze kunstervaringen te beschouwen en waarderen. Hiervoor worden richtlijnen gegeven aan de hand van elf verschillende dimensies, uitgangspunten van waaruit de leerling de kunstvorm moet analyseren. Enkele van deze dimensies zijn: ‘feit en fictie’, ‘digitaal

¹²⁰ Vernieuwingscommissie, ‘Advies CKV’. Website SLO, 7.

¹²¹ Vernieuwingscommissie, ‘Advies CKV’. Website SLO, 11.

¹²² Vernieuwingscommissie, ‘Advies CKV’. Website SLO, 11.

¹²³ Vernieuwingscommissie, ‘Advies CKV’. Website SLO, 9.

¹²⁴ Vernieuwingscommissie, ‘Advies CKV’. Website SLO, 16.

en analoog' en 'traditie en innovatie'. Steeds twee uitersten van een spectrum waarbij de leerling kan reflecteren op de vraag hoe het kunstwerk zich ertoe verhoudt.

Het derde domein waar de leerling mee bezig gaat, is het domein Verdiepen. Dit domein draait om het doen van onderzoek naar een (aspect van een) artistiek creatief proces. Dit kan onder andere de totstandkoming, bemiddeling of de receptie van een kunstuiting zijn.¹²⁵ Het verdiepende onderzoek hoort aan te sluiten bij de kunsttheoretische en/of cultuurhistorische kennis die is opgedaan bij het domein Verbreden. Het toevoegen van een specifiek domein voor onderzoek stimuleert leerlingen in het ontwikkelen van een onderzoekende houding, die belangrijk is voor een open opstelling tegenover kunst.

Het vierde domein is Verbinden. Het vraagt de leerling de opgedane kennis bij de andere drie domeinen reflectief te verbinden.¹²⁶ Door leerlingen te laten reflecteren op de nieuwe kunstervaringen, en de nieuwe kennis die is verworven door te verbreden en verdiepen, moet de leerling kunnen aangeven wat daarvan de betekenis is voor hun kunstzinnige en culturele ontwikkeling. Er wordt bij dit vierde domein wel aangegeven dat deze niet zozeer als laatste in het proces hoeft te worden toegepast, maar dat verbinden ook juist tussentijds kan worden ingezet.

3.3 Verscholen moderniteit

De vraag hoe dekoloniaal het CKV-curriculum met deze domeinen wordt ingestoken, is met name bij de domeinen Verkennen en Verbreden aan de orde. In het curriculum staat dat het verkennen wat leerlingen in het eerste domein doen, het startpunt is voor verbreding.¹²⁷ Er staat dat de leerling wordt aangezet om zich buiten de eigen vertrouwde kunstwereld te begeven en zich open te stellen voor uiteenlopende kunstvormen. In eerste instantie lijkt dit een geschikte insteek. De leerlingen ontdekken wat ze interessant vinden, en vanuit daar gaan ze nieuwe kunstuitingen ontdekken. Het gevaar schuilt zich vanuit een dekoloniaal perspectief echter in de bemiddeling van de docent in het tweede domein. De docent neemt leerlingen mee naar kunstuitingen in de professionele context, waar hun kunstervaringen dus verbreed worden. Maar in het openvolgen van verkennen en verbreden zit een weeffout, als je het curriculum op een dekoloniale manier wilt inrichten. Wat er al snel gebeurt, is dat de docent op deze manier boven de leerling wordt geplaatst. Er ontstaat een verhouding waarachter het idee schuilt: 'Dat

¹²⁵ Vernieuwingscommissie, 'Advies CKV'. Website SLO, 13.

¹²⁶ Vernieuwingscommissie, 'Advies CKV'. Website SLO, 14.

¹²⁷ Vernieuwingscommissie, 'Advies CKV'. Website SLO, 8.

vind jij als leerling leuk, maar dit is wat je eigenlijk zou moeten waarderen'. Dit gevaar noemt Haanstra ook:

“Het strategisch gebruiken van verbinding met de leefwereld kan ook een vorm van camouflage worden, namelijk als die verbinding puur een middel is om terecht te komen bij hogere vormen van kunst, die in de ogen van de docent eigenlijk onderwezen moeten worden.”¹²⁸

Verbinding met de leefwereld is in dit geval dus het onderzoeken van leerlingen van hun eigen kunstervaringen alvorens zij met nieuwe, door de docent bepaalde kunstvormen in aanraking komen.

Als we dit verbinden met de dekoloniale theorie, zien we gelijkenissen met de modernistische hiërarchiën waar Mignolo, Walsch en Vázquez kritiek op leveren. Vanuit een modernistisch idee wordt door middel van uitsluiting gewerkt naar één verhaallijn, en daarmee één waarheid.¹²⁹ Hierdoor ontstaat voor CKV de mogelijkheid, ondanks de gerichtheid van het vak op de persoonlijke ontwikkeling van een kunstzinnig referentiekader, dat leerlingen een door de docent vooropgesteld aanbod krijgen, waarin de machtsverhouding tussen de docent en de leerling een belangrijke rol speelt in de achting van deze kunst. Dit sluit niet aan bij het idee van een open, niet-hiërarchische en dekoloniale blik. Wanneer een leerling van kleur naar een witte docent zit te kijken, licht er wellicht nog extra ongelijkheid op de loer.

Het afwijzen van deze hiërarchie is belangrijk voor de dekoloniale theorie. Het bevragen van moderniteit zoals Vázquez dat heeft voorgesteld, draait dan ook om het in kaart brengen van de hiërarchiën binnen instituten en welke selecties er hierdoor worden gemaakt.¹³⁰ Het is interessant om te kijken wat hierover in dekoloniale educatietheorie is geschreven.

Twee onderwijskundigen die schrijven over de machtsverhoudingen in de klas bij post-/dekoloniale educatie, zijn Noah De Lissovoy, professor aan de Universiteit van Texas en Ayman Abu-Shomar, assistent-professor aan de King Saud Universiteit in Saudi-Arabië. Beide schrijvers baseren zich op de ideeën van de kritische pedagogiek. De kritische pedagogiek is een methode die is bedacht door de Braziliaanse onderwijskundige en filosoof Paulo Freire (1920 – 1997), en verder is uitgewerkt door onder andere de Amerikaan Henry Giroux (1943). Kritische pedagogiek stelt voor dat leerlingen altijd gestimuleerd moeten worden om kritisch te reflecteren op dat wat hen onderwezen wordt, omdat onderwijs altijd politiek geladen is, en hier

¹²⁸ Haanstra, “Authentieke kunsteducatie,” 17.

¹²⁹ Mignolo en Walsch, *On Decoloniality*, 2,3.

¹³⁰ Vázquez, *Vistas of Modernity*, 164, 165.

bewust mee omgegaan moet worden.¹³¹ Zo vullen docenten en leerlingen elkaar aan. De nadruk ligt op het samenwerken tussen docent en leerling, en de machtsverhouding die daardoor meer in evenwicht komt.

“Both Freire and Giroux view education as a setting where a genuine dialogue must be established between those who ‘offer’ knowledge and those who ‘receive’ it. Yet, for this dialogue to take place, it has to acknowledge education as a site of political powers, to work on the deconstruction of these matrices of relations of power, and to reconfigure positions of its parties so that the once powerless category could gain voice.”¹³²

De Lissovoy roept ook docenten op om vraagtekens de plaatsen bij de machtsverhoudingen tussen leerlingen en docenten, die vaak als vanzelfsprekend worden gezien.¹³³ Want wanneer daar aandacht voor is, is er ook ruimte om stil te staan bij grotere machtssystemen in het onderwijs, systemen waarin eurocentrisme en modern/koloniaal denken een grote rol spelen.¹³⁴

Het idee dat de leerling begint met het verkennen van zijn eigen kunstervaringen en referentiekader van de kunst, en dit vervolgens dient uit te breiden met nieuwe, in de praktijk vaak door de docent voorgeschreven, kunstvormen, draagt bij aan een modernistisch hiërarchische orde binnen kunst en onderwijs; waarin de persoon met macht, in dit geval de docent, zichzelf boven de leerling plaatst. Dit wijkt niet af van het modernistische idee van het museum, waarin het museum middels zijn kunstcollectie het publiek meer kennis en beschaving poogt bij te brengen. Hier is het academisch dekoloniale discours zeer kritisch op en musea rapen de handschoen al op. Ook op school is het mogelijk om op een actief dekoloniale wijze om te gaan met dit gevaar, al was het maar om als CKV de aansluiting met de kunstpraktijk te behouden. De docent kan hier een grote rol in spelen, als we kijken naar dekoloniale onderwijstheorie, door kritisch aandacht te besteden aan de machtsverhouding tussen leerling en docent, en de leerling ook aan te sporen hetzelfde te doen. Met als gevolg dat de lessen en het programma meer in samenspraak vormgegeven kunnen worden.

¹³¹ Ayman Abu-Shomar, “Critical Pedagogy and Postcolonial Education”, in *International Critical Pedagogy Reader*, red.: Antonia Darder, Peter Mayo en João Paraskeva (New York: Routledge, 2016), 24.

¹³² Abu-Shomar, “Critical Pedagogy and Postcolonial Education,” 25.

¹³³ Noah De Lissovoy, “Decolonial pedagogy and the ethics of the global,” in *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, 31(2010)3: 280.

¹³⁴ De Lissovoy, “Decolonial pedagogy,” 284.

3.4 Eurocentrische uitwerking van de dimensies

Modernisme/kolonialiteit wordt niet alleen op abstracte wijze in het macro-ontwerp van het curriculum in stand gehouden, ook in de voorbeelduitwerkingen van het curriculum is te zien dat er nog niet of nauwelijks dekoloniaal met de lesinhoud wordt omgegaan. De voorbeelden die hieronder worden aangehaald getuigen op verschillende manieren van denken vanuit Westerse superioriteit in de kunstwereld. Deze voorbeelduitwerkingen zijn gemaakt voor het domein Verbreden, waarin al neigingen tot modernistische machtsverhoudingen verscholen zitten. In dit domein wordt er gewerkt met dimensies, van waaruit leerlingen hun nieuwe kunstervaringen gaan beschouwen. Om docenten houvast te geven hoe er met deze dimensies gewerkt kan worden, zijn er door de curriculummakers ook voorbeelduitwerkingen als handreikingen geschreven, die aangeven hoe de dimensies behandeld kunnen worden. Deze handleidingen dienen als voorbeeld en hoeven niet door de docenten gebruikt te worden. Wel laten ze zien hoe de makers van het curriculum denken over de invulling van het vak, en in hoeverre zij rekening houden met een dekoloniaal perspectief. Daarnaast worden deze voorbeelduitwerkingen gebruikt door docenten die nog zoekende zijn hoe het vak gegeven wordt. Dat zou des te meer reden voor de commissie kunnen zijn, om hier het goede voorbeeld te geven en op dekoloniale wijze met de kunst om te gaan. Zo zouden ze de aansluiting kunnen maken met de professionele kunstwereld. Dit is echter nog niet (of nauwelijks) gebeurd.

Ten eerste baseren de curriculummakers zich voor hun voorbeelden op het boek *Made in Europe*, een boek uit 2014, geschreven door journalist en schrijver Pieter Steinz.¹³⁵ In dit boek bespreekt Steinz Europese kunst- en cultuuruitingen. De nadruk ligt op kunstuitingen die het continent binden, typisch Europees zijn en de Europeaan trots maken.¹³⁶ De makers van het curriculum gebruikten dit boek niet enkel voor hun eigen inspiratie; onderaan elke voorbeelduitwerking wordt aangeraden om voor meer inspiratie te kijken in het boek van Steinz. Bij het gebruiken van dit boek dringt de vraag zich op die Vázquez stelt wanneer hij kolonialiteit bespreekt: Wat blijft er ongezien door de lange traditie van eurocentrisme?¹³⁷ Doordat de makers zich hoofdzakelijk baseren op een boek over kunst uit Europa, wordt het meteen al moeilijk om als vak dekoloniaal te zijn, aangezien er weinig aandacht en daarmee weinig achting is voor werk uit niet-Europese landen. De aansluiting met het professionele kunstveld

¹³⁵ De uitwerkingen zijn te vinden op de website van het SLO. De bronvermelding naar, en suggesties voor meer informatie uit het boek van Steinz staan onderaan elk document.

'Dimensies,' SLO, geraadpleegd 9 oktober 2023, <https://web.archive.org/web/20240126215432/https://www.slo.nl/handreikingen/havo-vwo/handreiking-se-ckv-hv/examenprogramma/domein-verbreden/dimensies/>.

¹³⁶ Pieter Steinz, *Made in Europe, de kunst die ons continent bindt*, (Amsterdam: Nieuw Amsterdam, 2014), 11,12.

¹³⁷ Vázquez, *Vistas of Modernity*, 165.

wordt hiermee ook kleiner omdat musea zoals het Stedelijk Museum Amsterdam wel doelbewust kunst van buiten Europa tentoonstellen, die leerlingen vanuit hun educatie op school dan moeilijker kunnen contextualiseren.

Van de elf dimensies wordt er bij één aandacht besteed aan elementen uit cultuur van West-Afrikaanse landen. Bij de dimensie Herkenning en vervreemding halen ze het Nederlandse bedrijf Vlisco aan, die stoffen produceert voor de West-Afrikaanse kledingmarkt. Er wordt gezegd dat kunstenaars, vormgevers en ambachtslieden elkaar inspireren voor de designs.¹³⁸ Wat niet wordt genoemd is dat het bedrijf in de negentiende eeuw de techniek om deze stoffen te maken uit Indonesië heeft gekopieërd en in Nederland heeft geïndustrialiseerd.¹³⁹ Ook wordt niet genoemd dat toen de afzetmarkt voor deze stoffen in Indonesië verhinderd werd, Vlisco zich ging richten op de Afrikaanse markt en lokale Afrikaanse patronen ging kopieëren. Vlisco heeft hiermee de lokale markt waar vrouwen deze stoffen met de hand bedrukten, langzamerhand vrijwel helemaal overgenomen met hun machinaal geproduceerde stoffen. Dit bedrijf heeft daarmee een directe link met ons gezamenlijke koloniale verleden. Ook de macht die Vlisco heeft vergaard in Afrika, kan in een dekoloniaal perspectief kritisch beschouwd worden. Dit wordt echter in het curriculum niet gedaan.

Waar in de voorbeelduitwerking Herkenning en vervreemding vervolgens wel op gefocust wordt is de kunst van Yinka Shonibare, de enige zwarte kunstenaar die in de voorbeelduitwerkingen genoemd wordt. Er wordt verteld dat Shonibare zich laat inspireren op achttiende-eeuwse schilderijen, zoals *The Pursuit* (1773) van Jean-Honoré Fragonard, maar voor zijn versies Afrikaanse kleding gebruikt.¹⁴⁰ De leerlingen beantwoorden vervolgens vragen over het vervreemdende effect dat dit heeft. Dat is een invalshoek die geen recht doet aan het denkwerk van Homi Bhabha, die mogelijkheden zag voor het dekoloniseren via kunst. Juist dergelijke kunstwerken bevinden zich namelijk in 'in-between spaces', tussen tijden en culturen in. Wanneer de focus alleen ligt op de vreemdheid ervan, blijft er Eurocentrisch en in hokjes gedacht worden. Het wordt hierdoor moeilijk voor leerlingen om verder te kijken dan dat het vreemd is als achttiende-eeuwse Europese figuren in Afrikaanse kleding rondlopen, iets waarachter ook een koloniale hiërarchie schuilgaat. In de dimensie Traditie en innovatie wordt eenzelfde soort scheiding in stand gehouden. Terwijl de scheiding tussen Westerse kunst en niet-Westerse kunst in het Van Abbemuseum gepoogd wordt te dichten, gebeurt dit in deze

¹³⁸ 'Dimensie Herkenning en vervreemding', SLO, geraadpleegd 9 oktober 2023, https://web.archive.org/web/20240126215255/https://www.slo.nl/publish/pages/4387/dimensie-herkenning-vervreemding_1.pdf, 1.

¹³⁹ Marian Duff, "Vlisco-textiel, een typisch fusieproduct van het kolonialisme", De Volkskrant, 27 januari 2023.

¹⁴⁰ 'Dimensie Herkenning en vervreemding'. Website SLO, 1.

dimensie in het curriculum niet. Voor het onderzoeken van tradities en innovaties worden bijvoorbeeld klassiek ballet en urban dans tegenover elkaar geplaatst. Ten eerste wordt het gebruik van de term ‘urban’ steeds vaker bekritiseerd in de danswereld, omdat de term snel geassocieerd wordt met huidskleur. Het beperkt het idee dat urban dans tot de professionele kunsten kan horen, door de connotatie met ‘van de straat’.¹⁴¹ Dit imago is ook te herleiden in de voorbeelduitwerking. Er wordt veel achtergrondinformatie gegeven over de professionele kant en geschiedenis van het klassiek ballet, hoe deze zich van de zeventiende eeuwse hofballetten hebben ontwikkeld tot de technische hoogstandjes die nu door het Nationaal Ballet Amsterdam worden uitgevoerd.¹⁴² Daarna worden de leerlingen gevraagd om in hun eigen omgeving urban dans te onderzoeken, welke connecties er zijn met de hedendaagse jeugdcultuur en de hiphopcultuur. Hierdoor blijft de grote scheiding in stand tussen de klassieke en academische Europese ballettraditie die zich in schouwburgen afspeelt, en de ‘urban’ dans, opgekomen in de multiculturele achterstandswijken van New York, en zich nog steeds dicht bij de leerling, in de onprofessionele sferen bevindt.

Dit soort voorbeelden houden het idee van een Europese cultuur die boven andere culturen geplaatst wordt, in stand. Andere voorbeelden zijn te vinden in de dimensie Lokaal en globaal, waarin er alleen gekeken wordt naar hoe Nederlandse kunstuitingen over de hele wereld bekend zijn geworden; De Britse fotograaf Jimmy Nelson die “bijzondere” bevolkingsgroepen fotografeert, zonder een kritische noot te plaatsen bij zijn Westerse perspectief; en de dimensie Schoonheid en lelijkheid waarin wederom alleen Westerse kunstuitingen als ultieme vormen van schoonheid worden voorgesteld. Ook wordt de vraag gesteld hoe schoon- en lelijkheid tussen culturen kunnen verschillen; in hoeverre kan bij zo’n vraag een dekoloniaal perspectief gewaarborgd worden?

3.5 Een dekoloniaal pad voor CKV

Er valt dus nog veel winst te behalen voor het vak, wil het aansluiten bij de dekoloniale ontwikkelingen die zich hebben voltrokken, om de connectie met de professionele kunstwereld te behouden. Er is onderzocht hoe twee musea actief dekoloniaal te werk gaan. Nu wordt er gekeken hoe dit vertaald kan worden naar het curriculum van CKV. Niet voor niets noemt Vázquez in zijn boek verschillende keren curator en educator in één zin. De overeenkomst is

¹⁴¹ Jacqueline de Kuijper, ‘Term ‘Urban dance/arts’ raakt uit de mode’, Dansdocent, geraadpleegd 11 oktober 2023, <https://web.archive.org/web/20240126214202/https://www.dansdocent.nu/dansnieuws/2020/11/10/term-urban-dancearts-raakt-uit-de-mode>.

¹⁴² ‘Dimensie Traditie en innovatie’, SLO, geraadpleegd 11 oktober 2023, <https://web.archive.org/web/20240126214407/https://www.slo.nl/publish/pages/4393/dimentie-traditie-innovatie.pdf>, 1.

groot tussen curatoren die bepalen wat voor kunst er wordt getoond en hoe dit wordt aangevlogen, en onderwijsmakers en docenten die bepalen wat en hoe er wordt onderwezen.

Daarbij kan niet worden vergeten wat Mignolo zegt in *On Decoloniality*. Men kan er niet vanuitgaan dat iemand anders hen zal dekoloniseren, of dat zij iemand zullen dekolonialiseren.¹⁴³ Het is een gemeenschappelijk proces waar iedereen aan bijdraagt. Dit weerklinkt in de kritische pedagogiek van Freire en Giroux; door kritisch te reflecteren bouwen leerlingen en docenten samen een sterker curriculum. Dit kritisch reflecteren zou een belangrijke rol moeten krijgen in een dekoloniaal CKV.

Terugkerend naar Vázquez: zijn voorstel is om vier gebieden te bevragen om te werken aan een dekoloniaal perspectief. Het bevragen van moderniteit, welke hiërarchieën bevinden zich hier? Voor CKV springen dan hiërarchieën binnen de kunstwereld in het oog, tussen kunstvormen; maar ook de hiërarchie tussen docent en leerling is belangrijk. Het bevragen van kolonialiteit, is interessant, waarbij er nagegaan kan worden wat er in het curriculum buiten beschouwing gelaten wordt. Het bevragen van het koloniale verschil is voor leerlingen belangrijk om in kaart te brengen wat oneerlijke verhoudingen binnen de kunstwereld zijn en zijn geweest. Als laatste is er het bevragen van dekolonialiteit; wat betekent het voor de leerling om hier mee bezig te zijn?

Onderwijskundige en filosoof Gert Biesta geeft een uitgangspunt dat het dekoloniale perspectief nog meer kan inbedden in de onderwijstheorie. In zijn boek *World-Centred Education* uit 2022 schrijft hij over de rol van onderwijs in de huidige mondiale samenleving. Hij ziet als de meest basale hoofdtak van educatie, het personifiëren van de leerling ín en met de wereld.¹⁴⁴ Dat wil zeggen dat educatie niet draait om de vraag waar de leerlingen heen moet, maar om wat er op de leerlingen af komt, en hoe zij zich daartoe kunnen verhouden. “*The gesture of teaching is therefore about calling the student to attend to the world and to its own attending.*”¹⁴⁵ Leerlingen dienen op de wereld gewezen te worden en op zichzelf, hoe zij zich in die wereld plaatsen. Dit betekent niet dat de leerling de wereld leert begrijpen, want dit plaatst de leerling in het centrum, en maakt de wereld dan een onderwerp.¹⁴⁶ Het draait erom dat de leerlingen leren begrijpen op welke manieren de wereld hen raakt: “*The guiding question here,*

¹⁴³ Mignolo en Walsch, *On Decoloniality*, 10, 11.

¹⁴⁴ Gert Biesta, *World-Centred Education: A View for the Present*, (New York: Routledge, 2022), 8.

¹⁴⁵ Biesta, *World-Centred Education*, 10.

¹⁴⁶ Biesta, *World-Centred Education*, 10.

therefore, is not about what I would want from the world, but what the world is asking from me."¹⁴⁷

Dit zijn filosofische uitspraken over de diepere betekenissen van onderwijs, maar het kan veel betekenen voor het dekoloniaal insteken van het CKV-curriculum. De dubbele actie van het wijzen naar de wereld en wijzen op zichzelf is namelijk ook wat een dekoloniaal perspectief vraagt. Kijk kritisch naar wat er gebeurt in de wereld, en kritisch kijken naar jezelf. Er wordt aan musea gevraagd kritisch naar hun eigen positie te kijken, dit mag ook van docenten verwacht worden. Het geeft een extra dimensie aan de kritische pedagogiek van Freire en Giroux, waarin er vooral kritisch gekeken moet worden naar de verhouding tussen leerling en docent. Een dekoloniaal perspectief vraagt ook een kritische houding naar jezelf en je denkpatronen.

De oplossing zit in een CKV dat mondiaal in inhoud is en dekoloniaal in houding. De kunst die wordt besproken blijft niet beperkt tot de kunst in Europa, maar rijkt verder. Het curriculum kán zich niet blijven beperken tot de Westerse kunstcanon, terwijl musea al actief bezig zijn collecties uit te breiden. Daarnaast wordt er nooit dekoloniaal over de kunsten gedacht als kunst uit niet-Westerse landen buiten beschouwing worden gelaten. Bij het behandelen van kunst van over de hele wereld kan als gevolg daarvan een actief dekoloniale houding niet ontbreken. Als er kunst uit andere werelddelen wordt besproken, zonder dat er aandacht wordt gegeven aan achterliggende denkpatronen uit een lange eurocentrische kunsttraditie, waarin de hiërarchie van modernistisch denken schuilt, werkt het koloniale opvattingen over de wereld alleen maar in de hand.

De vier domeinen van CKV kunnen ook dekoloniaal worden geïnterpreteerd. Verkennen draait dan niet meer om het verkennen van de eigen kunstwereld, maar om wat er allemaal speelt in de kunstwereld. Wijs niet enkel op de kunstervaringen van de leerling, maar ook op ervaringen van anderen, leeftijdgenoten met een migratie-achtergrond of op andere plekken in de wereld. Docent en leerling kunnen meer ook op gelijke voet van elkaar leren, wanneer leerlingen met frisse ogen nieuwe fenomenen of kunstuitingen ontdekken. Bij het verkennen van de kunstwereld hoort ook het bevragen van het koloniale verschil, het in kaart brengen van de oneerlijke verhoudingen binnen de kunstwereld, ook als metafoor voor ongelijkheid in de wereld.

Vervolgens bestaat het domein Verbreden niet alleen uit het verbreden van het eigen kunstkader van de leerling, maar het collectieve kunstkader van de klas. Musea kijken kritisch

¹⁴⁷ Biesta, *World-Centred Education*, 10.

waar hun blinde vlekken zitten. Wanneer in de klas de kunstervaringen van leerlingen en docent worden vergeleken, ontstaat er inzicht in wat zij van elkaar kunnen leren en waar mogelijkheden liggen voor het verbreden van hun ervaringen met kunst. Door het collectieve kunstkader kritisch te beschouwen, en te kijken wat er qua mondiale kunstvormen nog buiten beschouwing wordt gelaten, ontwikkelen leerlingen ook hun dekoloniale blik. Welke verhalen worden hier niet verteld? De dimensies in dit domein kunnen zeker nog ingezet worden, mits de invulling gebaseerd is op mondiale kunst en op een dekoloniale manier besproken worden.

Het domein Verdiepen blijft een onderzoeksgericht domein, maar er wordt niet alleen onderzoek gedaan naar een gekozen kunstvorm en de context. Bij het beschouwen van de context wordt van de leerling gevraagd om onderzoek te doen naar positie van het werk tegenover de Westerse kunstcanon. Hoe wordt er over geschreven en door wie? Hierdoor krijgen leerlingen een beter inzicht in de hiërarchieën binnen de kunstwereld, en daarbuiten. Daarnaast wordt er niet alleen op de kunstwereld gewezen maar ook op de leerling zelf. Er wordt voor dekoloniale verdieping aan de leerling gevraagd waar de blik die de leerling heeft op het kunstwerk, vandaan komt. Hoe is deze gevormd en waar hebben hiërarchische rolpatronen invloed gehad bij het vormen van deze blik?

Het domein Verbinden blijft grotendeels gelijk. Wel kan er in de reflecties van leerlingen gefocust worden op het verbinden, dat de leerlingen al in de andere domeinen hebben gedaan. Door op een dekoloniale manier naar kunst te kijken, wordt de nadruk veel meer gelegd op het gezamenlijk verkennen, verbreden en verdiepen van hun kunstzinnig referentiekader. De nadruk kan liggen op de vraag hoe het voor leerlingen was om zo dekoloniaal te denken. Hoe was het om actief bezig te zijn met het ontleden van oneerlijke verhoudingen en onderbelichte verhalen? Wat betekent het voor de leerling om zich in te zetten voor een wereld waarin verschillende werelden gelijkwaardig naast elkaar kunnen bestaan? Zo kan er door de leerling gereflecteerd worden op de verbindende functie van kunst.

Conclusie

De hoofdvraag van deze thesis is, in hoeverre het curriculum van CKV beter zou kunnen aansluiten bij nieuwe, dekoloniale perspectieven op kunst en kunstgeschiedenis. Deels is deze ontwikkeling onontkoombaar, omdat duidelijk is geworden dat musea zelf actief aan de slag zijn met een dekoloniale blik, niet alleen gericht op de collectie, maar ook op henzelf en hun geschiedenis. Leerlingen komen hiermee in aanraking. Toch is er nog veel ruimte voor verbetering.

Uit de literatuur wordt dit duidelijk. Walsh en Mignolo benoemen de koloniale machtsmatrix: de verbinding tussen twee onontkoombare assen in de samenleving, namelijk moderniteit en kolonialiteit. Het fenomeen moderniteit zoals deze in de dekoloniale theorie bestaat is geen ontwikkeling van de negentiende en twintigste eeuw, maar stamt uit de zestiende eeuw, wanneer de Europese expansie nieuwe vormen aanneemt, met overname en toe-eigening. Moderniteit kan niet zonder kolonialiteit bestaan, want voor vooruitgang en expansie bij de winnaars zijn ook verliezers nodig. De overnames bij expansie verliepen onvrijwillig. Zij stellen dat wij allemaal, zodra we dekolonialiteit zeggen te omarmen, verantwoordelijk zijn voor onze dekoloniale bevrijding. Deze taak is weliswaar gemeenschappelijk, maar niemand zou moeten verwachten dat iemand anders hem of haar dekoloniseert. Ook anderen kunnen dekoloniseren is een onjuiste verwachting. In het licht van de probleemstelling betekent dit dat het er niet om gaat dat kunst- en onderwijsinstellingen en daarbinnen curatoren, rondleiders, samenstellers en docenten hun bezoekers of leerlingen gaan dekoloniseren, maar dat deze de handvatten aangereikt krijgen om hier zelf actief mee aan de gang te gaan.

Vázquez introduceert het dekoloniale pad. Op dat pad zijn vier stappen te onderscheiden: bevraag moderniteit, kolonialiteit, het koloniale verschil en dekolonialiteit. Bij moderniteit gaat het om de vraag: Welke hiërarchieën zijn er terug te vinden in de canon, de overzichtsteksten en de selecties die er gemaakt worden? Bij kolonialiteit is het de bedoeling te kijken naar wat er buiten beschouwing is gelaten, weggevaagd ten gevolge van (onbewuste) koloniale denkpatronen. In het koloniale verschil wordt onderzocht waar de onevenredigheid zit in de verhoudingen in samenleving en instituten als gevolg van kolonialiteit. Bij dekolonialiteit tenslotte draait het om het erkennen van wat onder kolonialisme is vervaagd en het investeren in het ongedaan maken van het koloniale verschil.

Dekoloniseren is dus niet alleen het aan kaarten van het probleem, het draait om het actief inzetten voor een wereld waarin veel werelden naast elkaar kunnen bestaan. Beginnend met Said, maar voornamelijk gedurende de afgelopen dertig jaar heeft het post-/dekoloniale discours veel ontwikkelingen doorgemaakt die nauw betrokken zijn geweest bij de ontwikkelingen binnen het kunstdiscours. Het dekoloniale perspectief in de kunstwereld heeft zich zo ontwikkeld van het aan de kaart brengen van oneerlijke machtsposities tussen het Westen en de rest van de wereld, tot het deconstrueren van modernistische denkbeelden waarin uitsluiting van niet-Westerse kennis en gebruiken de basis vormt voor ideeën over universele waarheden, singuliere verhaallijnen en vanzelfsprekende hiërarchie.

Dit heeft zijn weerslag gevonden in de museale praktijk. Dit blijkt uit gedocumenteerde discussies binnen musea over hun rol hierin. Bovendien wordt dekolonialiteit meer en meer een onderwerp waar kunstenaars mee aan de slag gaan. Doordat deze kunst vervolgens in collecties terecht komt, krijgen kunstinstellingen er ook op die manier mee te maken. Twee musea die een actieve rol spelen op dit gebied, zijn geanalyseerd, die illustratief zijn voor een recente ontwikkeling die nog veel meer gevolgen lijkt te gaan krijgen. Het zijn het Van Abbe in Eindhoven en het Stedelijk in Amsterdam. Deze twee musea zijn beide opgericht in de hoogtijden van de modernistische kunst. In de tentoonstelling *Verborgene verbanden* wordt de koloniale geschiedenis van het museum en van verschillende kunstwerken verteld. Voor het Stedelijk is gekeken naar hun tentoonstellingszaal 'Kraken van het witte museale raamwerk', een zaal waarin werken van kunstenaars met een Surinaams-Nederlandse en Caribisch-Nederlandse achtergrond worden gepresenteerd. Hier hangt bijvoorbeeld een werk van Patricia Kaersenhout, *Dream of a thousand Shipwrecks*. Dit is gemaakt van losgescheurde pagina's uit modernistische wetenschappelijke verhandelingen.

Niet alleen uit zaalteksten en catalogusteksten maar ook uit het beleid om werken te verwerven, blijkt dat de musea actief het koloniale verschil aan kaarten. Een recente grote aankoop van het Stedelijk is het monumentale wandsculptuur *In the World But Don't Know the World* (2009) van El Anatsui. Het werk is een wandkleed is gemaakt met duizenden vermaakte doppen van flessen met alcoholische dranken, die op straat zijn gevonden. Alcohol werd namelijk als betaalmiddel tussen slavenhandelaren gebruikt.

Zo kijken musea kritisch naar zichzelf, hun verleden, hun collectie en hun meer recente bijdrage aan dekolonialiteit en zetten daarmee stappen op het dekoloniale pad. Daarbij delen ze dit streven expliciet met bezoekers, zoals blijkt uit een zaaltekst in het Stedelijk: "Hier in het Stedelijk kijken we opnieuw naar onze eigen geschiedenis en beginnen we onze blinde vlekken

te onderzoeken.” Of uit zaalbordjes in het Van Abbe, die duidelijk maken dat de naamgever Henry van Abbe nooit zo vermogend had kunnen zijn zonder het kolonialisme. Het Stedelijk heeft meegewerkt aan een documentaire, waarin het tot stand komen van dekoloniaal beleid wordt vastgelegd. In vergaderingen en interviews wordt duidelijk dat de nieuwe conservator van het Stedelijk streeft naar een dekoloniaal beleid, gericht op een diversere collectie, de ontwikkeling van meer verhalen naast elkaar en meer reflectie op de totstandkoming van het eigen bezit door de jaren heen.

Dit alles biedt concrete aanknopingspunten voor het vak CKV. In de domeinen verkennen, verbreden, verdiepen en verbinden blijken veel kansen onbenut te blijven. De leerling start met het verkennen van zijn eigen kunstervaringen en referentiekader van kunst, en moet dit vervolgens uitbreiden met nieuwe, in de praktijk vaak door de docent voorgeschreven, kunstvormen. Dit doet denken aan een modernistisch hiërarchische orde, waarin de persoon met macht, in dit geval de docent, zichzelf boven de leerling plaatst.

De hiërarchie tussen de leefwereld van de leerling en de door de docent aangereikte ‘hogere’ of ‘officieel goedgekeurde’ kunst is een eerste probleem; de machtsverhouding tussen leerling en docent zelf een tweede. Deze problemen zijn tegelijk kansen. Mignolo zegt in *On Decoloniality* dat men er niet van uit kan gaan dat iemand anders hen zal dekoloniseren, of dat zij iemand zullen dekolonialiseren. Het is een gemeenschappelijk proces waar iedereen aan bijdraagt. Een handvat daarbij is de kritische pedagogiek van Freire en Giroux; door kritisch te reflecteren bouwen leerlingen en docenten samen een sterkere inhoud. Waar er volgens Freire en Giroux vooral kritisch gekeken moet worden naar de verhouding tussen leerling en docent, is het voor een dekoloniaal perspectief ook nodig om een kritische houding naar jezelf en je denkpatronen. Dit geldt zowel voor docent als leerling.

Het streven moet zijn gericht op een CKV dat mondiaal in inhoud is en dekoloniaal in houding. De vier domeinen kunnen daarbij opnieuw worden geïnterpreteerd. Bij Verkennen gaat het ook om de beleving van anderen, niet alleen die van jezelf binnen je eigen, vertrouwde referentiekader. In dit domein past ook het bevragen van het koloniale verschil. In het domein Verbreden staat niet langer het individuele verbreden centraal, maar kan de hele klas betrokken worden. Waar zitten interessante verschillen? Wat wordt weggelaten, wat wordt er niet verteld en is dit het gevolg van een modernistisch/koloniaal selectiemechanisme? De uitwisseling tussen klas en docent werkt minder hiërarchisch door op de inhoud van de verbreding. In het domein Verdiepen kan onderzoek gedaan worden naar confrontaties met de Westers gedomineerde kunstcanon. Maar ook zelfreflectie past in dit domein: waar komt de blik die de

leerling op het werk werpt, eigenlijk vandaan? En hoe is het antwoord van dezelfde vraag van de docent? In het domein Verbinden kan teruggeblikt worden op de verbindingen die in de eerdere domeinen zijn gelegd.

Door de dialoog tussen leerling en docent kritischer en gelijkwaardiger in te richten, door reflectie op kunstwerken uit te breiden met reflectie op de eigen 'bril', door de recente ontwikkelingen in de kunst te benutten voor een gesprek over ongelijkheid; op allerlei manieren kan het dekoloniale pad bewandeld worden in de klas. Hiermee kan voorkomen worden dat het vak de aansluiting met de praktijk verliest; bovendien levert het curriculum dan een actieve bijdrage aan een breder dekoloniaal perspectief van jonge mensen in dit geprivilegieerde deel van de wereld. De literatuur maakt duidelijk waarom dat moet en stippelt routes uit, in de museale wereld is aangetoond dat het in de praktijk mogelijk is om stappen te zetten; nu is het aan het kunstonderwijs om dit te vertalen naar de lessen in het vak CKV. De eerste aanzet is daarvoor in deze thesis verkend, al is uiteraard nog veel ontwikkelwerk nodig.

Literatuurlijst

- Abu-Shomar, Ayman. "Critical Pedagogy and Postcolonial Education." In *International Critical Pedagogy Reader*, redactie Antonia Darder, Peter Mayo en João Paraskeva, 17 - 26. New York: Routledge, 2016.
- Araeen, Rasheed. "Preliminary Notes for a Black Manifesto." [In *Black Phoenix: Journal of Contemporary Art & Culture in the Third World*, 1978].
- Baay, Reggie. "Henri van Abbe en Deli." In *Dwarsverbanden*, redactie Diana Fransen, Steven ten Thije en Barbara Strating, 265-269. Eindhoven: Van Abbemuseum, z.j.
- Bhabha, Homi K. *The location of culture*. Londen en New York: Routledge, 1994.
- Biesta, Gert. *World-Centred Education: A View for the Present*. New York: Routledge, 2022.
- De Lissovoy, Noah. "Decolonial pedagogy and the ethics of the global." In *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, 31(2010)3: 279-293.
- Duff, Marian. "Vlisco-textiel, een typisch fusieproduct van het kolonialisme." *De Volkskrant*, 27 januari 2023.
- Elkins, James. "Can we Invent a World Art Studies?" In *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, redactie Kitty Zijlmans en Wilfried van Damme, 107-118. Amsterdam: Valiz, 2008.
- Fransen, Diana, Steven ten Thije en Barbara Strating redactie. *Dwarsverbanden*. Eindhoven: Van Abbemuseum, z.j.
- Haanstra, Folkert. "Authentieke kunsteducatie: een stand van zaken." *Cultuur+Educatie* 31(2011): 8-35.
- Hatt, Micheal en Charlotte Klonk. *Art History: A critical introduction to its methods*. Manchester: Manchester University Press, 2006.
- Konijn, Fieke. "Dwarsverbanden." In *De Witte Raaf* 215(januari - februari 2022)1. <https://web.archive.org/web/20240127134939/https://www.dewitteraaf.be/artikel/dwarsverbanden/> (geraadpleegd 13 juni 2023).
- Leeuwen, Anna van. "Verborgene Schatten: Interview Rein Wolfs." *De Volkskrant*, 8 januari 2021.
- Leeuwen, Anna van. "In Tomorrow Is a Different Day, de collectiepresentatie van het Stedelijk Museum Amsterdam, is de recente kunst nu echt tot leven gewekt." *De Volkskrant*, 6 augustus 2021.
- Mignolo, Walter D. en Catherine E. Walsh. *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Durham en Londen: Duke University Press, 2018.

Okwui Enwezor. "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition." In *Research in African Literatures*, Winter (2003)4: 59, DOI: <https://www.jstor.org/stable/4618328>

Said, Edward. *Orientalism*. Londen: Penguin Books, 2003.

Smith, Terry. *Contemporary Art: World Currents*. Londen: Laurence King, 2011.

Steinz, Pieter. *Made in Europe, de kunst die ons continent bindt*. Amsterdam: Nieuw Amsterdam, 2014.

Vázquez, Rolando. *Vistas of Modernity: Decolonial Aesthetics and the End of the Contemporary*. Amsterdam: Mondriaan Fonds, 2020.

Zijlmans, Kitty en Wilfried van Damme, redactie. *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*. Amsterdam: Valiz, 2008.

'Code, de'. Code Culturele Diversiteit. Geraadpleegd 18 december 2023. <https://web.archive.org/web/20240127143653/https://codeculturelediversiteit.com/de-code/>.

'Dimensies'. SLO. Geraadpleegd 9 oktober 2023. <https://web.archive.org/web/20240126215432/https://www.slo.nl/handreikingen/havo-vwo/handreiking-se-ckv-hv/examenprogramma/domein-verbreden/dimensies/>.

'Dimensie Herkenning en vervreemding'. SLO. Geraadpleegd 9 oktober 2023. https://web.archive.org/web/20240126215255/https://www.slo.nl/publish/pages/4387/dimensie-herkenning-vervreemding_1.pdf.

'Dimensie Traditie en innovatie'. SLO. Geraadpleegd 11 oktober 2023. <https://web.archive.org/web/20240126214407/https://www.slo.nl/publish/pages/4393/dimensie-traditie-innovatie.pdf>.

'Diversiteit, gelijkwaardigheid en inclusie'. Cultuurmonitor. Geraadpleegd 18 december 2023. <https://web.archive.org/web/20240127143034/https://www.cultuurmonitor.nl/thema/diversiteit-en-inclusie/>.

'documenta11 - Retrospective'. Documenta. Geraadpleegd 3 mei 2023. <https://web.archive.org/web/20230615074911/https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta11>.

'Dwarsverbanden'. Van Abbemuseum. Geraadpleegd 13 juni 2023. <https://web.archive.org/web/20240127135332/https://vanabbemuseum.nl/nl/zien-en-doen/tentoonstellingen-activiteiten/dwarsverbanden>.

- 'Everyday, Someday and Other Stories'. Stedelijk Museum Amsterdam. Geraadpleegd 14 juni 2023.
<https://web.archive.org/web/20240126223544/https://www.stedelijk.nl/nl/tentoonstellingen/collectie>.
- 'Fondsen maken jubileum-aanwinst stedelijk mogelijk'. Stedelijk Museum Amsterdam. Geraadpleegd 12 juni 2023.
<https://web.archive.org/web/20240126222749/https://www.stedelijk.nl/nl/nieuws/jubileumaanwinst-voor-het-stedelijk>.
- Hermanussen, Maria. 'Behoeftetepeiling bijscholing Kunst in Mondiaal Perspectief voor kunstvakdocenten in het voortgezet onderwijs'. Geraadpleegd 20 december 2023.
<https://web.archive.org/web/20240127142035/https://vonkc.nl/downloads/verslag-behoeftetepeiling-Kunst-in-Mondiaal-Perspectief.pdf>
- Kaersenhout, Patricia. 'In the artist's words: The dream of a 1000 shipwrecks'. Stedelijk Studies. Geraadpleegd 5 juni.
<https://web.archive.org/web/20240126223202/https://stedelijkstudies.com/the-dream-of-a-1000-shipwrecks/>.
- Kuijper, Jacqueline de. 'Term 'Urban dance/arts' raakt uit de mode'. Dansdocent. Geraadpleegd 11 oktober 2023.
<https://web.archive.org/web/20240126214202/https://www.dansdocent.nu/dansnieuws/2020/11/10/term-urban-dancearts-raakt-uit-de-mode>.
- 'Over ons'. Code Diversiteit en Inclusie. Geraadpleegd 18 december 2023.
<https://web.archive.org/web/20240127143304/https://codedi.nl/over-ons/>.
- 'Organisatie'. Stedelijk Museum Amsterdam. Geraadpleegd 13 juni 2023.
<https://web.archive.org/web/20240127140148/https://www.stedelijk.nl/nl/museum/organisatie>.
- 'Over het museum'. Van Abbe Museum. Geraadpleegd 13 juni 2023.
<https://web.archive.org/web/20240127135706/https://vanabbemuseum.nl/nl/museum/over-het-museum>.
- 'Samen bouwen aan het primair en voortgezet onderwijs van morgen'. Curriculum.nu. Geraadpleegd 18 december 2023.
<https://web.archive.org/web/20240127142255/https://curriculum.nu/download/Voorstellen-op-hoofdlijnen-Curriculum.nu.pdf>
- Smith, Terry. 'Exhibiting the postcolonial constellation'. Documenta Platform 6. Geraadpleegd 3 mei 2023. <https://web.archive.org/web/20230615082935/https://www.documenta-platform6.de/exhibiting-the-postcolonial-constellation/>.
- 'Tomorrow is a different day'. Stedelijk Museum Amsterdam. Geraadpleegd 12 juni.
<https://web.archive.org/web/20240126222129/https://www.stedelijk.nl/nl/nieuws/tomorrow-different-day>.

'Verbintenis, de'. Musea Bekennen Kleur. Geraadpleegd 18 december 2023.

<https://web.archive.org/web/20240127142803/https://museabekennenkleur.nl/de-verbintenis/>.

Vernieuwingscommissie CKV. 'Advies examenprogramma CKV havo/vwo'. SLO. Geraadpleegd 25 september 2023.

<https://web.archive.org/web/20240126221638/https://www.slo.nl/publicaties/@4434/advies/>.

'Verslag symposium Dekoloniseer het Kunstcurriculum'. Vrije Universiteit Amsterdam. geraadpleegd 20 december 2023.

<https://web.archive.org/web/20240127141500/https://vu.nl/nl/nieuws/2022/verslag-symposium-dekoloniseer-het-kunstcurriculum>

Vos, Sarah. *White Balls on Walls*. Nederland: Zeppers Film & TV, 2022. Online documentaire.

'Yesterday Today: collectie tot 1950'. Stedelijk Museum Amsterdam. Geraadpleegd 14 juni 2023.

<https://web.archive.org/web/20240127103804/https://www.stedelijk.nl/nl/tentoonstellingen/collectie>.

Afbeeldingenlijst

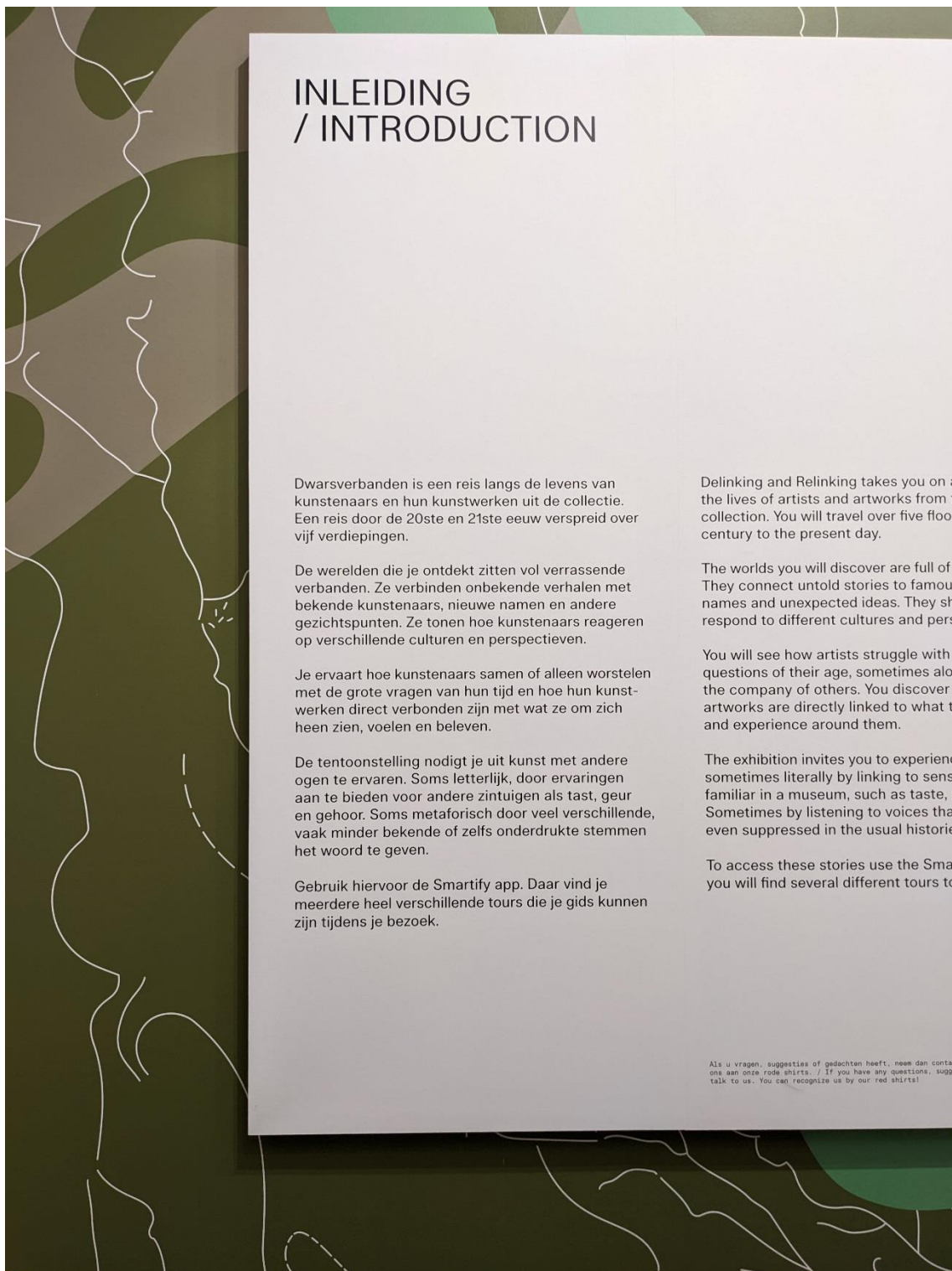


Afbeelding 1: El Anatsui, *In The World But Dont Know the World*, 5600 x 1000 cm. Foto: Stedelijk Museum Amsterdam. <https://web.archive.org/web/20240126222129/https://www.stedelijk.nl/nl/nieuws/tomorrow-different-day> (geraadpleegd 27 januari 2024).

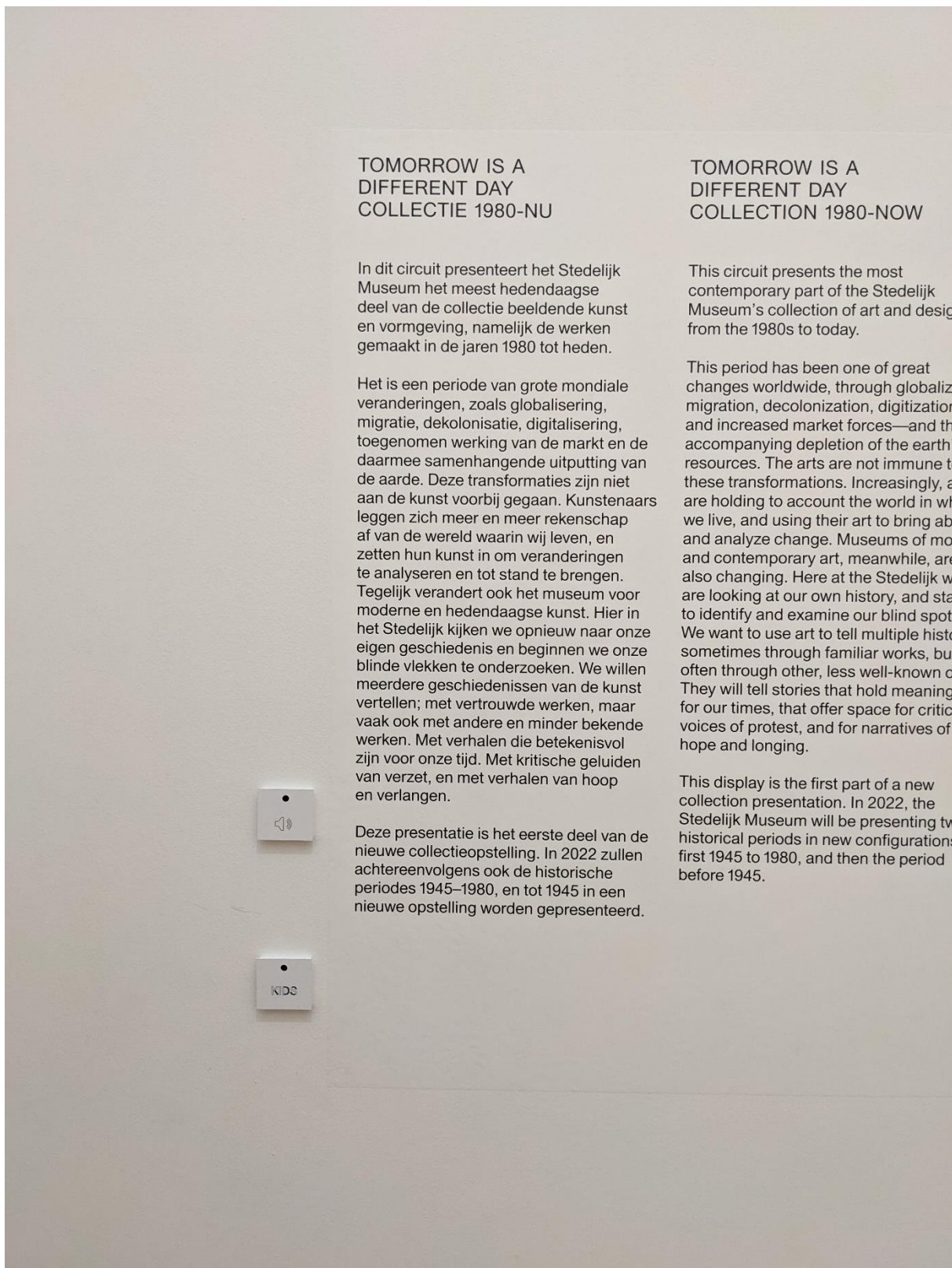


Afbeelding 2: Rasheed Araeen. *Sculpture No. 1 (purple)*. 30 x 183,2 x 210 cm.
Collectieopstelling Van Abbemuseum Eindhoven. Foto auteur.

Bijlagen



Bijlage 1: "Inleiding." *Dwarsverbanden* zaaltekst. Van Abbemuseum. Foto auteur.



TOMORROW IS A
DIFFERENT DAY
COLLECTIE 1980-NU

In dit circuit presenteert het Stedelijk Museum het meest hedendaagse deel van de collectie beeldende kunst en vormgeving, namelijk de werken gemaakt in de jaren 1980 tot heden.

Het is een periode van grote mondiale veranderingen, zoals globalisering, migratie, dekolonisatie, digitalisering, toegenomen werking van de markt en de daarmee samenhangende uitputting van de aarde. Deze transformaties zijn niet aan de kunst voorbij gegaan. Kunstenaars leggen zich meer en meer rekenschap af van de wereld waarin wij leven, en zetten hun kunst in om veranderingen te analyseren en tot stand te brengen. Tegelijk verandert ook het museum voor moderne en hedendaagse kunst. Hier in het Stedelijk kijken we opnieuw naar onze eigen geschiedenis en beginnen we onze blinde vlekken te onderzoeken. We willen meerdere geschiedenissen van de kunst vertellen; met vertrouwde werken, maar vaak ook met andere en minder bekende werken. Met verhalen die betekenisvol zijn voor onze tijd. Met kritische geluiden van verzet, en met verhalen van hoop en verlangen.

Deze presentatie is het eerste deel van de nieuwe collectieopstelling. In 2022 zullen achtereenvolgens ook de historische periodes 1945–1980, en tot 1945 in een nieuwe opstelling worden gepresenteerd.

TOMORROW IS A
DIFFERENT DAY
COLLECTION 1980-NOW

This circuit presents the most contemporary part of the Stedelijk Museum's collection of art and design from the 1980s to today.

This period has been one of great changes worldwide, through globalization, migration, decolonization, digitization and increased market forces—and the accompanying depletion of the earth's resources. The arts are not immune to these transformations. Increasingly, artists are holding to account the world in which we live, and using their art to bring about and analyze change. Museums of modern and contemporary art, meanwhile, are also changing. Here at the Stedelijk we are looking at our own history, and start to identify and examine our blind spots. We want to use art to tell multiple histories, sometimes through familiar works, but often through other, less well-known ones. They will tell stories that hold meaning for our times, that offer space for critical voices of protest, and for narratives of hope and longing.

This display is the first part of a new collection presentation. In 2022, the Stedelijk Museum will be presenting two historical periods in new configurations: first 1945 to 1980, and then the period before 1945.

Bijlage 2: "Tomorrow is a Different Day: Collectie 1980 – nu." Zaaltekst. Stedelijk Museum Amsterdam. Foto auteur.

Verborgen verbanden

Hidden connections

In deze zaal presenteren wij het begin van een groter onderzoeksproject naar het verleden van het Van Abbemuseum.

Het Van Abbemuseum opende in 1936 dankzij de inzet en een financiële gift van Henri van Abbe. Henri werd rijk door zijn in 1903 opgerichte sigarenhandel Karel I. Het tabak dat hij kocht kwam o.a. van plantages op Deli in toenmalig Nederlands-Indië. De werk- en leefomstandigheden op deze plantages waren erbarmelijk. In deze presentatie is aandacht voor de onderdrukking en het verzet op plantages in Deli, Sumatra.

Het museum gaat in Indonesië op zoek naar overleveringen van dit gruwelijke verleden, zodat het verhaal niet alleen vanuit een Nederlands perspectief verteld wordt. Als Van Abbemuseum erkennen wij deze koloniale geschiedenis als onderdeel van ons instituut. De resultaten van dit onderzoek zullen leiden tot reflectie en vervolgstappen.

In this room, we present the start of a larger research project into the past of the Van Abbemuseum.

The Van Abbemuseum opened in 1936, thanks to the commitment of and financial gift by Henri van Abbe. Henri made his fortune through his cigar business: Karel I, founded in 1903. The tobacco he purchased came from plantations in Deli, among others, in the then Dutch East Indies. The living and working conditions on these plantations were abysmal. This presentation pays attention to the oppression and resistance on plantations in Deli, Sumatra.

In Indonesia, the museum inquires into the lore of this horrific past, making sure the story is not just told from a Dutch perspective. As the Van Abbemuseum, we acknowledge this colonial history as part of our institute. The results of this research will bring about reflections and follow-up actions.

Broder verhaal hier / Broader story here ©

Bijlage 3: “Verborgen verbanden.” *Dwarsverbanden* zaaltekst. Van Abbemuseum. Foto auteur.

KRAKEN VAN HET WITTE MUSEALE RAAMWERK

Hier wordt een aantal uitgesproken posities binnen de Nederlandse kunst van het begin van de 21e eeuw bijeengebracht. Kunstenaars Remy Jungerman, Michael Tedja en Gillion Grantsaan richtten in 2003 Wakaman op, waarmee zij de positie van kunstenaars met een Caraïbisch-Nederlandse achtergrond onderzochten. Aanleiding was de voortdurende onverschilligheid binnen de Nederlandse kunstwereld ten opzichte van kunst en kunstenaars met Surinaamse roots. Wakaman betekent in het Sranantongo 'de lopende man', of zwerver, landloper, maar het verwijst ook naar de persoon die cool is en zichzelf bewust buitenspel plaatst om vanuit die positie te ageren.

Tedja organiseerde een aantal tentoonstellingen onder de titel *Eat The Frame!*, een aansporing om het raamwerk van de witte musea te kraken. Hij deed dat met een nadruk op de globalisering van de kunstwereld en streefde een andere benadering na dan Jungerman en Grantsaan. Zij maakten onder de noemer van Wakaman, samen met onder anderen Marcel Pinas, Iris Kensmil, Patricia Kaersenhout en Charl Landvreugd, in 2009 een tentoonstelling in Fort Zeelandia, Paramaribo. Ze verbinden elementen uit de Surinaamse geschiedenis, Marron-cultuur, migratie en dekolonisatie met ideeën over het vergaren en overdragen van kennis; in schrift, symbolen, textiel en beelden.

BREAKING THE WHITE FRAME OF THE MUSEUM

This gallery brings together several outspoken stances in Dutch art from the beginning of the 21st century. In 2003, the artists Remy Jungerman, Michael Tedja and Gillion Grantsaan founded Wakaman, through which they sought to examine the position of artists with a Caribbean-Dutch background. Their action was prompted by the continuing indifference within the Dutch art world to art and artists with Surinamese roots. *Wakaman* means "the walking man," "wanderer," or "vagabond" in Sranan Tongo. But the same word is also used to refer to someone who is cool and consciously willing to place themselves at the fringes and to agitate from that position.

Tedja staged a number of exhibitions titled *Eat The Frame!*, as an invitation to break the institutional framework of white museums. In emphasizing the globalization of the art world, Tedja pursued a different approach from Jungerman and Grantsaan, who, under the Wakaman name, worked with Marcel Pinas, Iris Kensmil, Patricia Kaersenhout, Charl Landvreugd, and others to mount an exhibition in 2009 at Fort Zeelandia in Suriname's capital Paramaribo. They connect elements from Surinamese history, Maroon culture, migration, and decolonization with ideas about the gathering and transmission of knowledge, in text, symbols, textile and imagery.

Bijlage 4: "Kraken van het witte museale raamwerk." Zaaltekst. Stedelijk Museum Amsterdam.
Foto auteur.



Bijlage 5 (deel 1): Rasheed Araeen. "Preliminary Notes for a Black Manifesto." [In *Black Phoenix: Journal of Contemporary Art & Culture in the Third World*, 1978]. Print van het Van Abbemuseum. Foto auteur.



Bijlage 5 (deel 2): Rasheed Aaraan. "Preliminary Notes for a Black Manifesto." [In Black Phoenix: Journal of Contemporary Art & Culture in the Third World, 1978]. Print van het Van Abbemuseum. Foto auteur.