

Ex TEMPORE

EX TEMPORE - VERLEDEN TIJDSCHRIFT, NIJMEGEN

Ex Tempore

Jaargang 44 (2025), afl.2

ISSN 1566-1717

Ex Tempore verschijnt driemaal per jaargang.

Hoofdredacteur:

Jetze Boon

Redactie:

Chris Bekkenk

Jetze Boon

Nadeche Diepgrond

Bart van Duijvenbode

Rens Gilissen

Louis van den Langenberg

Cara Peters

Joost Rosendaal

Pia van de Schaft

Frances van der Horst

Mariëtte Verhoeven

Jessica Vogels

Emma Zijp

Eindredactie:

Chris Bekkenk

Jetze Boon

Bart van Duijvenbode, Pia

van de Schaft

Jessica Vogels

Emma Zijp

Druk:

Print&Bind

Afbeeldingen omslag:

Boven:

Rijksmuseum in Amsterdam

Foto van Marco Almbauer.

Gemaakt op 24 juni 2016

Bron: Wikimedia Commons.

Onder:

Foto van de gevel van Mu-

seum Kam. Gemaakt door

Jacques van Dinteren op 9

oktober 2024.

Bron: Regionaal Archief

Nijmegen.

Ex Tempore biedt studenten, docenten, onderzoekers en alumni Geschiedenis van de Radboud Universiteit alsook alle andere historisch geïnteresseerden de mogelijkheid op de hoogte te blijven van de meest recente ontwikkelingen in de Nijmeegse geschiedwetenschap. Jaarlijks brengt de redactie drie edities uit, waarvan goed leesbare, wetenschappelijke artikelen van Nijmeegse historici over allerlei landelijk aansprekende onderwerpen telkens de kern vormen. Hiernaast bieden wij studenten de mogelijkheid om in één team samen met docenten ervaring op te doen in de redactie van een wetenschappelijk tijdschrift. Dit maakt *Ex Tempore* voor hen een unieke leerschool.

Redactiesecretariaat:

Ex Tempore, Postbus 9103, 6500 HD Nijmegen,

telefoon: 024 3615641.

e-mail: etvt@student.ru.nl

<https://www.ru.nl/extempore/>

Verenigingsbestuur:

Dr. M.C.J. Verhoeven (voorzitter), J.J. Boon (hoofdredacteur), P. van de Schaft (secretaris), C.J.W. Bekkenk (penningmeester)

Comité van Aanbeveling:

Prof. dr. C. van Baalen, Prof. Dr. M.L.F. van Berkel, prof. dr. M.E.B. Derks, prof. dr. Th.L.M. Engelen, prof. dr. W.J.H. Furnée, prof. dr. O.J. Hekster, prof. dr. A.A.P.O. Janssens, Prof. Dr. H.G.J. Kaal, prof. dr. J. Kok, Prof. Dr. J. van Lottum prof. dr. W.P. van Meurs, prof. dr. M.E. Monteiro, prof. dr. L. Spruit, prof. mr. H.L.E. Verhagen, prof. dr. T.H.G. Verhoeven.

Pdf's van artikelen vanaf 1999 zijn gratis online verkrijgbaar op aanvraag. De prijs van papieren losse nummers is € 7,50.

Abonnementsprijs voor de jaargang 2025: €20,00.

Abonnement volgende jaargang opzeggen vóór 1 januari. Een abonnement kan niet tussentijds worden stopgezet.

Abonnementen kunnen worden verkregen door overmaking van het betreffende bedrag op rekeningnummer NL77 INGB 0008 1693 32 t.n.v. *Ex Tempore*, Nijmegen, onder vermelding van uw adres en studentnummer (indien van toepassing).



Inhoud

Redactioneel	4
Sophie van den Heuvel De lange weg naar een ideaal museum De praktische toepassing van nieuwe museologische idealen	6
Lindsay Janssen & Christopher Cusack 'All in the same boat' Hongersnoodmigratie in Ierse musea	32
Arthur Crucq Hybride kunst uit een koloniaal verleden De Schmutzer-Iko collectie uit Steyl	52
Maarten Voncken Partners in Science ASML en het Van Gogh Museum	74
Auteursinformatie	88



Redactioneel

Voor u ligt ons speciale museumnummer, een editie die al bijna twee jaar geleden tijdens een redactievergadering voor het eerst geopperd werd. De vele andere onderwerpen die toen nog in de pijplijn zaten maakten echter dat de uitvoering van desbetreffend themanummer even op zich heeft laten wachten. Dat blijkt overigens niet al te erg te zijn, want het biedt ons de mogelijkheid om de editie een wereld in te sturen waarin het debat over de rol van musea in de westerse samenleving interessante wendingen genomen heeft.

Hedendaagse en historische pogingen om musea onderdeel te maken van politieke doelstellingen zijn illustrerend voor de rol die musea binnen de creatie van een collectieve geschiedenis en het uitdragen van een ideologie toebedeeld kregen en nog altijd krijgen. Het zijn keuzes die de aandacht wegnemen van de wetenschappelijke en maatschappelijke processen en ontwikkelingen die bij de samenstelling en interpretatie van museumtentoonstellingen komen kijken. Met deze editie hopen we juist daar een weergave van te bieden.

Sophie van den Heuvel opent de editie met haar artikel over de zogeheten nieuwe museologie, een beweging gericht op het veranderen van de wijze waarop de inrichting van musea tot stand komt. Het artikel is het resultaat van een historische analyse van drie tentoonstellingen tussen 1992 en 2016 en beslaat zowel de maatschappelijke oorsprong van het fenomeen nieuwe museologie, als de theoretische en praktische invulling ervan.

Lindsay Janssen en Christopher Cusack bespreken vervolgens op kritische wijze hoe verschillende Ierse musea over De Grote Hongersnood (1845 – 1851) bij het samenstellen van tentoonstellingen omgaan met het gebrek aan objecten en verhalen uit de eerste hand. Een belangrijk onderdeel hiervan is de plaats die het narratief van deze musea heeft binnen de collectieve herinnering aan de hongersnood en de consequenties die hier al dan niet aan verbonden zijn.

Het artikel van Arthur Crucq gaat over het Javaanse perspectief op de hybride Javaans-christelijke kunst, met als casus de beeldhouwwerken die

de Javaanse beeldhouwer Iko begin twintigste eeuw maakte in opdracht van de plantage-eigenaar Josef Schmutzer. Dit doet hij aan de hand van correspondentie tussen de plantage-eigenaar en zijn zus Elise Anna Maria Antonia. Het artikel van Crucq zet aan tot denken over zowel de doorwerking van het koloniale verleden in hedendaagse museumcollecties als de kans die musea met die reden hebben om het koloniale verleden onder een breed publiek bespreekbaar te maken.

De museumeditie wordt afgesloten met een voor ons ietwat afwijkende bijdrage die het resultaat is van een opvallende ontmoeting tussen een historisch tijdschrift en het hightechbedrijf ASML. Dit bedrijf zocht de afgelopen jaren binding met de Brabantse geschiedenis en ging een samenwerking aan met het Van Gogh museum. Op basis van onze vragen hierover schreef Maarten Voncken een artikel, waarin hij de *ins* en *outs* van deze samenwerking uit de doeken doet.

Zoals u inmiddels vast weet verschijnen onze rubrieken, net zoals bovenstaande artikelen, de komende weken op onze website. Veel leesplezier!



De lange weg naar een ideaal museum

De praktische toepassing van nieuwe museologische idealen

Sophie van den Heuvel

In april van dit jaar hebben mijn moeder en ik samen op de Radboud Universiteit het kunstgeschiedenis-symposium 'Onderscheid tussen kunstmusea en etnografische musea: problematisch product van het koloniale verleden?' bijgewoond. Het symposium vond plaats voorafgaand aan de inaugurele rede van professor Bambi Ceuppens en was gebaseerd op haar onderzoek.¹ De zaal was goed gevuld met een divers gezelschap van mensen uit de museumwereld: academici, studenten, museumprofessionals en museumliefhebbers (een categorie waarin we wellicht bijna allemaal vielen). We stonden stil bij de koloniale geschiedenis waar musea onderdeel van uitmaakten, hoe die tot op heden doorwerkt in de kunst- en museumwereld, en vooral of en hoe we daar in de toekomst van kunnen losbreken.

Deze onderwerpen lijken de globale museumwereld de afgelopen jaren bezig te hebben gehouden, ook in Nederland. Naast dat musea in toenemende mate tentoonstellingen organiseerden die in het teken stonden van kolonialisme en slavernij,² lieten zij ook steeds vaker hun eigen aan-



1 Zie: <https://web.archive.org/web/20250215010146/https://www.ru.nl/over-ons/agenda/symposium-kunstmusea-en-kunsthistorische-musea-versus-etnografische-musea-of-musea-van-wereldculturen> (geraadpleegd op 26 mei 2025).

2 Voor een historisch overzicht van tentoonstellingen die in Nederland sinds grofweg de jaren negentig hebben plaatsgevonden, en een verklaring voor waarom zij bijna exponentieel in aantal toenemen, zie: Wayne Modest, 'Slavernij en kolonialisme in museale tentoonstellingen' in: Pepijn Brandon, Guno Jones, Nancy Jouwe, Matthias van Rossum en Merve Tosun (red.), *De Slavernij in Oost en West: Het Amsterdam-Onderzoek* (Amsterdam 2020) 391-400.

deel in de koloniale en slavernijgeschiedenis onderzoeken.³ Ook vormden musea en de museumwereld het onderwerp van zelfstandig academisch onderzoek met een postkoloniale insteek. Hierbij werd onder andere gekeken naar zaken zoals de manier waarop musea objecten – op dikwijls onethische manieren – verwierven,⁴ hoe zij deze waardeerden en welke narratieven er voortkwamen uit het taalgebruik en de presentatie van objecten.⁵

Binnen en buiten Nederland werden verschillende museumtypes onder de loop genomen. Veel aandacht ging daarbij uit naar etnografische musea, die vanwege de nadrukkelijke koloniale connectie van hun collecties een vanzelfsprekend onderzoeksonderwerp zijn.⁶ Daarnaast passeerden ook museumtypes die meer impliciet verbonden zijn aan kolonialisme



3 Een vroeg voorbeeld daarvan is onderzoek vanuit het Tropenmuseum dat in 2011 werd gepubliceerd, zie: Janneke van Dijk en Susan Legêne, *The Netherlands East Indies at the Tropenmuseum: A Colonial History* (Amsterdam 2011). Vanaf 2020 startten bijvoorbeeld ook onderzoeken vanuit het Mauritshuis (<https://www.mauritshuis.nl/nu-te-doen/tentoonstellingen/tentoonstellingen-uit-het-verleden/bewogen-beeld/over-bewogen-beeld/>) en het Zaans Museum (<https://zaansmuseum.nl/een-kraal-met-krassen-en-onderzoek-naar-het-zaans-koloniaal-verleden/>).

4 Jos van Beurden, *Ongemakkelijk erfgoed: koloniale collecties en teruggave in de Lage Landen* (Zutphen 2021); ibidem, *Het lege vitrinesyndroom: lastige vragen over koloniale collecties* (Zutphen 2023).

5 Wayne Modest en Robin Lelijveld (red.), *Woorden doen ertoe: Een Incomplete Gids voor woordkeuze binnen de culturele sector* (Amsterdam 2018).

6 Naar dit type is daarom ook het meeste onderzoek gedaan. Voor een volledig aan etnografische musea gewijd werk, zie: Wayne Modest, Nicholas Thomas, Doris Prlic en Claudia Augustat (red.), *Matters of Belonging: Ethnographic Museums in a Changing Europe* (Leiden 2019). Voor werken waarin etnografische musea de overhand hebben, maar bijvoorbeeld ook kunstmusea en historische musea aan bod komen, zie: Sharon Macdonald (red.), *Doing Diversity in Museums and Heritage: A Berlin Ethnography* (Bielefeld 2022); Csilla E. Ariese en Magdalena Wroblewska (red.), *Practicing Decoloniality in Museums: A Guide with Global Examples* (Amsterdam 2022).

de revue, zoals kunstmusea.⁷ Hier worden de sporen van kolonialisme onder meer zichtbaar in de onderwerpen die op schilderijen of andere kunstobjecten staan.⁸

De hierboven genoemde tentoonstellingen en onderzoeken doen het wellicht lijken alsof kolonialisme in het afgelopen decennium tot *hot topic* is gekatapulteerd. Door meerdere museale experts werd echter benoemd dat deze kwesties voor musea al veel langer spelen, maar dat de aandacht ervoor cyclisch opleeft en weer uitdooft.⁹ Dat komt onder andere door (geo)politieke verschuivingen, zoals de veranderende verhoudingen tussen voormalige kolonisatoren en gekoloniseerde landen.¹⁰ Ook binnenlandse omstandigheden zijn van invloed: in de jaren nul waren dat bijvoorbeeld de moord op Pim Fortuyn en desillusies over de multiculturele samenleving, waardoor er minder interesse in etnografische musea was, waar vervolgens de financiële crisis nog bovenop kwam.¹¹

Door de aandacht die er de afgelopen jaren is geweest voor de invloed



7 In *Practicing Decoloniality in Museums* gaan enkele van de voorbeelden over kunstmusea, zie: Ariese en Wroblewska (red.), *Practicing Decoloniality in Museums*. Voor een toegewijde studie (naar de National Gallery of Canada), zie: S. Anderson, 'Unsettling national narratives and multiplying voices: The art museum as renewed space for social advocacy and decolonization – a Canadian case study', *Museum Management and Curatorship* 35:5 (2020) 488-531.

8 Alice Procter, *The Whole Picture: The colonial story of the art in our museums & why we need to talk about it* (Londen 2020) 53-63.

9 Deze cyclus werd benoemd in een rondetafelgesprek over restitutie tussen hoofd-curator van het Nationaal Museum van Wereldculturen Henrietta Lidchi, restitutie-expert Jos van Beurden en erfgoedsspecialist Wim Manuhutu. Zie: Marleen Reichgelt en Larissa Schulte Nordholt, 'Colonial Heritage and Restitution: A round table discussion among museum professionals', *Jaarboek voor Vrouwengeschiedenis* 39 (2020) 203-226. Ook Wayne Modest benoemt een vergelijkbaar golfpatroon in de belangstelling bij Nederlandse musea om tentoonstellingen over slavernij en kolonialisme te organiseren. Zie: Modest, 'Slavernij en kolonialisme in museale tentoonstellingen', 391-400.

10 Reichgelt en Schulte Nordholt, 'Colonial Heritage and Restitution', 203-226.

11 Modest, 'Slavernij en kolonialisme in museale tentoonstellingen', 391-400. Na een daling in interesse kan deze echter ook weer opleven, zoals gebeurde toen in 2013 het 150 jaar jubileum van Ketji Koti plaatsvond.

van bredere maatschappelijke en sociaal-politieke ontwikkelingen op de museumwereld, zijn langlopende debatten die zich min of meer exclusief binnen de museumwereld afspelen enigszins ondergesneeuwd. Een voorbeeld daarvan is het debat over nieuwe museologie, een beweging die op theoretisch (en praktisch) niveau de functie en het functioneren van het museum wilde veranderen. Over de impact van deze beweging is tot op heden weinig gepubliceerd.¹² Bovendien heeft het onderzoek dat plaatsvindt zelden een historische insteek.¹³ In dit artikel wil ik de huidige ontwikkelingen in de museumwereld in een historisch perspectief plaatsen. Dat doe ik door de invloed van de nieuwe museologie op een drietal tentoonstellingen van het Wereldmuseum Rotterdam en Museum Boijmans Van Beuningen tussen 1992 en 2016 te analyseren. Daarvoor zal ik eerst in hoofdlijnen de ontwikkelingen van de nieuwe museologie schetsen en hier vervolgens enkele idealen uit destilleren die ik meeneem in mijn analyse.

De nieuwe rol van musea

In Santiago (Chili) werd door UNESCO in 1972 een interdisciplinair congres georganiseerd over de rol van musea in het Latijns-Amerika van die tijd.¹⁴ Na afloop concludeerden museologen en museumprofessionals dat musea zoals ze waren niet goed aansloten bij de behoeften van dit zich ontwikkelende gebied.¹⁵ Musea zouden namelijk de bewoners van een gebied moeten dienen, en zich niet alleen met historisch, cultureel erfgoed moeten



12 Vikki McCall en Clive Gray, 'Museums and the 'New Museology': Theory, Practice and Organisational Change', *Museum Management and Curatorship* 29:1 (2014) 19-35; Max Ross, 'Interpreting the new museology', *Museum & Society* 2:2 (2004) 84-103.

13 Een uitzondering vormt: Marieke Bloembergen en Martijn Eickhoff, 'Een klein land dat de wereld bestormt: Het nieuwe Rijksmuseum en het Nederlandse koloniale verleden', *BMGN - Low Countries Historical Review* 129:1 (2014) 156-169.

14 Na afloop verscheen een themanummer van UNESCO's tijdschrift *Museum* dat volledig gewijd was aan dit congres, genaamd 'The Role of museums in today's Latin America'. Ik heb dit themanummer geraadpleegd via: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127362?posinSet=2&queryId=db19ed8c-9cdb-405f-97c3-6929878eca76> (op 10 april 2024).

15 Conrad Wise en Anne Erdős, 'Editorial', *Museum* 23:3 (1973) 127.

bezighouden maar ook met ontwikkeling. Ze moesten de gemeenschap helpen om zichzelf te begrijpen en een pad voor de toekomst te kiezen.¹⁶ De opvatting dat musea een emancipatoire functie hoorden te hebben werd binnen enkele jaren dusdanig leidend, dat het International Council of Museums (ICOM) de museumdefinitie hierop in 1974 aanpaste.¹⁷

In de late jaren tachtig en vroege jaren negentig bereikte deze kritische reflectie op de rol van musea in de maatschappij ook de Anglofone academische wereld. Een noemenswaardig werk uit de VS is *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (1991), geredigeerd door museumprofessionals Ivan Karp en Steven Lavine, waarin musea expliciet als onderdeel van de multiculturele samenleving werden bekeken.¹⁸ Deze bundel was een uitvloeisel van een conferentie waarop academici, professionals en activisten met elkaar in gesprek waren gegaan over de verbetering van musea. Karp en Lavine beschreven de aandachtspunten die daaruit volgden: erfgoedgemeenschappen moesten meer controle krijgen over hún erfgoed in tentoonstellingen, musea moesten meer expertise binnenhalen over niet-Westerse culturen en er moest geëxperimenteerd worden met meerdere perspectieven in tentoonstellingen.¹⁹ Een ander standaardwerk uit deze periode is het Britse *The New Museology* (1989), onder redactie van Peter Vergo.²⁰ Vergo en zijn coauteurs vonden het tijd voor een ‘nieuwe’ museologie, omdat de oude slechts op de praktijk van



16 Mario E. Teruggi, ‘The roundtable of Santiago (Chile)’, *Museum* 23:3 (1973) 129-133, aldaar 131-132.

17 “‘A museum is a non-profit making, permanent institution in the service of society and its development, and open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates, and exhibits, for purposes of study, education and enjoyment, material evidence of man and his environment’” (ICOM, 1974).’ Zie: Bruno Brulon Soares, ‘Introduction: Defining the museum: challenges and compromises of the 21st century’, *ICOFOM Study Series* 48:2 (2020) 16-32, aldaar 18. Soares omschrijft ook dat de ICOM definitie van 1974 sterk leek op wat in Santiago was besproken.

18 Ivan Karp en Steven Lavine, ‘Introduction: Museums and Multiculturalism’ in: ibidem (red.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington 1991) 1-10.

19 Ibidem, 6-8.

20 Peter Vergo (red.), *The New Museology* (Londen 1989).

het tentoonstellen gericht was. Nieuwe museologie moest volgens hen een postmoderne deconstructie over 'the purposes of museums' zijn.²¹

De postmoderne, reflexieve gestalte dat nieuwe museologie aannam was onderdeel van een bredere beweging die meer aandacht eiste voor on-gehoorde stemmen in de publieke ruimte.²² Feministische en postkoloniale activisten en academici namen hierin het voortouw, en stelden dat gemarginaliseerde groepen binnen de systemen van de moderne (liberale democratische) maatschappij nooit adequaat en gelijkwaardig gerepresenteerd zouden worden.²³ Musea waren ook zo'n systeem en moesten aan postkoloniale kritiek onderworpen worden om te kunnen veranderen. In de jaren tachtig en negentig werd deze gedachte door nieuwe museologen in wisselende mate verbonden aan de wetenschappelijke en maatschappelijke relevantie van hun werken. Museumtheoretici Donald Preziosi en Claire Farago benoemden in de jaren nul als een van de eersten 'the inseparability of museology, colonialism, and imperialism (and their consequent moral, social, and epistemological effects and affordances)'.²⁴ Zij stelden dat alle pogingen om musea te veranderen weinig blijvende impact zouden hebben, tenzij de professionele en academische museumwerelden de ogen zouden openen voor de manieren waarop musea en kolonialisme met elkaar verbonden waren.²⁵

Nieuwe museologie in de praktijk?

Sinds de jaren zeventig klonk er dus vanuit allerlei hoeken van nieuwe museologie een oproep om musea fundamenteel te veranderen. Maar hoe dat concreet aangepakt moest worden bleef vaak onduidelijk, omdat veel nieuwe museologische werken vooral bestonden uit theoretische reflectie. Deze nadruk op theorie is een vaak genoemd kritiekpunt op nieuwe



21 Peter Vergo, 'Introduction' in: ibidem (red.), *The New Museology*, 3.

22 Sharon Macdonald, 'Expanding Museum Studies: An Introduction' in: ibidem (red.), *A Companion to Museum Studies* (Malden; Oxford 2006) 1-12, aldaar 2-3.

23 Ibidem, 3.

24 Donald Preziosi en Claire Farago. 'General Introduction: What Are Museums For?' in: ibidem (red.), *Grasping the World: The Idea of the Museum* (Aldershot 2004) 1-9, aldaar 3.

25 Ibidem, 1-3.

museologie, vooral door mensen die zelf in musea werkten.²⁶ Er was een vertaling nodig van theorie naar praktijk, en verschillende museumprofessionals en -theoretici gingen daarmee aan de slag. Zo presenteerde Deirdre Stam al in 1993 een overzicht van actiepunten voor musea, gericht op de interne organisatie, de manier waarop zij tentoonstellen, en de relatie tussen musea en hun publiek.²⁷ Niet iedereen in de museumwereld was echter tevreden met de inzet die werd getoond: museumethicus Janet Marstine stelde in 2006 dat er een aanzienlijke groep museumtheoretici was die zich sceptisch opstelde ten aanzien van de bereidheid van musea om hun interne organisaties en beleid grondig te hervormen, terwijl dat om nieuwe museologische doelstellingen te halen nodig is.²⁸

Valt aan de manieren waarop Nederlandse musea hun tentoonstellingen over onderwerpen gerelateerd aan kolonialisme en/of slavernij inrichtten te zien dat zij met nieuwe museologie aan de slag zijn gegaan? Om dat te onderzoeken heb ik een viertal idealen uit de nieuwe museologie gedestilleerd, en deze ook expliciet verbonden aan postkoloniale theorie. Ik zal deze idealen kort definiëren.

Het debat over nieuwe museologie stoelt op het ideaal van *emancipatie*. Musea hebben de verantwoordelijkheid om een actieve rol te spelen 'in



26 Zie bijvoorbeeld de volgende recensies van *The New Museology*: Julian Spalding, 'The New Museology by Peter Vergo and the British Museum by Sir David Wilson (book review)', *RSA Journal*, 138:5404 (1990) 300-301; Mac Swackhammer, 'Review of [Peter VERGO (ed.), *The New Museology* (London, Reaktion Books, 1988)]', *Ethnologies* 13:1 (1991) 115-118.

27 Deirdre Stam, 'The Informed Muse: The Implications of 'The New Museology' for Museum Practice', *Museum Management and Curatorship* 12:3 (1993) 267-283, aldaar 275-281.

28 Janet Marstine, 'Introduction' in: ibidem (red.), *New Museum Theory and Practice: An Introduction* (Malden; Oxford; Carlton 2006) 1-36, aldaar 26. Musea zouden volgens deze sceptici bijvoorbeeld niet bereid zijn om hun organisatiestructuur te veranderen en macht gelijkwaardiger te verdelen, waardoor een kleine, elite groep de beslissingen zou blijven nemen. In deze musea zou innovatie beperkt blijven binnen tijdelijke tentoonstellingen. Zie ook: McCall en Gray, 'Museums and the 'New Museology''.

the service of society and its development'.²⁹ Daarvoor is het noodzakelijk om *participatie* te creëren met de groepen waarover en waarvoor musea tentoonstellingen maken, en hun betrokkenheid en input op te zoeken en te benutten.³⁰ Om dit adequaat te kunnen doen moet er sprake zijn van *reflectie*, waarbij musea zichzelf een spiegel voorhouden over hun rol in het vormen en legitimeren van koloniaal gedachtegoed zoals witte suprematie.³¹ Tot slot is *taalgebruik* (woordkeuze, perspectief, etc.) onlosmakelijk verbonden aan al deze zaken.

Ik heb een casestudy gemaakt van twee Rotterdamse musea,³² namelijk het etnografische Wereldmuseum Rotterdam en meer op kunst gerichte Museum Boijmans Van Beuningen. Hoe probeerden deze musea in het verleden met hun tentoonstellingen de samenleving van dienst te zijn en participatie te bewerkstelligen? En hoe zijn zij omgegaan met kritische reflecties op zichzelf als instanties, en de objecten en de kennis die zij presenteerden? Om dat te achterhalen heb ik per museum drie tentoonstellingen die plaatsvonden tussen de vroege jaren negentig, toen nieuwe museo-



29 Brulon Soares, 'Introduction', 18.

30 Karp en Lavine benoemen dat in hun betoog expliciet, zie: Karp en Lavine, 'Introduction', 2-5. Door andere auteurs werd participatie meer impliciet behandeld, volgend uit reflecties op standplaatsgebondenheid, zie: Preziosi en Farago, 'General Introduction', 1-3; Macdonald, 'Expanding Museum Studies', 2-3.

31 Door Karp en Lavine wordt kritische reflectie vooral verbonden aan de manier waarop musea informatie binnen tentoonstellingen als vanzelfsprekend presenteren, zie: Karp en Lavine, 'Introduction: Museums and Multiculturalism' in: ibidem (red.), *Exhibiting Cultures*, aldaar 1. Expliciet postkoloniale nieuwe museologen voegden hier nog aan toe dat kritische reflectie enkel kan plaatsvinden als (Europese) museumwerkers rekening houden met het feit dat hun (zelf-)kennis gebaseerd is op een lange koloniale geschiedenis, zie Donald Preziosi en Claire Farago, 'General Introduction: What Are Museums For?' in: ibidem red., *Grasping the World: The Idea of the Museum* (Aldershot 2004) 1-9, aldaar 3.

32 Rotterdam vormt een interessante context voor dit onderzoek vanwege haar lange verleden als (koloniale) havenstad, waarin musea zijn gegrond en haar etnisch diverse populatie, waartoe musea zich moeten verhouden.

logie haar intrede maakte, en halverwege de jaren tien onderzocht.³³ Ik heb deze tentoonstellingen geselecteerd omdat zij (gebaseerd op slechts de titels en beknopte beschrijvingen) in hun onderwerpen gerelateerd waren aan Nederlands eigen koloniale verleden, in de verwachting dat dit een interessant spanningsveld zou opleveren dat door de musea genavigeerd moest worden. Voor elke tentoonstelling bekeek ik de doelstelling en doelgroep zoals geformuleerd in tentoonstellingsconcepten en persberichten, de inhoud van bijvoorbeeld catalogi en flyers, en besprekingen in kranten.³⁴

Wereldmuseum Rotterdam draait de klok terug?

Het Wereldmuseum Rotterdam,³⁵ in 1851 begonnen als de Vereeniging der Koninklijke Yachtclub, openende in 1885 zijn deuren.³⁶ Het was tot de tweede helft van de twintigste eeuw in zijn onderzoek en verzamelingen



33 Af en toe werden in deze tentoonstellingen woorden gebruikt om groepen mensen te omschrijven die tegenwoordig sterk betwist zijn, zoals het n-woord of 'indiaan'. Ik heb ervoor gekozen om deze woorden in citaten ongecensureerd te laten staan, om een zo accuraat mogelijk beeld van het verleden te geven in dit artikel. Ik heb er echter ook voor gekozen om, wanneer ik zelf deze groepen mensen beschrijf, kwetsend taalgebruik zo veel mogelijk te vermijden. Hierin heb ik het advies gevolgd dat wordt geformuleerd in Modest en Lelijveld (red.), *Woorden doen ertoe*.

34 Graag had ik ook beleidstukken van deze musea willen bekijken, maar dat viel vanwege praktische redenen (stukken die nog niet openbaar zijn, een archief dat verhuisd werd) buiten het bestek van mijn onderzoek.

35 Het Wereldmuseum heette tot 2000 het Museum voor Volkenkunde (niet te verwarren met het voormalige Museum Volkenkunde in Leiden). Voor de leesbaarheid van dit artikel zal ik in mijn betoog de hedendaagse namen hanteren maar in de citaten en verwijzingen de contemporaine naam laten staan.

36 De leden van de Vereeniging der Koninklijke Yachtclub doneerden geregeld maritieme en etnografische objecten aan de vereniging. In 1873 ontstond daardoor een maritiem museum. De gemeente Rotterdam kocht het pand in 1883, en besloot om hier ook nog een etnografisch museum aan toe te voegen, waardoor het Museum voor Land- en Volkenkunde ontstond. Zie: 'Geschiedenis Wereldmuseum', via <https://rotterdam.wereldmuseum.nl/nl/over-wereldmuseum-rotterdam/geschiedenis-wereldmuseum> (geraadpleegd op 4 juni 2024).

niet gefocust op specifieke culturen of landen, maar vanaf de jaren tachtig ging het museum zich onder directeurs Felix Valk (1980-1989) en Hein Reedijk (1989-2001) richten 'op de herkomstlanden van de immigranten die zich in Rotterdam vestigden'.³⁷ Het ambieerde om laagdrempeliger te worden, en om dit ook qua uiterlijk te bewerkstelligen werd de voorgevel verbouwd om op een portiekwoning te lijken.³⁸ Hiermee poogde het museum om een meer divers Rotterdam aan te spreken, wat aansluit bij het ideaal van emancipatie.

Binnen dat plaatje past de tentoonstelling *Sranan, Cultuur in Suriname* (1992-1993). Het onderwerp van deze tentoonstelling was de culturele verscheidenheid van Suriname. De bezoeker werd geïnformeerd over unieke samenkomstrituelen van de vijf grootste etnische groepen in Suriname,³⁹ en daarnaast getoond hoe deze groepen in Paramaribo met elkaar interacteren. Het belangrijkste doel van *Sranan* was om een nadrukkelijk positief beeld van Surinaamse cultuur te presenteren en heersende (negatieve) stereotypen bij de witte Nederlandse bezoekers te doorbreken.⁴⁰

Om de tentoonstelling qua invulling en aankleding zo sterk mogelijk te maken, streefde het museum naar de participatie van Surinaamse deskundigen en wetenschappers. Dit leidde onder andere tot de betrokkenheid van Terry Agerkop, die de kennis over verschillende van de samen-



37 Deze quote van de museumwebsite wordt beaamd door latere directeur Stanley Bremer. Volgens hem was het museum hierbij vooral op de Marokkaanse en Turkse gemeenschappen gericht, zie: Stanley Bremer, *In Oude Luister Hersteld* (Brussel; Rotterdam 2011) 31.

38 Ibidem, 31-33.

39 Het ging om rituelen van de Saramakaaanse (een groep met Marron roots), Wayana-inheemse, Creoolse, Hindoestaanse en Javaanse gemeenschappen.

40 Stadsarchief Rotterdam, 1407 Archief van het Museum voor (Land- en) Volkenkunde te Rotterdam [hierna SR, 1407 MVR], inv.nr. 695, Publiciteit, opening, tentoonstellingsvoorstel, foto's betreffende het organiseren van de tentoonstelling *Sranan, Cultuur in Suriname*, 'Concept'; ibidem, 'Structuurplan Suriname-tentoonstelling 1992/3'.

komstituelen in de tentoonstelling leverde.⁴¹ Nadat de tentoonstelling inhoudelijk was voorbereid, werd ook de vormgeving ervan in overleg met Surinaamse deskundigen verzorgd, juist om te ‘voorkomen dat er een tentoonstelling komt over ons land bekeken door een Nederlandse bril’, berichtte Chandra van Binnendijk in de Surinaamse krant *De Ware Tijd*.⁴² Van Binnendijk was betrokken bij de organisatie van de tentoonstelling en ook bij de redactie van de gelijknamige bundel die naar aanleiding van *Sranan* verscheen. In het voorwoord daarvan benadrukken zij en haar mederedacteur Paul Faber, die de coördinator van presentaties van het museum was, nogmaals de grootschalige Surinaamse betrokkenheid en ook (impliciet) het belang daarvan: ‘Van de auteurs wonen de meesten in Suriname en de anderen zijn zeer vertrouwd met de Surinaamse samenleving: het boek is van binnenuit geschreven.’⁴³ Hier is duidelijk zichtbaar dat de organisatie participatie belangrijk vond.⁴⁴

Van Binnendijk en Faber communiceerden echter niet eensgezind



41 Terry Agerkop was een Surinaamse etnomusicoloog die van 1978 tot 1987 het hoofd was van de Afdeling Cultuurstudies van het Surinaamse Ministerie van Onderwijs en Volksontwikkeling (MINOV). Zie: ‘Over de auteurs en samenstellers’ in: Chandra van Binnendijk en Paul Faber (red.), *Sranan: Cultuur in Suriname* (Amsterdam; Rotterdam 1992) 156; SR, 1407 MVR, inv.nr. 695, Publiciteit, opening, tentoonstellingsvoorstel, foto’s betreffende het organiseren van de tentoonstelling Sranan, Cultuur in Suriname, ‘Structuurplan Suriname-tentoonstelling 1992/3’. Naast Terry Agerkop werden ook een aantal andere (beoogde) deskundigen genoemd, waaronder de antropologen Silvie de Groot en Fons Grasveld.

42 Chandra van Binnendijk, ‘Suriname tentoonstelling in Rotterdam wordt levendig geheel’, *De Ware Tijd* (29 juli 1992).

43 Chandra van Binnendijk en Paul Faber, ‘Verantwoording’ in: ibidem (red.), *Sranan*, 9.

44 Deze ervaringsdeskundigheid stopte echter wel bij academici. Als het museum ook ‘leken’ met een Surinaamse achtergrond heeft betrokken bij de tentoonstelling, is dit niet duidelijk ter sprake gekomen. Dit terwijl in het kader van de tentoonstelling ook discussieavonden werden georganiseerd, die een kans hadden kunnen bieden om alledaagse mensen met Surinaamse roots aan het woord te laten. Wie uiteindelijk participeerden aan deze discussies blijft onduidelijk, zie: Wim Jansen, ‘Je zou zo het stukje bloedworst met Frenandes willen bestellen’, *Trouw* (16 december 1992).

over het belang van emancipatie. In haar zelfgeschreven bijdragen in *De Ware Tijd* benoemde Van Binnendijk expliciet het doel om negatieve beeldvorming te doorbreken, en bij welke doelgroep dat diende te gebeuren.⁴⁵ Haar collega Faber was het hiermee eens: ‘de meeste mensen (in Nederland) [hebben] een eenzijdig beeld van Suriname’, stelde hij in een van Van Binnendijks artikelen.⁴⁶ Maar toen Faber alleen de media te woord stond deelde hij een andere visie voor de tentoonstelling. In het tijdschrift *Internationale Samenwerking* maakte hij bijvoorbeeld het (opvallend verwoorde)⁴⁷ statement dat *Sranan* ‘in eerste instantie [mikt] op de Surinaamse gemeenschap hier en dan pas op de Nederlanders’ als beoogde bezoekers.⁴⁸ Daarmee leek hij het eerder benadrukte doel om negatieve denkbeelden van ‘de Nederlanders’ te doorbreken te ontcrachten.

Over hoe deze denkbeelden werden gevormd stelde Van Binnendijk zich ook kritisch op in haar artikelen. Volgens haar droeg de Nederlandse pers bij aan de creatie en instandhouding van negatieve beeldvorming over Suriname(rs), door in rapportages te focussen op de economische en politieke tekortkomingen van Suriname.⁴⁹ Dit gebeurde bij het mediacommentaar op *Sranan* overigens ook, in *De Volkskrant* stond bijvoorbeeld:

De joodse synagoge (...) is immers de vreedzame buurman van de moskee van de Islamitische Vereniging. Was het maar overal zo, suggereren schrijvers Van Binnendijk en Faber. Uiteraard is de werkelijkheid grimmiger dan dit geïdealiseerde plaatje. *Sra-*



45 Van Binnendijk, ‘Suriname tentoonstelling in Rotterdam wordt levendig geheel’.

46 Chandra van Binnendijk, ‘Surinaams Museum ontwikkelt samenwerking met Vokenkundig Museum’, *De Ware Tijd* (7 april 1992).

47 Dit taalgebruik segregiert ‘Nederlanders’ en ‘de Surinaamse gemeenschap hier’. De ‘Nederlander’ is impliciet Europees en wit, en Surinaamse mensen zijn dat impliciet niet, en zijn daarom ook geen Nederlanders – ondanks dat ze hier wonen.

48 Caroline Bieckman, ‘Surinaamse identiteit draagt diverse bevolking uit’, *Internationale Samenwerking* (december 1992). Zie ook: Willem van der Post, ‘“Klapper’ over Suriname’, *Algemeen Dagblad* (24 augustus 1992).

49 Van Binnendijk, ‘Suriname tentoonstelling in Rotterdam wordt levendig geheel’.

nan is bedoeld om Suriname eens niet van zijn problematische kant te belichten.⁵⁰

De kritiek van Van Binnendijk beperkte zich echter tot de media. Over de rol van etnografische musea, zoals het Wereldmuseum Rotterdam, in de creatie en instandhouding van negatieve stereotypes stelde Van Binnendijk zich niet polemissch op. Ook het museum zelf stond hier niet bij stil tijdens de tentoonstelling, op een zijdelingse opmerking over de bewust levendige opmaak na.⁵¹

Het lijkt erop dat het museum *Sranan, Cultuur in Suriname* vooral zag als een kans om – in ‘Columbusjaar’⁵² 1992 – een grote expositie over Suriname te maken, weliswaar met als doel om het land positief te belichten, maar zonder zichzelf en de witte Nederlandse bezoeker duidelijk een spiegel voor te houden.

Toen het Wereldmuseum een decennium later wederom het koloniale verleden van Nederland als onderwerp aansneed bij *De erfenis van slavernij* (2003-2004) was dat wel anders. De organisatie van deze tentoonstelling werd verzorgd door gastconservator Felix de Rooy, een multimedia kunstenaar die zichzelf indertijd omschreef als een ‘koloniaal orgasme’ vanwege zijn Surinaamse, Antilliaanse en Nederlandse roots.⁵³ Het was het 140-jarige jubileum van Keti Koti, en volgens De Rooy was het tijd om de maatschappelijke status quo te bevragen, door het slavernijverleden en de manier waarop dit doorwerkt in het heden bespreekbaar(der) te maken.



50 Jeroen Trommelen, ‘De culturen van Suriname zijn weer belangwekkend geworden’, *De Volkskrant* (2 januari 1993).

51 In *De Ware Tijd* gaf Ellen Bommeljé (de coördinator communicatie van het museum) aan dat er bewust voor een combinatie van audiovisueel materiaal en voorwerpen, en ‘geen object-tentoonstelling’, was gekozen om de tentoonstelling een levendig karakter te geven. Zie: Van Binnendijk, ‘Suriname tentoonstelling in Rotterdam wordt levendig geheel’.

52 SR, 1407 MVR, inv.nr. 695, Publiciteit, opening, tentoonstellingsvoorstel, foto’s betreffende het organiseren van de tentoonstelling *Sranan, Cultuur in Suriname*, ‘2 december 1992, persbericht’.

53 Olga van Ditzhuijzen, ‘Heen met het slavenschip, terug per Boeing’, *Trouw* (12 november 2003).

Daartoe diende *De erfenis van slavernij*. In de introductie van het tekstboek dat De Rooy samen met historica Dienke Hondius opstelde voor de tentoonstelling, maakt hij de lezer duidelijk waarvoor deze bedoeld was:

De tentoonstelling doorbreekt de vaak eenzijdige blik op het slavernijverleden in Nederland. Ze voegt nieuwe perspectieven toe aan de oplopende discussie over de relevantie van het slavernijverleden voor de hedendaagse Nederlandse maatschappij. (...) Orale geschiedenissen, verwoord en verbeeld in videodocumentaires, werpen een nieuw licht op de vaak onbekende ervaringen en emoties van de nazaten van de tot slaafgemaakten in Suriname, de Antillen en Nederland. (...) 'De erfenis van slavernij' wil een bijdrage leveren aan het historisch inzicht en de maatschappelijke emotie die onontbeerlijk zijn in het detraumatiserings- en helingsproces van onze maatschappij. Een multiculturele maatschappij belast met de onverdeelde erfenis van een onverwerkt en gedeeld slavernijverleden.⁵⁴

Uit dit citaat van De Rooy blijkt dat het Wereldmuseum door middel van deze tentoonstelling de (multiculturele) maatschappij op meerdere emancipatoire manieren van dienst wilde zijn. Enerzijds door de witte bevolking van Nederland van kennis en perspectieven voorzien. En anderzijds, in belangrijkere mate, door de Nederlandse, Antilliaanse en Surinaamse nazaten van tot slaafgemaakten de ruimte te bieden om hun ervaringen te delen – juist omdat daar 'normaal' in de discussie over het slavernijverleden in Nederland weinig tot geen plaats voor werd gemaakt.

De Rooy was niet alleen kritisch op hoe de maatschappij omging met de ervaringen van nazaten, ook de statische en afstandelijke manier waarop musea tentoonstellingen over het slavernijverleden inrichten werd door hem bekritiseerd. In *De erfenis van slavernij* presenteerde hij daarom bewust de aan slavernij gerelateerde historische documenten en objecten in combinatie met multimedia installaties waarin nazaten hun verhalen



⁵⁴ Dienke Hondius en Felix de Rooy, *De erfenis van slavernij: Tekstboek* (Rotterdam 2003) 1.

vertelden.⁵⁵

Bij deze tentoonstelling komt duidelijk het doel naar voren om het museum in te zetten in dienst van de maatschappij, door bij een deel daarvan aan te zetten tot bewustwording en voor een ander (gemarginaliseerd) deel emancipatie te bevorderen, juist door hen te laten participeren.

Weer tien jaar later was het museum echter drastisch van koers gewijzigd en was de implementatie van nieuwe museologische idealen ver te zoeken. In 2001 werd Stanley Bremer de nieuwe directeur van het Wereldmuseum, dat in een precaire financiële situatie verkeerde. Bremers oplossing daarvoor was om het museum meer naar zijn Yachtclub-beginselen vorm te geven: het moest internationale allure krijgen, een vaste topcollectie tonen met daarnaast ruimte voor tijdelijke thematentoonstellingen, en bovendien grotendeels op eigen inkomsten kunnen rondkomen.⁵⁶ Dit staat sterk in contrast met de laagdrempeligheid waar onder voorgaande directeurs op werd aangestuurd, en deze wisselende leiderschapsvisies zullen van invloed zijn geweest op de manieren waarop (postkoloniale) nieuwe museologie werd toegepast in het Wereldmuseum.

Goud der Goden (2014-2015) sloot uitstekend aan bij de doelen uit Bremers revitalisatieplan. De tentoonstelling draaide om een Javaanse goudschat daterend van tussen de zevende en achtste eeuw, waarvan bepaalde sierraden gedragen werden door Javaanse koninklijke families tijdens speciale rituele gelegenheden. De schat was nog nooit eerder tentoongesteld en daartoe speciaal aan het Wereldmuseum beschikbaar gemaakt door de privécollectioneur die hem in bezit had. Bovendien pende de collectioneur ook het leeuwendeel van de catalogus.⁵⁷ En dat allemaal anoniem.

Een aantal maanden na de opening van de tentoonstelling bevestig-



55 Ibidem, 1.

56 Bremer, *In Oude Luister Hersteld*, 37. Dat eigen inkomen werd verdiend met het museumrestaurant en zaalverhuur voor evenementen, zoals bij de Yachtclub al gebruikelijk was geweest. Voor een kort overzicht van de manieren waarop musea fondsen werven en het effect dat dit heeft op het invullen van tentoonstellingen, zie: Marstine, 'Introduction', 11-14; McCall en Gray, 'Museums and the 'New Museology'', 31-32.

57 Stanley Bremer, 'Voorwoord' in: Edward de Bock (red.), *Goud der Goden* (Rotterdam 2014) 10-14, aldaar 10, 12.

de Bremer in *De Groene Amsterdammer* de identiteit van de collectioneur: het ging om de Amerikaans-Singaporeaanse neurobiologe Victoria Chan-Palay.⁵⁸ In hetzelfde artikel kwam aan het licht dat de wetenschappelijke experts die aanvankelijk betrokken waren bij het opstellen van de catalogus zich beiden terug hadden getrokken. Eén van hen – Marijke Klokke, die als conservator bij het Museum Volkenkunde in Leiden werkte – gaf aan dat ze ‘niet geassocieerd wilde worden met de overige informatie in de catalogus, omdat niet helder zou zijn wie wat had geschreven en omdat een deel van de informatie niet gebaseerd was op voldoende kennis van zaken.’ Bovendien, stelde Klokke, had het Wereldmuseum een poging gedaan om de teksten te verbeteren, maar dat ‘werd niet geaccepteerd door de auteur.’⁵⁹

Uit het bovenstaande blijkt dat het Wereldmuseum zich rondom *Goud der Goden* bepaald niet kritisch opstelde, en dat van emancipatoire of participatieve doelen überhaupt geen sprake was. Het museum toonde zich nederig naar Chan-Palay vanwege het onweerstaanbare aanbod dat zij deed, en lijkt daarom genoeg te hebben genomen met de eisen die zij stelde – ook al resulteerde dit in onkritische praktijken. Het Wereldmuseum was wellicht, om Bremer aan te halen, ‘in oude luister hersteld’,⁶⁰ maar keerde daarmee ook terug naar een tijd vóór de nieuwe museologie qua doelstellingen en principes.

Museum Boijmans Van Beuningen houdt zich afzijdig

Museum Boijmans Van Beuningen dankt zijn naam aan twee collectioneers die belangrijke schenkingen aan het museum deden. De eerste was Utrechtse jurist Frans Jacob Otto Boijmans, die na zijn overlijden in 1847 zijn kunstcollectie aan de gemeente Rotterdam schonk, opdat er een museum mee opgericht kon worden. De tweede was havenbaron Daniel George van Beuningen, wiens familiefortuin voor een belangrijk deel werd verdiend door VOC koopman Geurt Dirckszoon van Beuningen



58 Sjors van Beek, ‘Wereldmuseum in het vizier van Inspectie Erfgoed’, *De Groene Amsterdammer* (13 februari 2015). Bremer stelde dat zij anoniem had willen blijven vanwege haar zorgen over ‘het risico van diefstal en dergelijke.’

59 Ibidem.

60 Bremer, *In Oude Luister Hersteld*.

in de late zestiende eeuw. Ook hij liet in 1955 postuum zijn omvangrijke kunstcollectie aan het museum na.⁶¹

Het museum probeerde in de loop der tijd op meerdere manieren de stad en haar inwoners van dienst te zijn. Zo werden er gedurende de hele bestaansgeschiedenis van het museum meermaals initiatieven en beleid geïntroduceerd om publieksgerichter te worden.⁶² Ook ging het museum zich vanaf de jaren tachtig (onder directeur Wim Crouwel) meer expliciet op kunstenaars uit de stad richten.⁶³ Het lijkt daarmee aandacht te besteden aan de idealen van emancipatie en participatie, maar bleven die zaken beperkt tot de tentoonstellingen die óver Rotterdam gingen?

Bij de tentoonstelling *One Man's Trash is Another Man's Treasure* (1995-1996) was dat schijnbaar wel het geval. Met deze tentoonstelling presenteerde het museum aan de bezoeker de transformatie die Europese gebruiksvoorwerpen ondergingen in de 'Nieuwe Wereld', nadat deze door handelaren en kolonisten met de inheemse bevolking geruild werden tegen beverhuiden. Bij het opstellen van de tentoonstelling en de catalogus lijkt van participatie door *native Americans* amper sprake te zijn geweest – in tegenstelling tot bij *Sranan* van het Wereldmuseum bijvoorbeeld. Desalniettemin werd in de catalogus benoemd dat de artikelen waren geleverd door zowel Nederlandse als ('Indiaans-')Amerikaanse auteurs.⁶⁴ De enige auteur waarvan echter na kort onderzoek duidelijk wordt dat hij een inheems-Amerikaanse achtergrond had, is uitlegger/vertolker en historicus



61 Z.a., 'Een korte geschiedenis van Museum Boijmans Van Beuningen' in: Deirdre Carasso en Janieke van Es (red.), *Collectieboek Museum Boijmans Van Beuningen* (Rotterdam 2012) 216-221, aldaar 216-218.

62 Ibidem, 216-221. Veel van deze initiatieven lijken op het (Rotterdamse) basis- en voorgezet onderwijs gericht te zijn geweest.

63 Ibidem.

64 Specifiek de 'Nieuw Nederland' regio in de zeventiende eeuw; J.R. ter Molen, 'Woord van dank' in: Alexandra van Dongen (red.), *One Man's Trash is Another Man's Treasure* (Rotterdam 1995) 7-9, aldaar 8; Bibliotheek Boijmans Van Beuningen [hierna Bibliotheek BvB], Exemplaarnummer BvB/570, Begeleidend materiaal: Persberichten.

Nanepashemet,⁶⁵ die samen met archeoloog James W. Bradley een artikel bijdroeg.⁶⁶

One Man's Trash had een opvallend eurocentrische insteek en door de framing binnen de tentoonstelling werd de bezoeker uitgenodigd om datzelfde, vaak onkritische perspectief aan te nemen. Dat begon al met de presentatie: daarin werden (Europese) gebruiksvoorwerpen, uit de vaste collectie van het museum, neergezet als de 'normale' tegenhangers van de getransformeerde, exotische, spirituele inheems-Amerikaanse. De objecten waren in de vitrines bovendien niet van informatiebordjes voorzien, ze werden volgens *De Volkskrant* getoond '[z]onder uitvoerige antropologische uitweidingen, of politieke geschiedenislessen'.⁶⁷

De bezoekers die geïnteresseerd waren in informatie over het transformatieproces van de voorwerpen waren aangewezen op het informatiekrantje dat bij de tentoonstelling hoorde. Het eerste verhaal in het krantje, getiteld 'Van alledaags ding tot magisch object', bood echter meer sensatie dan informatie. In de inleiding werd de lezer gevraagd om zich het volgende scenario in te beelden: Je ontmoet een marsmannetje dat een ontzettend warrig kapsel heeft en geeft hem een kam – maar in plaats van zijn haren te fatsoeneren, begint hij er ontroerd muziek mee te maken.⁶⁸ Het museum suggereert dat de uitwisselingen tussen de kolonisten en de inheemse Amerikanen destijds ook zo moeten zijn geweest – vanuit het perspectief van de kolonisten, welteverstaan. Hier bleef het echter niet bij, want in het vervolg van de tekst werd deze metafoor nog verder uitgewerkt:



65 Anthony Edward 'Nanepashemet' Pollard was lid van de Assonet-stam (die een onderdeel vormen van de Wampanoag-natie). Zie: <https://nl.findagrave.com/memorial/76911983/anthony-edward-pollard>.

66 Nanepashemet en James W. Bradley, 'Maps and Dreams: Native Americans and European Discovery' in: Van Dongen (red.), *One Man's Trash*, 27-40.

67 Namelijk de archeologische collectie Van Beuningen-de Vriese, zie: Ter Molen, 'Woord van dank', 7; Judith Koelemeijer, 'Gebruiksvoorwerpen met verrassende functies', *De Volkskrant* (17 oktober 1995).

68 Bibliotheek BvB, Exemplaarnummer BvB/570B, begeleidend krantje, 'Van alledaags ding tot magisch object'.

(...) Het jaar erop kwamen de Hollanders terug en de Indianen waren daarover zeer verheugd: nog meer prachtige bijlen, nog meer mooie schoffels. Maar de Hollanders barstten in lachen uit. Die rare snoesindianen hadden de bijlen en schoffels om hun nek hangen; alsof het sieraden waren. Eenmaal aan land lieten ze de Indianen zien wat je met een bijl en een schoffel kunt doen. 'Haha', lachten de Indianen opgelucht, 'oh, zit dat zo. We vonden die bijlen om de nek al zo zwaar en onhandig.'⁶⁹

Gebaseerd op de bovenstaande voorbeelden lijkt het Boijmans zich bij *One Man's Trash is Another Man's Treasure* amper om kritische reflectie, participatie en emancipatie te hebben bekommerd.

Bij *Zinnen en minnen* (2004-2005) was dat evenmin het geval. Deze tentoonstelling ging over genreschilderijen van het dagelijks leven in de Republiek tijdens de 'Gouden Eeuw.' In het voorwoord van de catalogus werd gesteld dat het Boijmans 'met dit overzicht weer een wandeling door de Hollandse Gouden Eeuw [maakt], waarbij het ontluiken van zo'n onderwerp, de bloei en de hoogtepunten in beeld komen.'⁷⁰ Die ontluiking, bloei en hoogtepunten zijn onlosmakelijk verbonden aan kolonialisme, en dat werd op de genreschilderijen in de tentoonstelling ook (in)direct weerspiegeld. De taferelen van welgestelde personen in hun deftige leefomgevingen hebben de bezoeker bijvoorbeeld menigmaal blootgesteld aan koloniale objecten zoals een oosters tapijt, papegaaien, zijden jurken en sierraden gemaakt van parels.⁷¹ Het titelonderwerp van Vermeers *De*



69 Ibidem.

70 Sjarel Ex, 'Voorwoord' in: Jeroen Giltaij (red.), *Zinnen en minnen: Schilders van het dagelijks leven in de zeventiende eeuw* (Ostfildern 2004).

71 Pareloorbellen (soms zo groot als kwarteleieren) en geregen parelhalssnoeren waren een terugkerend item in schilderijen van Vermeer, zoals in deze tentoonstelling bij *Vrouw die een brief schrijft* en *Luitspelende vrouw*. Curator Aimee Ng van The Frick Collection staat hierbij stil in haar serie *Where in the world*, een reeks van korte, informatieve video's over de verscholen aspecten van kolonialisme op/in/om de schilderijen van de collectie, waaronder de Vermeers. Zie: https://www.frick.org/interact/miniseries/where_world/pearl (geraadpleegd op 1 juni 2024).

geograaf oefende zelfs een direct aan kolonialisme verbonden beroep uit. Ondanks de ruimschootse aanknopingspunten heeft het museum echter geen van deze zaken in een koloniale context geplaatst.⁷²

Het Boijmans organiseerde halverwege de jaren tien weinig tentoonstellingen die te maken hadden met het (Nederlandse) koloniale verleden, daarom heb ik ervoor gekozen om een tentoonstelling over een ander omstreken en postkoloniaal onderwerp te selecteren: het debat over migratie. Dat kwam aan bod bij *Design Column #11 Migration Matters* (2015-2016). De slogan van de Design Columns van het Boijmans was 'het idee dat verschil maakt', en de bedoeling van deze tijdelijke tentoonstellingen was om een actueel onderwerp uit te lichten door te laten zien hoe designers zich hiermee bezighielden.⁷³ Bij *Migration Matters* werd de vraag gesteld wat designers tijdens een vluchtelingencrisis konden betekenen. Het museum haakte daarmee aan op de oproep aan designers vanuit de NGO What Design Can Do om zich over deze crisis te buigen.⁷⁴

Participatie door mensen die zelf een vluchtelingenachtergrond hebben werd door het museum niet actief opgezocht, hoewel meerdere van de activiteiten die rondom de tentoonstelling werden georganiseerd daartoe kansen boden. Uit de publiciteit die verscheen rondom het rondetafelgesprek dat werd gehouden blijkt niet dat hier ook ervaringsdeskundigen aan het woord zijn geweest,⁷⁵ ondanks de open oproep die het museum



72 Bibliotheek BvB, Exemplaarnummer BvB/685C, *Dagelijkse werkelijkheid in Museum Boijmans Van Beuningen: gratis magazine, 'Illusie of werkelijkheid?'*, 10-15.

73 Archief Boijmans Van Beuningen [hierna Archief BvB], tent. 2015, Exemplaarnummer BvB/864, Zaaltekst.

74 Ibidem.

75 Aan het rondetafelgesprek namen de conservator, drie designers en een aantal studenten van de Willem de Kooning Academie deel, zie daarover: Archief BvB, tent. 2015, Exemplaarnummer BvB/864, Uitnodigingsmail aan Erik van Boxtel.

daarvoor had geplaatst.⁷⁶ Hetzelfde gold voor de ‘expertmeeting’ die later werd georganiseerd.⁷⁷ Uiteindelijk waren het bij deze bijeenkomsten hoofdzakelijk designers die het over hun maatschappelijke verplichtingen hadden.

Door de designers waarvan werk was opgenomen in de tentoonstelling werd wél samengewerkt met vluchtelingen. Het museum bood een handjevol van hun praktische oplossingen en meer filosofische projecten een plek in de Design Column. De bezoeker werd bijvoorbeeld geprikkeld met concepten zoals ‘nationale identiteit’ en ‘burgerschap’ – wat voor mensen zonder migratie- of vluchtelingenachtergrond ook zou kunnen hebben geleid tot een confrontatie met eigen privileges. Hoewel het museum de bezoeker hiermee aan het denken probeerde te zetten, leek de kritische reflectie hier te eindigen. Het Boijmans bood – in ieder geval tijdens de Column-tentoonstellingen – vooral een platform voor designers om zich activistisch uit te spreken en betrok deze verantwoordelijkheid niet nadrukkelijk op zichzelf.

Deze houding blijkt ook uit een groepsinterview met *Museumvisie* waarin de conservator van de Design Column, Annemarie van Kesteren, aan het woord kwam. Het tijdschrift vroeg meerdere museumwerkers (veelal directeuren) wat zij van ‘maatschappelijke verankering’ als doel voor musea vonden. Van Kesteren beantwoordde die vraag vanuit haar rol als conservator: volgens haar was maatschappelijke verankering dat het Boijmans *designers* door middel van de Column liet reflecteren op actualiteiten. Dit contrasteerde nogal met de antwoorden van de andere museumwerkers, die allemaal nadrukkelijk de manier benoemden waarop hun museum de gemeenschap waarin het zich bevond van dienst wilde



76 Deze stond op de folder die bezoekers tijdens de tentoonstelling konden bekijken, zie: Archief BvB, tent. 2015, Exemplaarnummer BvB/864, Zaaltekst; de uitnodiging stond ook onder het kopje ‘In gesprek met’, op <https://web.archive.org/web/20150920195513/http://www.boijmans.nl/nl/7/kalender/calendaritem/1784/design-column-11> (geraadpleegd op 19 mei 2024).

77 Annemieke Leclair, ‘Ontwerpen voor vluchtelingen’, *Vrij Nederland* (28 november 2015).

zijn.⁷⁸ Daarbij moet gezegd worden dat vooral museumdirecteuren geïnterviewd werden, die vanuit hun rol een antwoord konden geven dat over de positie van hun gehele museum ging – dat roept alleen wel de vraag op of de directeur van het Boijmans daar geen ideeën over had.

Conclusie

Hoewel ik in mijn bronmateriaal geen enkele directe verwijzing naar het nieuwe museologische debat ben tegengekomen, lijkt bij Museum Boijmans Van Beuningen aanzienlijk minder aandacht te zijn besteed aan emancipatie, reflectie en participatie dan bij het Wereldmuseum het geval was.

Bij *One Man's Trash is Another Man's Treasure* (1995-1996) en *Zinnen en minnen* (2004-2005) stelde het Boijmans zich op als 'traditioneel' een (kunst) museum waar de bezoeker een puur esthetische ervaring kon hebben, zonder lastig te worden gevallen met achtergrondinformatie.⁷⁹ Bovendien werd de bezoeker bij *One Man's Trash* door middel van het taalgebruik en de framing aangemoedigd om het perspectief aan te nemen van een kolonisator. Pas bij *Design Colum #11 Migration Matters* (2015-2016) werd een kritischere houding vanuit het museum zichtbaar en werd emancipatie ook een doel van de tentoonstelling. Daarmee lijkt het Boijmans zich opvallend lang afzijdig te hebben gehouden van het (postkoloniale) nieuwe museologische debat – wellicht was het makkelijker voor een kunstmuseum om zich daarvan te onttrekken.

Daarentegen kwamen bij de eerdere tentoonstellingen van het Wereldmuseum, *Sranan*, *Cultuur in Suriname* (1992-1993) en vooral *De erfenis van slavernij* (2003-2004) de nieuwe museologische idealen duidelijk naar voren. Dat ze bij *De erfenis van slavernij* krachtiger tot uiting kwamen kan wellicht verklaard worden door de controle die gastconservator Felix de Rooy had over invulling van de tentoonstelling en de communicatie daar omheen. Bij *Sranan* lijkt de implementatie van nieuwe museologische idealen in verhouding minder vergaand te zijn geweest. Desalniettemin blijkt dat zowel een vrolijke viering van Surinaamse culturele diversiteit als een



78 Micha Cluysenaer, 'Maatschappelijke verankering: nu meer nodig dan ooit?', *Museumvisie* (30 september 2015).

79 Marstine, 'Introduction', 9-10.

serieuze beschouwing over de doorwerking van het slavernijverleden uiteindelijk kunnen bijdragen aan emancipatie. Met allebei deze tentoonstellingen beoogde het Wereldmuseum de (multiculturele) maatschappij tot dienst te zijn, door gemarginaliseerde groepen centraal te stellen en daarmee heersende, eenzijdige denkbeelden te doorbreken. Aan die intentie leek bij *Goud der Goden* (2014-2015) een eind te zijn gekomen: daar was van emancipatie, participatie of reflectie geen sprake meer.

Uit de resultaten van mijn historische analyse blijkt niet dat nieuwe museologische idealen meer werden toegepast naarmate de jaren zich vorderden. Hoe kan deze wisselvalligheid verklaard worden? Allereerst bleek uit de literatuur dat de aandacht voor (post)koloniale onderwerpen in de Nederlandse museumwereld en samenleving in het algemeen een cyclisch karakter heeft. Dat wordt beïnvloed door factoren van 'buiten' de museale organisatie zoals binnen- en buitenlandse politiek, de economie en maatschappelijke belangen.⁸⁰ Dit fenomeen lijkt van invloed te zijn geweest op de tentoonstellingen die ik heb onderzocht waarbij emancipatie als ideaal sterker naar voren kwam, zo vormde bijvoorbeeld het jubileumjaar van Ketikoti de aanleiding voor het organiseren van *De erfenis van slavernij* en de vluchtelingencrisis die voor *Migration Matters*. Of en hoe deze factoren van 'buiten' hebben meegewogen bij het organiseren van de andere tentoonstellingen is minder duidelijk uit mijn onderzoek naar voren gekomen, omdat dit zelden expliciet werd benoemd in de tentoonstellingen zelf of de persberichten daar omheen.

Om toch zicht te krijgen op de overwegingen die musea maakten wat betreft de aanleidingen, doelen en doelgroepen voor tentoonstellingen moet daarom eigenlijk onderzoek worden gedaan naar de 'binnenkant' van de museale organisatie. Uit op beleid gericht onderzoek kan nog explicieter naar voren komen waarop musea zelf wilden inzetten, wat hun beweegredenen daarvoor waren, en met welke stakeholders zij daarbij rekeningen moesten of wilden houden (sponsors, de overheid, of juist de doelgroepen). Een analyse van beleidsdocumenten paste helaas niet binnen het bestek van het huidige onderzoek – bovendien waren dit soort



80 Reichgelt en Schulte Nordholt, 'Colonial Heritage and Restitution', 203-226; Modest, 'Slavernij en kolonialisme in museale tentoonstellingen', 391-400.

documenten dikwijls moeilijk beschikbaar.⁸¹

De beperkte bronnen die wél een kijk gaven op factoren van ‘binnen’ de musea leverden echter boeiende inzichten op. Zo lijkt het directeurschap van Stanley Bremer bijvoorbeeld veel impact te hebben gehad op hoe het Wereldmuseum zich verhield tot het ideaal van emancipatie. Het zou interessant zijn om de veranderende organisatiestructuur van het Wereldmuseum verder te ontleiden, en deze bovendien te vergelijken met die van het Boijmans. Hierdoor kunnen machtsverhoudingen binnen musea onder de loep genomen worden, om te verhelderen of museumwerkers überhaupt de ruimte en middelen kregen om nieuwe museologische idealen te implementeren.⁸²

In de afgelopen jaren hebben er veel ontwikkelingen plaatsgevonden bij het Wereldmuseum en Boijmans. In 2017 ging het Wereldmuseum een samenwerking aan met het Nationaal Museum van Wereldculturen.⁸³ Volgens de website van het Wereldmuseum ‘[heeft het] nieuwe beleid dat het NMVW introduceerde (...) als uitgangspunt de diversiteit van de Rotterdamse bevolking met een streven naar laagdrempeligheid.’⁸⁴ Daarmee is emancipatie weer een duidelijk doel voor het museum geworden. Ook het Boijmans is zich sinds 2020 nadrukkelijk meer gaan committeren aan diversiteit en inclusie. Hun beleid richt zich volgens de museumwebsite op vier P’s: personeel, publiek, programma, en partners. Hun doelen zijn



81 Omdat het archief van het Wereldmuseum op dat moment verhuisd werd, en voor Museum Boijmans Van Beuningen nog enkele jaren beperkte toegang geldt voor deze documenten bij het Stadsarchief Rotterdam.

82 Of dat zij, zoals ook het geval was in het onderzoek van McCall en Gray, gehinderd werden door de bureaucratie of hiërarchie binnen of omtrent hun museum. Zie: McCall en Gray, ‘Museums and the ‘New Museology’’, 31-32.

83 De koepelorganisatie waaronder het Tropenmuseum, het Afrika Museum en Museum Volkenkunde waren gefuseerd in 2014. In 2023 veranderde de namen van deze organisaties naar Wereldmuseum Amsterdam, Wereldmuseum Berg en Dal, en Wereldmuseum Leiden. Gekoppeld aan deze organisatie is het Research Centre for Material Culture.

84 Geschiedenis Wereldmuseum, via: <https://rotterdam.wereldmuseum.nl/nl/over-wereldmuseum-rotterdam/geschiedenis-wereldmuseum> (geraadpleegd op 26 mei 2025).

onder andere om 'de collectie te verbinden aan een meerstemmig en inclusief programma en in de organisatie te werken aan een veilige, transparante en open cultuur'.⁸⁵

Beide musea lijken zich dus bezig te zijn gaan houden met nieuwe museologische idealen zoals museumtheoretici die beoogden. De vraag is echter of dat voor altijd zo blijft. Hebben we ons de afgelopen jaren in een piek in de cyclus bevonden? En staan we nu weer voor een kantelpunt, gezien het (wereldwijde) politieke klimaat? Als het aan de academici, professionals, studenten en liefhebbers die ik dit voorjaar bij het symposium 'Onderscheid tussen kunstmusea en etnografische musea' heb horen spreken ligt niet. Zij geloven nog steeds dat we samen nieuwe museologische idealen ook kunnen blijven waarmaken, en dat stemt mij in ieder geval hoopvol voor de toekomst.



85 'Diversiteit & inclusie', via: <https://www.boijmans.nl/museum/diversiteit-inclusie> (geraadpleegd op 26 mei 2025).



'All in the same boat'?

Hongersnoodmigratie in Ierse musea

Lindsay Janssen en Christopher Cusack

De auteurs willen Liam Corry, curator bij het UAFP en Shannon Wilson, voormalig education officer bij EPIC, bedanken voor hun grote bereidheid om zowel persoonlijk als via mail informatie en educatieve materialen te delen. Het onderzoek voor dit artikel is gefinancierd vanuit het NWO NWA-ORC-project Heritages of Hunger, NWA.1160.18. 197.

De Grote Hongersnood van 1845-51 is bepalend geweest voor de ontwikkeling van Ierland. Hoewel het eiland regelmatig te kampen had met honger, was deze crisis van ongekennde omvang. Door een reeks mislukte aardappeloogsten en falend overheidsbeleid overleden, op een bevolking van 8 tot 8,5 miljoen, een miljoen mensen, en emigreerde minstens hetzelfde aantal naar bestemmingen als de Verenigde Staten, Engeland, Canada en Australië. Daarnaast werden vele duizenden mensen uit huis gezet. Hoewel er al een opwaartse tendens zichtbaar was in de emigratiecijfers in de decennia voorafgaand aan de aardappelcrisis, veroorzaakte de ramp een leegloop die aanhield tot ver in de twintigste eeuw.¹ Ook nu nog kiezen veel jonge Ieren voor een leven in het buitenland. Door de hongersnood en de daardoor gekatalyseerde emigratietrend is Ierland vandaag de dag een van de weinige Europese landen die een kleinere bevolking heeft dan in het midden van de negentiende eeuw. Tegelijkertijd is er wereldwijd een enorm aantal mensen, veelal nazaten van migranten, die zich deels identificeren als Iers. De ramp had ook andere verregaande demografische en sociale gevolgen. Het armste deel van de bevolking



¹ De geschiedenis van de hongersnood is uitgebreid beschreven, bijvoorbeeld in James S. Donnelly, Jr., *The Great Irish Potato Famine* (Stroud 2001) en Cormac Ó Gráda, *Black '47 and Beyond: The Great Irish Famine in History, Economy, and Memory* (Princeton 1999).

werd weggevaagd, waarmee ook het Iers-Gaelisch een enorme klap werd toegediend. De taal heeft nooit meer haar vroegere positie herwonnen, ondanks het beschermingsbeleid van de Ierse overheid. Na de crisis veranderde daarnaast de positie en het beleid van de katholieke kerk in het land, waarmee het fundament gelegd werd voor de repressieve religieuze infrastructuur waaronder de Ierse maatschappij lange tijd gebukt ging, vooral na het onafhankelijk worden van de Ierse Vrijstaat in 1922.

Gezien deze demografische, sociale, culturele en politieke gevolgen is het niet opmerkelijk dat de hongersnood enorme invloed heeft uitgeoefend op het zelfbeeld van Ieren en de nazaten van Ierse emigranten, al werden er zelden grootschalige publieke herdenkingen georganiseerd en waren er weinig gedenktekens in de openbare ruimte, tot medio jaren negentig. Er vond toen een enorme kentering plaats in dit opzicht, om te gedenken dat de crisis 150 jaar eerder had plaatsgevonden. Zoals Emily Mark-FitzGerald stelt, barstte er ‘a remarkable outpouring of public commemoration and sentiment’ los.² In Ierland en daarbuiten werden tientallen monumenten geplaatst, musea richtten tentoonstellingen in over de crisis en in Strokestown (graafschap Roscommon) werd het National Famine Museum geopend.³

In een artikel in *Ex Tempore* beschrijft Margu rite Corporaal hoe de hongersnood geldt als ‘hedendaags erfgoed’ in de Ierse en Iers-diasporische cultuur. Experts als Mark-FitzGerald en Corporaal hebben aangetoond dat het culturele geheugen omtrent de Ierse hongersnood fundamenteel transnationaal van aard is en bovendien ‘multidirectioneel’. Multidirectionaliteit, een concept van Michael Rothberg, is het gegeven dat ‘tradities van cultureel geheugen van verschillende gemeenschappen ... met elkaar vervlochten raken’.⁴ Corporaal beschrijft hoe dit fenomeen zichtbaar is in Ierse musea. Ze stelt daarnaast dat dergelijke musea toenemend aandacht besteden aan de materi le aspecten van het culturele ge-



2 Emily Mark-FitzGerald, *Commemorating the Irish Famine: Memory and the Monument* (Dublin 2013) 1.

3 Het standaardwerk over deze herinneringscultuur is Mark-FitzGerald's *Commemorating the Irish Famine*.

4 Margu rite Corporaal, ‘Levend Verleden: De Grote Ierse Hongersnood als Hedendaags Erfgoed’, *Ex Tempore* 41:3 (2022) 228-43, aldaar 230.

heugen en hoe deze focus gerelateerd is aan empathievorming.

Materialiteit is een zeer relevant thema wat betreft de representatie en geschiedschrijving van een crisis zoals de Ierse hongersnood. Immers, zoals Niamh Ann Kelly zich afvraagt: 'How best to describe a history defined in the first instance by material poverty and precarious living?'⁵ Tentoonstellingen draaien vaak om historische objecten, maar er is een 'dearth of artifactual evidence' als het gaat over de meest behoeftige klassen van een maatschappij.⁶ Arme Ieren bezaten zeer weinig gebruiksvoorwerpen en tijdens de hongersnood werden zelfs de schamele huisraad en kleding verpand om aan eten te komen, familieleden te kunnen begraven of om emigratie te bekostigen. Daarnaast zijn de meeste bronnen die de ervaringen van deze groep weergeven niet geschreven door deze mensen zelf, maar veelal door ooggetuigen van een hogere klasse, die vaak minder direct leden onder de crisis. Musea die de geschiedenis van de hongersnood willen weergeven hebben dus te kampen met een gebrek aan objecten en materialen die tentoongesteld kunnen worden. Dit maakt het noodzakelijk om andere strategieën aan te wenden om het lot van de Ierse bevolking *from below* inzichtelijk te maken.⁷

In dit artikel beschrijven we een aantal manieren waarop Ierse musea dit vraagstuk benaderen, in het bijzonder met betrekking tot emigratie. Dit is sinds de crisis een omstreden thema gebleven in het publieke debat. Cormac Ó Gráda stelt dat emigratie functioneerde als een 'veiligheidsklep': zonder emigratie zou de hongersnood nog meer dodelijke slachtoffers hebben veroorzaakt.⁸ Veel critici betreurden echter het feit dat vooral jonge mensen vertrokken, een groep die juist hard nodig was voor de wederopbouw van de Ierse maatschappij. Deze negatieve duiding bleef lang invloedrijk en werd door nationalistengeregeld gekoppeld aan de



5 Niamh Ann Kelly, *Imaging the Great Irish Famine: Representing Dispossession in Visual Culture* (Londen 2018).

6 Kelly, *Imaging the Great Irish Famine*, 15.

7 Voor een inzichtrijke uiteenzetting van de dilemma's die komen kijken bij het visueel herdenken van hongersnood, zie Charley Boerman, *Framing Famines: Memory, Museums, and Visual Culture*, proefschrift Radboud Universiteit (2025).

8 Cormac Ó Gráda, 'Ireland', in: Guido Alfani en Cormac Ó Gráda eds, *Famine in European History* (Cambridge 2017) 166-84, aldaar 181.

koloniale status van Ierland. Zo stelde begin jaren 1880 het dagblad *Wexford People* polemisch dat het aanzetten tot emigratie een van de middelen was waarmee de Britse overheid Ierland probeerde te ruïneren, zoals de hongersnood dat ook geweest zou zijn.⁹ Ook in Ierse fictie over hongersnood zijn kritische opvattingen over emigratie een terugkerend thema, bijvoorbeeld in de werken van Charlotte G. O'Brien, Patrick Sheehan en Joseph Guinan.

Hongersnood en emigratie zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden, en dit zie je terug in musea: de voormalige landgoederen, landhuizen, werkhuizen, en nieuw gebouwde centra en musea die (deels) gewijd zijn aan de hongersnood, besteden tevens aandacht aan emigratie, en migratiemusea houden zich ook bezig met het hongersnoodverleden. We zullen meerdere van deze musea bespreken, maar we richten ons vooral op twee bekende migratiemusea: EPIC – The Irish Emigration Museum (EPIC), te vinden in de Docklands in Dublin, en The *Dunbrody* Famine Ship, in New Ross, in het zuidelijke graafschap Wexford. Hoe gaan zij om met de complexe geschiedenis van hongersnood en migratie?

‘Individuation’ en verbinding: EPIC - The Irish Emigration Museum

Het gebruik van erfgoed (‘heritage’) in musea kan volgens Simona Bodo in twee hoofdparadigma’s onderverdeeld worden. Ten eerste is er het essentialistische paradigma dat erfgoed behandelt als ‘neutral remains of the past’, overblijfselen die statisch zijn en lineair van curator naar cognitief passieve bezoeker worden gecommuniceerd. Daartegenover staat het dialogische paradigma, dat erfgoed beschouwt als een verzameling van materiële en immateriële culturele zaken die niet alleen overgebracht moeten worden, maar waarvan de betekenis ook onderhevig is aan voortdurende (re)constructie. Die reconstructie vindt plaats binnen gedeelde (virtuele) ruimtes en sociale interactie.¹⁰ In Ierse migratiemusea ligt de nadruk op de dialogische benadering, met name het ‘individuëren’ van het verleden om



9 ‘Banished for £5 a Head’, 29 november 1882, 3.

10 Simona Bodo, ‘Museums as Intercultural Spaces’, in: Sheila Watson, Amy Jane Barnes en Katy Bunning eds, *A Museum Studies Approach to Cultural Heritage* (Abingdon 2019) 517-526, aldaar 518.

de betrokkenheid van de bezoeker te vergroten.¹¹

Wolfram Kaiser stelt dat curatoren van Europese geschiedenismusea narratieve strategieën gebruiken om de geschiedenis te personaliseren. Ze geven de geschiedenis weer aan de hand van onbekende individuen in plaats van prominente figuren, en trachten zo de bezoeker ertoe te bewegen zich te identificeren met historische actoren. Ook legt deze strategie de focus op het alledaagse leven en individuele levensverhalen en niet louter op een overkoepelend narratief, zoals Silke Arnold-de Simine uitlegt. Daarnaast proberen musea hun bezoekers en de bredere gemeenschap te betrekken. Zo wordt er bijvoorbeeld gebruikgemaakt van ‘participative narrating’, waardoor bezoekers een meer pluralistisch beeld van de geschiedenis krijgen. Soms worden bezoekers daarnaast uitgenodigd om hun eigen verhalen te delen.¹²

Een voorbeeld van dit soort participatie zien we bij het Skibbereen Heritage Centre, in Skibbereen, graafschap Cork. Emigratie vormt hier een belangrijk onderdeel van de permanente tentoonstelling over de hongersnood. Bezoekers met Ierse voorouders worden daarnaast uitgenodigd om hun verhaal op te schrijven. Samen vormen deze verhalen een database die online gratis toegankelijk is.¹³ Door middel van deze ‘Diaspora Stories’ stimuleert het Centre zowel een gevoel van verbintenis bij de gemeenschap die het Centre bezoekt, als een gevoel van verwantschap binnen de internationale diaspora-gemeenschap.

Het Ulster American Folk Park (UAFP) – deels openluchtmuseum en gericht op het leven voor en na migratie in de provincie Ulster en de Verenigde Staten – heeft op een andere manier de gemeenschap betrokken. In 2022 is bij de ingang van het park de sculptuur *Murmurations* onthuld, van kunstenaar Kevin Killen. *Murmurations* [figuur 1] biedt een reflectie



11 Deze term komt van Paul Ricoeur en wordt verderop in dit artikel uitgelegd.

12 Wolfram Kaiser, ‘The Transnational Turn Meets the Educational Turn: Engaging and Educating Adolescents in History Museums in Europe’, *Journal of Educational Media, Memory, and Society* 4:2 (2012) 8-22, aldaar 15, 19. Silke Arnold-de Simine, *Mediating Memory in the Museum: Trauma, Empathy, Nostalgia* (Basingstoke 2013) 2. De term ‘participative narrating’ komt van Kaiser.

13 ‘Diaspora Stories’, *Skibbereen Heritage Centre website*, <https://skibbheritage.com/genealogy/diaspora-stories/>, geraadpleegd op 15 mei 2025.

op migratie van en naar Ierland vroeger en nu. Van dichtbij **[figuur 2]** is te zien dat het werk is opgebouwd uit woorden in verschillende talen die associaties bij migratie uitdrukken. Naast het woord voor ‘hope’ in 25 talen verwijzen termen als ‘coffin ship’¹⁴ en ‘landlords’ specifiek naar Ierland en de hongersnood. Het beeld is het product van een internationale samenwerking tussen dertig academici en vertegenwoordigers van verschillende gemeenschappen die te maken hebben gehad met migratie, zoals de zwarte en (traditioneel nomadische) Traveller gemeenschappen in Ierland en Inheemse gemeenschappen in de VS.¹⁵ Daarmee is het een krachtig voorbeeld van transculturele en transnationale herinneringspraktijken.



Figuur 1: Murmurations



Figuur 2: Murmurations closeup

Bij EPIC wordt veel moeite gedaan om het publiek te betrekken in de geschiedenis van Ierse emigratie, onder andere door ‘individuation’ of het persoonlijk maken van de geschiedenis. In de permanente tentoonstelling staan drie thema’s centraal die belangrijke redenen zijn of waren voor emigratie uit Ierland: honger, gemeenschap en werk. Middels geluid, beeld en licht wordt de bezoeker ondergedompeld, want volgens het museum moet Ierse geschiedenis niet slechts een lange lijst namen en data zijn: ‘it should be an



14 Deze term wordt verderop in dit artikel uitgelegd.

15 <https://www.ulsteramericanfolkpark.org/stories/murmurations-sculpture> (geraadpleegd op 23 mei 2025).

experience'.¹⁶ De bezoeker krijgt een paspoort mee, dat in de verschillende ruimtes van het museum gestempeld kan worden. Dit moet de bezoeker de indruk geven dat zij deelneemt in de verspreiding van de Ieren wereldwijd en een nieuwe toekomst tegemoet reist. Ook buiten de muren van het museum worden dergelijke objecten gebruikt voor de bezoekerservaring, nu expliciet gelinkt aan de hongersnood. Met een groot aantal partijen, waaronder het National Famine Museum en het Irish Heritage Trust, heeft EPIC de National Famine Way opgezet, een wandelroute van 165 kilometer tussen Strokestown en Dublin. Wandelaars treden in de voetsporen van een van de arme pachtersfamilies uit de omgeving van Strokestown, die naar Dublin liepen om vanuit daar op kosten van de landheer te vertrekken naar Noord-Amerika nadat ze uit huis gezet waren.¹⁷ Wanneer de bezoeker de National Famine Way Package aanschafft, krijgt zij een paspoort mee. Bij voltooiing van de route krijgt de wandelaar bij EPIC niet alleen een stempel, maar hoort zij ook wat er gebeurd is met haar toegewezen historische familie tijdens hun reis. Zo wordt de individuele connectie tussen heden en verleden opnieuw versterkt aan de hand van een nieuw souvenir. Dit voorwerp functioneert als plaatsvervanger van een ontbrekend historisch bewijstuk, en na de wandeltocht neemt de bezoeker letterlijk een historische identiteit mee naar huis.

Verbinding tussen de bezoeker en de Ierse migratiegeschiedenis wordt verder gestimuleerd door het gebruik van persoonlijke verhalen. Wandelaars die de National Famine Way route lopen met de bijbehorende app horen het verhaal van Daniel Tighe, die in 1847 – ook wel 'Black '47' genoemd, een van de ergste jaren van de hongersnood – als twaalfjarige de route heeft afgelegd en vervolgens de oversteek heeft gemaakt naar Quebec, Canada. Binnen de muren van EPIC wordt de bezoeker bovendien voorgesteld aan een aantal historische migranten: Annie Moore, John Boyle O'Reilly, Isabella McDougall, Thomas Quinn, Dónall Mac Amhlaigh en Anne Carey. De bezoeker maakt kennis met de verhalen van deze individuen door levensgrote opnames van acteurs die de migranten impersoneren. Twee van deze figuren, McDougall en Quinn, verlieten Ierland tijdens de hongersnood. McDougall vertrok als zestienjarige naar Austra-



16 <https://epicchq.com/explore/about-the-museum> (geraadpleegd 22 mei 2025).

17 <https://nationalfamineway.ie/> (geraadpleegd op 28 mei 2025).

lië, als onderdeel van de Earl Grey Scheme (1849-1851), een initiatief dat weesmeisjes vanuit Ierse werkhuizen naar Australië stuurde om hen daar de kans op een leven als hulp in het huishouden te geven of een van de vele vrijgezelle witte mannen te huwen – en om zo bij te dragen aan de Britse kolonisatie van Australië. In Australië trouwde McDougall met een gedeporteerde delinquent – Australië was immers ook een strafkolonie – en kreeg dertien kinderen. Quinn, lid van de groep pachters uit Strokestown, kan gezien worden als een Iers-Canadees succesverhaal. Quinn was zes jaar oud toen het gezin emigreerde. In Canada werden hij en zijn broer priesters en klommen ze op in de rangen van de katholieke kerk. Ook werd hij een sterk voorvechter van de Frans-Canadese cultuur.¹⁸

EPIC biedt ook educatiemateriaal aan voor scholen, en in het ‘Great Famine Classroom Pack’ komen de Quinn broers specifiek voor. Het materiaal stuurt aan op het vormen van begrip en empathie. Hierin is EPIC niet uitzonderlijk; andere musea en herinneringsinitiatieven, zoals het UAFP, het National Famine Museum in Strokestown en de National Famine Way, hebben ook dergelijke resources ontwikkeld. Zo bieden zowel EPIC als het UAFP workshops aan voor basisschoolleerlingen, waarbij de kinderen aan de slag gaan met koffers met spullen die een (jonge) migrant zou moeten meenemen op reis.¹⁹ Deze nieuwe materialen fungeren als stand-ins voor historische voorwerpen en vormen zo een ‘archief’ voor de leerder.²⁰ Bij EPIC zijn de koffertjes onderdeel van de ‘School Tour Package’ ‘Pick Up the Past’. Bij deze workshop krijgen leerlingen ook een rondleiding, waarin wederom speciale aandacht wordt besteed aan Quinn en McDougall.²¹ Met hun inzet op historisch begrip en empathie op individueel niveau zijn de educatieve materialen en praktijken van deze musea een extra schakel



18 ‘Pick up the Past Passport’, *EPIC*. Het paspoort is onderdeel van het Pick Up the Past education pack van het museum.

19 <https://www.ulsteramericanfolklpark.org/workshop/flight-famine> en <https://strokestownpark.ie/educational-visits/> (geraadpleegd op 23 mei 2025).

20 In het kader van het onderzoeksproject *Heritages of Hunger* hebben we met collega’s educatieve materialen over hongersnoden in Europa ontwikkeld: <https://www.ru.nl/wetenschapsknooppunt/honger-en-hunger.rich.ru.nl> (geraadpleegd op 2 juni 2025).

21 *EPIC*, <https://epicdq.com/education/school-tour-packages/> (geraadpleegd op 23 mei 2025).

tussen historische gebeurtenis en historische actoren enerzijds, en hedendaagse bezoekers en (jonge) leerders anderzijds.

Uit de lijst van historische figuren in EPIC zal voor kenners van de Iers-Amerikaanse geschiedenis John Boyle O'Reilly zeker geen vreemde zijn. O'Reilly was een kopstuk van de nationalistische Fenianbeweging en hoofdredacteur van de invloedrijke in Boston uitgegeven katholieke krant *The Pilot*. De andere migranten passen echter binnen de trend om in musea onbekenden en hun levensverhalen centraal te stellen en zo de bezoeker meer te betrekken. Hoewel van Quinn gesteld kan worden dat hij later een belangrijke maatschappelijke positie zou verwerven, was hij van zeer nederige komaf en genoot hij geen grote bekendheid buiten zijn eigen milieu.

De persoonlijke dimensie van deze levensverhalen wordt versterkt door het gebruik van bepaalde structurele kenmerken van fictie. De invloedrijke filosoof Paul Ricoeur schreef dat in geschiedschrijving vaak literaire technieken gebruikt worden die veel bij fictie voorkomen, bijvoorbeeld het gebruik van een ik-perspectief om de stemmen en ervaringen van slachtoffers te betrekken en zo een historisch overkoepelend narratief te onderbreken. Door fictie- en geschiedschrijving te mengen, combineren we sporen van het verleden tot betekenisvolle verhalen in het heden – Ricoeur noemde dit 'refiguration'. Hij legt bovendien uit dat bij gebeurtenissen uit het verleden die sterke ethische gevoelens oproepen, de 'deindividuated approach' of onpersoonlijke toon, die traditioneel geassocieerd wordt met geschiedschrijving, tekortschiet. Voor zulke gebeurtenissen, zoals in de Ierse context massamigratie door hongersnood en gerelateerde oorzaken, heb je de 'individuation' nodig die fictie kan bieden. Een cruciaal effect hiervan is dat deze combinatie van benaderingen kan leiden tot een gevoel van waarheidsgetrouwe 'standing-for' een afwezig verleden.²² De museale praktijk van (kunstmatige) autobiografische *storytelling* betreft de bezoeker ook nog op een andere manier. Zoals Jens Alderman en Silke Arnold-de Simine uitleggen, worden individuele levensverhalen zo ook relevant voorbij de privésfeer en worden leden van latere generaties



22 Paul Ricoeur, en Kathleen Blamey en David Pellauer (vert.), *Time and Narrative*, vol. 3, nieuwe ed. (1985; Chicago IL, 1988), 187-188. Zie ook Lindsay Janssen, *Periodical Famines: Irish Memories in Transatlantic New Media, 1845-1919* (Bloomington 2025).

(de bezoekers van het museum) zo gevormd tot ‘secondary witnesses’.²³

Enigszins paradoxaal kunnen we dus stellen dat door het gebruik van kunstmatige vormen – het gebruik van niet authentieke materialen, beeldmateriaal met acteurs, en narratieve technieken uit fictie – een museum als EPIC kan inzetten op historiciteit, ‘individuation’ en het dichterbij brengen van de invloedrijke geschiedenis van Ierse migratie. In dit proces huist nog een spanning. Aan de ene kant kunnen visuele representaties zoals de beelden van de acteurs een historische gebeurtenis of persoon, zeker waarvan we weinig of geen echt materiaal hebben, denkbaar (‘thinkable’) maken. Ook kunnen de representaties ten dienste staan van de authenticatie van de geschiedenis – het echt doen voelen of overkomen ervan. Aan de andere kant geldt dit wel voor materiaal zoals documentaires of opgenomen getuigenissen, maar kun je je met name voor authenticatie afvragen of hetzelfde effect bereikt wordt bij benaderingen van de geschiedenis die duidelijk niet authentiek zijn.²⁴

Replica’s en authenticiteit: The Dunbrody Famine Ship Experience

Tegenover EPIC ligt in de Liffey een museumschip aangemeerd, de *Jeanie Johnston*. Hoewel de musea onafhankelijk zijn, werken ze samen om een complementair narratief te bieden. EPIC bestrijkt de langere en bredere geschiedenis van Ierse migratie, maar op de *Jeanie Johnston* staat de hongersnood centraal. De bark met drie masten (oorspronkelijk bouwjaar 1847) is een replica van een schip dat tijdens de hongersnood migranten naar Canada en de Verenigde Staten vervoerde. Het is evenwel niet het enige hongersnoodmuseum met deze benadering. In New Ross (graafschap Wexford) ligt in de rivier Barrow, die even verderop uitmondt in de Keltische Zee, de driemaster *Dunbrody* (oorspronkelijk bouwjaar 1845) [**Figuur 3**], die eveneens een replica is van een schip dat tijdens de hongersnood de transatlantische overtocht verzorgde voor duizenden Ieren.



23 Arnold-de Simine, *Mediating Memory*, 95.

24 Arnold-de Simine, *Mediating Memory*, 122.



Figuur 3: *Dunbrody*

Zoals veel migratieschepen tijdens de crisis was de *Dunbrody* een vrachtschip dat goederen transporteerde van Noord-Amerika naar het Verenigd Koninkrijk en voor de terugweg provisorisch omgebouwd werd om passagiers te kunnen vervoeren, vaak hogere aantallen dan hun capaciteit eigenlijk toeliet. De schepen die migranten vervoerden waren tijdens de crisis al notoir en zijn in negatieve zin iconisch geworden in het geheugen van de hongersnood. Hoewel de term zelf pas vijfentwintig jaar na de crisis in zwang raakte, worden de schepen ‘coffin ships’ genoemd, vanwege de vaak erbarmelijke omstandigheden aan boord en het feit dat er veel passagiers bezweken aan besmettelijke ziekten.²⁵ Hoewel Cian McMahon heeft aangetoond dat de gemiddelde sterfte gedurende deze periode niet ongewoon was voor transatlantische overtochten in de mid-negentiende eeuw, verschilde dit sterk per route en schip. Zo was in 1847 op de route naar Quebec de mortaliteit aanzienlijk hoger dan gem-



25 Cian McMahon, ‘Tracking the Great Famine’s “Coffin Ships” across the Digital Deep’, *Éire-Ireland* 56:1-2 (2021) 81-109.

iddeld.²⁶ Een van de meest beruchte voorbeelden is de reeds genoemde groep migranten uit Strokestown, waarvan bijna 50% omkwam tijdens de overtocht of in quarantaine op Grosse Île in Quebec.²⁷ Het Ierse National Famine Monument in Murrisk, graafschap Mayo, toont aan hoe centraal het ‘coffin ship’ is in de iconografie van de hongersnood. In de schaduw van de berg Croagh Patrick, een belangrijk bedevaartsoord, en met uitzicht op de oceaan, staat een bronzen beeld van John Behan dat een driemaster voorstelt, maar dan samengesteld uit geraamten.

Zo bezien is het niet vreemd dat de *Jeanie Johnston* en *Dunbrody* inspielen op de symbolische weerslag van deze beeldtaal. Opvallend is echter dat het sterftecijfer aan boord van deze twee schepen beduidend lager lag dan het gemiddelde, en dat hun passagiers na sommige overtochten in de krant publiekelijk dank betuigden aan hun kapitein en officieren voor de goede zorgen.²⁸ Hoewel de musea met hun replica’s een mate van authenticiteit nastreven en in materiële vorm het verleden in- en beleefbaar willen maken, zijn deze schepen juist niet representatief voor het discours waar ze als erfgoedinitiatief op stoelen, wat betekent dat ze in hun benadering moeten schipperen tussen soms tegenstrijdige algemene en specifieke voorstellingen van migratie tijdens de hongersnood.

De *Dunbrody* positioneert zich nadrukkelijk als authentiek, zoals blijkt uit de openingstekst op hun website: ‘Centred on an authentic reproduction of an 1840’s emigrant vessel, [the *Dunbrody* Famine Ship] provides a world-class interpretation of the famine emigrant experience.’²⁹ De expositie is opgebouwd in stappen: eerst leert de bezoeker aan wal over de hongersnood in algemene zin en over het proces van emigratie, dan wordt op het replica-schip het leven aan boord weergegeven, en tenslotte wordt er aandacht besteed aan het leven na de overtocht. Net als bij EPIC wordt ‘individuation’ toegepast: de expositie begint met videomateriaal dat de namen en bestemmingen van migranten weergeeft en daarnaast maakt het



26 Cian McMahon, *The Coffin Ship: Life and Death at Sea During the Great Irish Famine* (New York 2021) 155-156.

27 Ciarán Reilly, *Strokestown and the Great Irish Famine* (Dublin 2014) 71, 73.

28 McMahon, *Coffin Ship*, 201.

29 <https://www.dunbrody.com> (geraadpleegd op 1 juni 2025). Wat ‘world-class’ hier betekent blijft ongewis.

museum gebruik van acteurs om bezoekers het idee te geven dat ze zelf op het punt staan te emigreren: ‘we establish an illusion that you are an emigrant passenger by creating a theatre set with audio of voices from the past and a seamless interaction with live interpreters’.³⁰ Meer nog dan bij EPIC wordt de ervaring centraal gesteld, vanuit de overtuiging dat dergelijke simulatie een effectievere – en authentiekere – manier is om de geschiedenis weer te geven dan louter het verschaffen van tekstuele informatie en statisch tentoonstellen van beeldmateriaal en objecten.

Bij het bezoeken van het schip zelf wordt de bezoeker rondgeleid door gidsen in kostuum, ‘Mrs Anne White’ en ‘Mrs Mary O’Brien’, die vanuit het perspectief van de migranten vertellen over het proces van emigratie. In de constructie van dit narratief wordt gebruikgemaakt van bekende elementen uit het cultureel geheugen van de hongersnood, zoals het beeld van de kwaadaardige landheer die arme pachters onteigent. Het narratief wordt zo gekaderd op een manier die aansluit bij ideeën over de hongersnood die veel bezoekers uit Ierland en de Ierse diaspora reeds hebben.

Het museum laat verschillende groepen migranten en individuen de revue passeren, zoals de groep arme meisjes die vanuit het werkhuis emigreerden naar de Britse kolonie in Zuid-Afrika, maar in het derde deel van de ‘memorable metaphorical pilgrimage’ ligt de nadruk op de stad Savannah in de Amerikaanse staat Georgia.³¹ Dit deel begint met een video van een migratieambtenaar, gespeeld door een acteur, om zo de bezoeker het idee te geven dat zij net als migranten tijdens de hongersnood gekeurd worden voordat zij toegelaten worden tot het land van aankomst. Hoewel er aandacht wordt besteed aan de gevaren van de overtocht en het vaak zware leven na aankomst aan de andere kant van de oceaan, is de teneur van het laatste deel van de expositie overwegend celebratoir, en sterk geënt op Amerikaanse *rags-to-riches* mythetvorming. Het laatste paneel suggereert tevens dat het museum zich met dit narratief primair richt op buitenlandse, veelal Amerikaanse bezoekers met Ierse voorouders: ‘Thank you for being part of the Irish story of emigration. Now you know the history,



30 <https://www.dunbrody.com/dunbrody-famine-ship-experience-overview> (geraadpleegd op 1 juni 2025).

31 <https://www.dunbrody.com/dunbrody-famine-ship-experience-overview/> (geraadpleegd 2 juni 2025).

it's time for you to be part of the future. We hope to see you again soon.' De eerste zin heeft weliswaar betrekking op de bezoekers die net de 'experience' hebben doorlopen, maar het vervolg van de boodschap suggereert dat deze met name is gericht op Iers-diasporische bezoekers. Hoewel noch de tentoonstelling noch het afsluitende appèl per se universalistisch zijn, beoogt het kunstwerk *The Emigrant Flame* [Figuur 4] dat op de kade staat wel deze vertaalslag te maken: aangestoken met de 'eternal flame' naast het graf van John F. Kennedy op Arlington National Cemetery in de staat Virginia, '[t]he flame now burns permanently to remember all emigrants throughout the world.'



Figuur 4: Emigrant Flame

De Ierse diaspora als succesverhaal

EPIC lijkt bewust in te zetten op het laten zien van 'gewone' levens. Echter, in het laatste deel van de tentoonstelling slaat de toon om en wordt de bezoeker blootgesteld aan het succesverhaal van de Ieren wereldwijd. De eerste boodschap op de website wekt al deze suggestie: 'You won't find leprechauns or pots of gold here, but you will discover that what it means to be Irish expands far beyond the borders of Ireland through the stories of Irish emigrants who became scientists, politicians, poets, artists and even outlaws all over the world. Discover Ireland from the outside in and find out why saying "I'm Irish" is one of the biggest conversation

starters, no matter where you are.’³² Er worden ook enkele notoire figuren genoemd, zoals misdadigers en piraten van Ierse afkomst, maar de nadruk ligt toch duidelijk op niet beruchte en veelal bekende voorbeelden. Er wordt uitvoerig ingegaan op de internationale inzet van Ierse medewerkers van NGO’s en op een muurgrote pop-art-achtige collage getiteld ‘The Irish Influence’ wordt vermeld dat ‘Irish migrants and their descendants have shaped the development of countries across the world, leading revolutions, winning elections, inventing and exploring. Most powerful of all, the Irish culture, rich in music and words, has influenced the world and its view of the Irish.’ Veel aandacht wordt besteed aan succesvolle Ierse en Iers-diasporische muzikanten, sporters, politici en schrijvers van over de hele wereld. Er worden bijvoorbeeld meerdere Amerikaanse presidenten uitgelicht, zoals John F. Kennedy en Barack Obama, en er is aandacht voor danser Michael Flatley (schatrijk geworden met Riverdance en Lord of the Dance) en de Amerikaanse metalband Mastodon.³³ In veel gevallen, bijvoorbeeld dat van Mastodon, is het de vraag in hoeverre ze feitelijk een ‘Ierse’ identiteit uitdragen. Zo deelde het museum vorig jaar nog vol trots dat uit eigen genealogisch onderzoek is gebleken dat Taylor Swift ‘part-Derry girl’ is.³⁴

In het laatste deel van de expositie van de *Dunbrody* zijn achter een groot bord met de boodschap ‘Welcome to the Land of Opportunity’ meerdere muren behangen met foto’s van ‘a host of high-achieving Irish Americans past and present’. Deze ‘*Irish America* Hall of Fame’ is een samenwerking met het invloedrijke tijdschrift *Irish America* waarbij de Ierse invloed op de Amerikaanse maatschappij wordt gevierd met een soms behoorlijk



32 ‘Explore the Museum’, <https://epicchq.com> (geraadpleegd op 15 mei 2025).

33 President Obama werd ook wel grappend O’Bama genoemd om zijn Ierse afkomst te benadrukken. Hiervan werd dankbaar gebruik gemaakt door de lokale middenstand in het dorpje Moneygall, waar Obama’s Ierse wortels zouden liggen. Zie Chris Dolin, ‘Rediscovering Obama’s Irish Roots’, *The New Yorker* (10 december 2016), <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/rediscovering-obamas-irish-roots> (geraadpleegd op 28 mei 2025).

34 Ellen O’Donoghue, ‘Turns out Taylor Swift is a Derry Girl, Genealogists Find’, *Irish Times* (19 juni 2024), <https://www.irishtimes.com/culture/music/2024/06/19/turns-out-taylor-swift-is-a-derry-girl-genealogists-find/> (geraadpleegd op 28 mei 2025).

ruime definitie van 'Irishness'. Los daarvan wordt ook nog de levensloop van een aantal bekende Iers-Amerikanen uitgelicht op grote panelen met foto's, levensbeschrijvingen en treffende citaten, bijvoorbeeld Hollywood-iconen als Grace Kelly en Walt Disney, de grootindustriële Henry Ford en presidenten Andrew Jackson en Ronald Reagan. De laatste panelen verschaffen uitgebreide informatie over een groot aantal leden van de Kennedy-familie, die gepositioneerd wordt als het ultieme Iers-diasporische succesverhaal – weinig verrassend gezien het feit dat het museum is ontstaan uit de John F. Kennedy Trust, opgericht 'to commemorate John F. Kennedy by developing projects to enrich the lives of the people of his ancestral home area'.³⁵ Ierse emigratie wordt zo in grote mate gelijkgeschakeld met een lezing van de Iers-Amerikaanse geschiedenis die succes definieert in typisch (neo)liberale termen.³⁶ Hierbij verdwijnt de eerdere focus op de ingrijpende ervaringen van mensen uit de laagste klassen naar de achtergrond.³⁷

Dergelijke afvlakking kan invloed hebben op hoe mensen engageren met het geheugen van de hongersnood. Juist comparatieve of combinatoire herinneringspraktijken kunnen verbinding faciliteren, zowel tussen als binnen gemeenschappen, bijvoorbeeld door een gedeelde ervaring of vergelijkbaar leed bloot te leggen en zo begrip en empathie te stimuleren. Dit is bijvoorbeeld te zien bij de eerder in dit artikel besproken sculptuur *Murmurations* en bij het hongersnoodmonument in Callan (graafschap Kilkenny), dat zeven hongersnoodmonumenten verbindt met de suggestie dat er sprake is van een transhistorisch gedeeld lijden [Figuur 5]. Onvermijdelijk hebben dit soort samenstellingen een ethische lading, maar dit kan (onbedoeld)



35 <https://www.dunbrody.com/jfk-trust/> (geraadpleegd op 1 juni 2025).

36 Peter D. O'Neill beschrijft in *Famine Irish and the American Racial State* (Abingdon 2017) hoe Iers-Amerikaanse zelfvoorstellingen convergeerden met Amerikaanse mythevorming omtrent economisch succes en sociale mobiliteit.

37 Het museum biedt op de website ook toegang tot een database met gedigitaliseerde passagiersmanifesten van schepen die in de negentiende eeuw van het toenmalige Verenigd Koninkrijk naar de VS reisden, waaronder de *Dunbrody* zelf.

ook averechts uitpakken.³⁸ In de kakofonie van stemmen en gebeurtenissen schuilt namelijk een tweeledig gevaar: specifieke ervaringen kunnen te makkelijk afgevlakt worden, en er kan sprake zijn van wat men binnen memory studies ook wel ‘covert silencing’ noemt. Zoals Vered Vinitzky-Seroussi en Chana Teeger schrijven: ‘The uniqueness of the event or person may be diminished such that all the events and people who share the commemorative time and space may become interchangeable or forgotten altogether.’³⁹



Figuur 5: Callan Famine Graveyard

Voor de Halls of Fame ligt een dergelijk risico op de loer. De nadruk op het positieve – het succesverhaal van de Ieren in diaspora – komt mogelijk deels voort uit het feit dat beide musea al voor de oprichting mede afhankelijk zijn geweest van financiering uit private donaties en stichtingen met specifieke oogmerken. EPIC is opgericht door de huidige eigenaar, Neville Isdell, voormalig CEO van Coca-Cola. De *Dunbrody* is eigendom van het in New Ross gevestigde John F. Kennedy Trust en ontvangt



38 Dirk A. Moses en Michael Rothberg, 'A Dialogue on the Ethics and Politics of Transcultural Memory', in: Lucy Bond en Jessica Rapson eds, *The Transcultural Turn: Interrogating Memory between and beyond Borders* (Berlin 2014) 29-38.

39 Vered Vinitzky-Seroussi en Chana Teeger, 'Unpacking the Unspoken: Silence in Collective Memory and Forgetting', *Social Forces* 88:3 (2010) 1103-1122, aldaar 1116.

naast publieke subsidies ook schenkingen van private donoren, zoals de Iers-Amerikaanse zakenman Donald R. Keough (ook voormalig topman bij Coca-Cola), aan wiens voorvader de eerste hal van het museum is opgedragen.⁴⁰ In musea vindt haast onvermijdelijk commodificatie en commercialisering van de geschiedenis plaats. Bij musea die als private ondernemingen zijn opgericht speelt dit nog sterker dan bij musea in beheer van de staat, aangezien zij mede afhankelijk zijn van de goedkeuring van hun financiers en donoren. Omdat ze bovendien vaak meer afhankelijk zijn van entreegelden is het van belang dat bezoekers de tentoonstellingen niet als te uitdagend zien.⁴¹

Het succesverhaal van Ierse emigratie waarmee zowel de *Dunbrody* als EPIC eindigen geeft uiting aan een zeer gevestigd narratief dat vooral Iers-Amerikanen bekend zal voorkomen. Volgens dit narratief is de Ierse transatlantische diaspora een gemeenschap die weliswaar grote tegenslag (de hongersnood, koloniale onderdrukking) te verduren heeft gehad, maar daar sterker is uitgekomen en succesvol is geworden in het land van aankomst. Door in het laatste deel van hun tentoonstellingen de aandacht volledig te vestigen op deze historisch weinig gedifferentieerde interpretatie van de Ierse migratiegeschiedenis hopen beide musea dat de bezoeker met een positief gevoel het pand zal verlaten. Hierbij zijn echter wel de diversiteit aan redenen voor emigratie, de pluraliteit van migratie-ervaringen, en de vaak weerbarstige werkelijkheid waar de meerderheid mee te kampen had op de achtergrond geraakt.

Het belang van representatie

Hoewel de narratieve en visuele verbeelding in deze musea in veel opzichten typische voorbeelden zijn van hoe hongersnoodsmigratie in Ierland en daarbuiten herinnerd wordt, zijn de strategieën die de musea toepassen niet exclusief Iers. Ook andere musea en erfgoedinstellingen die zich richten op migratie en sociale geschiedenis in bredere zin zetten bijvoorbeeld in op 'individuation' en ervaring, zoals het Red Star Line Museum in Antwerpen, Port of Dreams – Auswandererwelt in Hamburg en het Tenement



40 EPIC, <https://epicchq.com/explore/epic-history-and-vision/>; *Dunbrody Famine Ship*, <https://www.dunbrody.com/jfk-trust/>; (beide geraadpleegd op 28 mei 2025).

41 Arnold-de Simine, *Mediating Memory*, 2.

Museum in New York City.⁴² Zoals dit artikel heeft aangetoond, kunnen bij de nadruk op triomfantelijke succesverhalen in musea als EPIC en de *Dunbrody* ook ethische kanttekeningen geplaatst worden. In algemene zin wordt namelijk de mogelijkheid ingeperkt om te reflecteren op de confronterende vraag *hoe* mensen precies de crisis hebben overleefd – en niet alleen omdat in de meeste gevallen emigratie buiten de mogelijkheden lag voor de allerarmsten. De meest extreme voorbeelden zijn het feit dat er kannibalisme heeft plaatsgevonden en dat mensen anderen hebben vermoord om aan eten te komen.⁴³ Ook hebben mensen zich verrijkt ten koste van hun burens, bijvoorbeeld als pandjesbaas of kredietverstrekker die woekerrente rekende.⁴⁴ Daarnaast deden zich ook allerlei andere dingen voor die vaak in crisissituaties voorkomen, zoals diefstal en verlaten. De historicus Breandán Mac Suibhne noemt dit, in navolging op Primo Levi, de ‘grey zone’ van de hongersnood.⁴⁵ Hoewel beide musea wel aandacht besteden aan de zware omstandigheden tijdens de hongersnood in de eerdere delen van hun tentoonstelling, blijft dit aspect onderbelicht. Hierdoor blijft het narratief van de hongersnood zwart-wit – een verhaal van daders en slachtoffers.⁴⁶

In het onderzoeksproject *Heritages of Hunger* hebben de auteurs met collega’s uit binnen- en buitenland onderzocht hoe hongersnood herin-



42 In *Mediating Memory in the Museum* gaat Arnold-de Simine uitgebreid in op deze en andere strategieën voor het musealiseren van menselijke ervaringen.

43 Cormac Ó Gráda, *Eating People Is Wrong, and Other Essays on Famine, Its Past, and Its Future* (Princeton 2015).

44 In de Ierse volksmond worden zulke mensen *gombeen men* genoemd, een scheldwoord dat ook nu nog gebruikt wordt, bijvoorbeeld om te verwijzen naar de speculanten en vastgoedondernemers die mede de financiële crisis die in 2008 toesloeg hadden veroorzaakt.

45 Breandán Mac Suibhne, *Subjects Lacking Words?: The Grey Zone of the Great Famine* (Cork 2017).

46 Michael Rothberg noemt de complexe subjectpositie tussen dader en slachtoffer de ‘implicated subject’: ‘implicated subjects occupy positions of power and privilege without being themselves direct agents of harm; they contribute to, inhabit, inherit, or benefit from regimes of domination but do not originate or control such regimes’. *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators* (Stanford 2019), 1.

nerd wordt en voor politieke doeleinden ingezet wordt. Ook in de Ierse context zijn dergelijke tendensen zichtbaar. Zo beschrijft Irial Glynn hoe de herinnering aan de hongersnood invloed heeft gehad op het maatschappelijke debat omtrent asielzoekers in Ierland.⁴⁷ Meer recent hebben vooraanstaande hongersnoodsexperts door verbanden te benoemen tussen het hongerverleden van de Ieren wereldwijd en de catastrofale oorlog in Gaza de Iers-Amerikaanse gemeenschap opgeroepen om zich uit te spreken tegen het inzetten van honger als wapen in Gaza. Zo hopen ze dat invloed uitgeoefend kan worden op de Amerikaanse overheid. In een stuk op de vooraanstaande website *Irish Central* vragen ze Ierse Amerikanen dan ook ‘to use their influence to avert a Famine as severe as the one faced by their ancestors’.⁴⁸ Historisch gekaderd inzicht in hoe crises zich voordoen beïnvloedt hoe wij in het heden omgaan met crisis. Juist als de herinnering voldoende gedifferentieerd is, blijken specifieke gebeurtenissen uit het verleden een morele boodschap te kunnen bevatten die noopt tot handelen in het hier en nu.



47 Irial Glynn ‘Famine Commemorations and Asylum Debates in Ireland Conflated’, in: Irial Glynn en J. Olaf Kleist eds., *History, Memory and Migration Perceptions of the Past and the Politics of Incorporation* (Basingstoke 2012) 173-188.

48 John Cunningham et al., ‘Great Irish Famine historians issue St. Patrick’s Day statement on Gaza’, *Irish Central* (15 maart 2024), <https://www.irishcentral.com/opinion/others/irish-american-famine-gaza> (geraadpleegd op 2 juni 2025).



Hybride kunst uit een koloniaal verleden

De Schmutzer-Iko collectie uit Steyl

Arthur Crucq

Een aantal jaren geleden maakte ik voor het eerst kennis met het werk van de Javaanse beeldhouwer Iko middels een bijzondere uitgave van het katholieke tijdschrift *De Gemeenschap* uit 1927 waarin een artikel was opgenomen over Javaans-christelijke kunst van een zekere Josef Schmutzer (1882-1946).¹ Deze Josef Schmutzer bestierde destijds samen met zijn broer Julius Schmutzer een suikerplantage en fabriek in Ganjuran op Java in voormalig Nederlands-Indië. Op het terrein van deze plantage en fabriek, Gondang Lipoero genaamd, stichtten zij als katholieke leken samen met hun vrouwen diverse schooltjes, een kerk en een kapel voor de lokale Javaanse katholieke bevolking.² Daarnaast was Josef Schmutzer ook politicus en had hij zitting in de Indische volksraad namens de Indische Katholieke Partij.³ In het artikel bespreekt Josef Schmutzer een aantal beeldhouwwerken van Iko. Deze beelden kunnen worden gezien als het resultaat van een unieke samenwerking tussen Iko en Josef Schmutzer. Binnen deze samenwerking was Iko de kunstenaar die over het juiste talent beschikte om de ideeën die Schmutzer had over Javaans-christelijke kunst, en die Schmutzer in talloze ontwerpen op papier had verbeeld, in djatihout⁴ vorm te geven. Het resultaat is een wonderlijke mengvorm van katholieke thema's uitgevoerd in een stijl die de tempelkunst uit het rijke



1 J. Schmutzer, 'Christelijk-Javaansche kunst' in: Dr. J. Schmutzer, J. J. ten Berge en W. Maas, *Europeanisme of catholicisme* (Utrecht-Leuven 1927) 57-89.

2 Arthur Crucq, *Van Bedaja tot Madonna* (Zwolle 2025) 31.

3 Parlement.com, https://www.parlement.com/id/vg09lljh08xw/j_i_j_m_jos_schmutzer?ac=1:lzju:flynhxmGU4ibolRztVF8i%2fVi3Os (geraadpleegd 3 januari 2023).

4 Djatihout is een houtsoort afkomstig van de Indische teakboom en wordt daarom ook wel teakhout genoemd. In de Indische archipel kwam deze boom in de twintigste eeuw voornamelijk voor op Java. Zie: G. F. E. Gonggryp, *Geïllustreerde encyclopaedie van Nederlandsch-Indië* (Leiden 1934) 272-273.

boeddhistische en hindoeïstische verleden van Java in herinnering roept: een hybride kunstvorm die nog altijd te bewonderen valt in het Missiemuseum te Steyl waar ik een paar jaar geleden voor het eerst in het echt met ze kennismaakte.

Nieuwsgierig naar deze Iko en naar de samenwerking die tot deze hybride kunstvorm leidde ging ik op zoek naar de geschiedenis van dit project en naar meer informatie over wie Iko was. Naast de publicatie van *De Gemeenschap* bleek Schmutzer in de jaren twintig en dertig in diverse missietijdschriften over de Javaans-christelijke kunst en Iko te hebben gepubliceerd. Ook trokken de beelden de aandacht van Duitstalige auteurs als J. B. Aufhauser en Richard Baumgartner die er in internationale missietijdschriften over schreven.⁵ Rond 1927 verschenen er bovendien regelmatig artikelen over de beelden van Schmutzer en Iko in de Nederlandse en Nederlands-Indische pers. Toch was Iko al vóóordat hij met Schmutzer ging werken geen onbekende meer op Java. In 1906 werd er voor het eerst over hem geschreven door de onderwijzer Th. J. A. Hilgers. In dit artikel werd er onder meer verslag gedaan over de voorbereidingen voor een aantal beelden die Iko zou maken en die begin twintigste eeuw in de Indische zaal in Paleis Noordeinde in Den Haag zijn geplaatst.⁶ Deze beelden werden in 1922 ook besproken in een uitgave van de Javaanse journalist en dichter Raden Mas Noto Soeroto.⁷ Meer recentelijk komen we een bespreking van deze beelden tegen in Rita Wassing Vissers *Koninklijke Geschenken uit Indonesië*.⁸ De beelden die Iko met Josef Schmutzer maakte werden in 2015 nog door Paul Luykx besproken. Luykx zag het werk van Schmutzer en Iko als een experiment waarmee zij de katholieke thema's aan een lokaal vormenrepertoire probeerden aan te passen. Hij bespreekt dit experi-



5 Joh. Bapt Aufhauser, 'Christliche einheimische Kunst in Nichtchristlichen Ländern' *Die Christliche Kunst* 15/6 (1929) 161-174; Richard Baumgartner, 'Batavia. Die Entwicklung der Christlichen Kunst in Niederländisch-Indien' *Kirchenkunst. Österreichische Zeitschrift für Pflege Religiöser Kunst* 7/2 (1935) 27-31.

6 Th. J. A. Hilgers, 'Een inlandsche kunstenaar' *Weekblad voor Indië* 2/37 (1906) 661-664.

7 R.M. Noto Soeroto, *De Indische zaal in het koninklijk paleis te 's-Gravenhage* (Den Haag 1922).

8 Rita Wassing-Visser, *Koninklijke Geschenken uit Indonesië* (Zwolle 1995) 142-144.

ment binnen de context van een plaats van herinnering aan dergelijke uitwisselingen tussen Europese en Javaanse cultuur: een plaats zowel in Steyl als ook in Ganjuran op Java waar uiteindelijk een aantal stenen versies van de beelden in de kerk en kapel op Gondang Lipoero werden geplaatst.⁹

Behalve de beelden voor de Indische zaal en die voor Ganjuran maakte Iko talloze beeldjes van bijvoorbeeld Javaanse danseressen die hij op Java vaak van deur tot deur verkocht. Ook maakte hij portretten in opdracht van particulieren. In de literatuur werden deze verschillende onderdelen van Iko's oeuvre tot nu toe wel afzonderlijk besproken maar werden zij niet eerder in het kader van één oeuvre geanalyseerd. Aan dat laatste heb ik in mijn recente boek *Van Bedaja tot Madonna* recht willen doen.

Tijdens het schrijven van het boek bleek dat er eigenlijk nauwelijks Javaanse bronnen zijn over Iko met Noto Soeroto als een van de weinige uitzonderingen. Dat maakt het lastig om een meer Javaans perspectief op de beelden van Iko en Schmutzer te reconstrueren. Echter, dankzij de nazaten van Schmutzer kreeg ik wel inzage in een niet eerder gepubliceerde persoonlijke correspondentie van Schmutzer met zijn zus Elise Anna Maria Antonia die hij in deze brieven aanschrijft als Lili. Deze correspondentie biedt naast het artikel voor *De Gemeenschap* een goede inblik in de gedachtegang die achter de totstandkoming van de beelden schuilgaat, in elk geval vanuit de positie van Schmutzer. Bovendien biedt de correspondentie met Lili nieuwe inzichten en kennis over hoe de bijzondere beelden van Iko uiteindelijk in Nederland terecht kwamen. Deze briefwisseling uit 1925 en 1926 zal ik daarom in dit artikel centraal stellen. Het zal duidelijk worden dat het wat Schmutzer betreft aanvankelijk nooit de bedoeling is geweest dat Iko's djatihouten beelden voor Ganjuran aan een Europees publiek gepresenteerd zouden worden. Gelukkig is dat toch gebeurd.

De briefwisseling van Josef Schmutzer met zijn zus Lili bevat uitgebreide beschrijvingen van de voortgang van het werk aan de beelden maar ook over wat deze beelden moesten communiceren en binnen welke context dat moest gebeuren. Een uitgebreide beschrijving van het werk van



9 Paul Luyks, 'The Schmutzer-Iko Sculptures. An Experiment in Adaptation' in: Marjet Derks, Martijn Eickhoff, Remco Ensel en Floris Meens, eds., *What's Left Behind. The Lieux de Mémoire of Europe beyond Europe* (Nijmegen 2015) 99-106.

een van de *Drieveuldigheid*¹⁰ beelden is te lezen in de brief van 23 oktober 1925 en deze beschrijving kan gerust gezien worden als een voorbereiding op wat er uiteindelijk in het artikel in *De Gemeenschap* verschijnt.¹¹ Behalve dat Schmutzer in 1925 met zijn zus correspondeerde, deed hij op 5 augustus 1925 verslag van zijn project in een schrijven aan de aartsbisschop van Batavia, monseigneur A. P. F. van Velzen. Deze correspondentie ging vergezeld met een klein exemplaar van een door Iko gesneden biddende engel. Dit beeldje diende als voorbeeld voor hoe het project zoals Josef Schmutzer dat in zijn hoofd had, gestalte moest krijgen. Hiermee vroeg Schmutzer de aartsbisschop feitelijk om toestemming voor het oprichten van een klein kerkje op het terrein van Gondang Lipoero, de suikeronderneming waar hij samen met zijn broer Julius leiding aan gaf ten zuiden van Yogyakarta in het plaatsje Ganjuran.¹² Voor dit kerkje had Schmutzer toen al een ontwerp klaarliggen. Ook had hij zijn ideeën over de liturgie, alsmede de stijl en beeldtaal van de beelden en versieringen al uitgedacht.

Het idee van katholieke beelden uitgevoerd in een vormenrepertoire ontleend aan het boeddhistisch-hindoeïstisch verleden van Java is uiteraard niet uit de lucht komen vallen. Josef Schmutzer deed daar zelf uitgebreid verslag van in een aantal publicaties uit de jaren twintig waarvan zijn bijdrage aan *Europeanisme of Katholicisme* de bekendste is. Dit boek werd in 1927 uitgegeven als themanummer van het katholieke tijdschrift *De Gemeenschap* en was speciaal gewijd aan de missiekunst. Het kwam tot stand dankzij de jezuïet Joannes Josephus ten Berge, die het openingsartikel voor zijn rekening nam. Ten Berge had zelf enige tijd doorgebracht in het missiegebied rondom Yogyakarta in de periode 1919-1922 waar hij onder meer filosofie studeerde. Na zijn theologieopleiding in Maastricht en zijn priesterwijding in 1926, keerde hij in 1927 terug naar Java waar hij in Muntilan voor de lokale parochie zou werken en daar directeur werd van de lokale



10 Hiermee wordt bedoeld De Vader, de Zoon en de Heilige Geest.

11 Jos Schmutzer. Brief aan zijn zuster Elise Anna Maria Antonia (Lili) Schmutzer, Buitenzorg, 23 oktober 1925 (familie Schmutzer).

12 Katholiek Documentatie Centrum (KDC), Nijmegen, Archivalia Familie Schmutzer, (SCHM 126), 91, Brief van Dr. J. Schmutzer aan de Aartsbisschop van Batavia, mgr. A. P. F. van Velzen, Buitenzorg 5 augustus 1925.

kweekschool.¹³ Zijn bijdrage aan het boek is vermoedelijk geschreven net voor zijn terugkeer naar Java.

De titel van zijn bijdrage is eveneens die van de uitgave, *Europeanisme of Katholicisme*, en het is precies deze titel die vanuit het perspectief van de eenentwintigste-eeuw wellicht verbazing oproept maar daardoor ook nieuwsgierig maakt. Want hoezo Europeanisme of katholicisme? Vanuit een postkoloniaal perspectief zullen historici en kunsthistorici in het tegenwoordig seculiere Nederland vermoedelijk eerder geneigd zijn het katholicisme in de koloniale tijd juist te zien als een in wezen Westerse religie die door de Europese koloniale overheersers aan de bewoners van de gekoloniseerde gebieden werd opgelegd. Toch dachten vele katholieken daar zelf vaak anders over. Vanuit een christelijk perspectief is het christendom immers universeel en dus een openbaring aan de gehele mensheid.¹⁴

Missiekunst

Het is dan ook niet voor niets dat Ten Berge zijn bijdrage opende met een verwijzing naar het beroemde ‘anima naturaliter Christiana’ van de vroeg-christelijke kerkvader Tertullianus.¹⁵ Deze kerkvader formuleerde dit in zijn *Apologeticum*, waarschijnlijk aan het einde van de tweede of het begin van de derde eeuw na Christus in een verdediging van het christendom tegen de heidenen.¹⁶ Volgens Tertullianus zou zelfs bij diegenen die nog onder slavernij leefden, of misleid werden door valse goden, er al sprake zijn van een natuurlijke gerichtheid op de christelijke God.¹⁷ Dit argument werd door Ten Berge aangehaald om te onderstrepen dat zelfs de heidense



13 Karel Steenbrink, *Catholics in Indonesia, 1808-1942. A Documented History Vol 2. The Spectacular Growth of a Self Confident Minority, 1903-1942*, (Boston 2007) 51.; Digitaal Monument Oranjehotel, <https://digitaalmonument.oranjehotel.org/nl/per-son/1713350331/joannes-josephus-ten-berge/>, (geraadpleegd 17 mei 2025).

14 Zie bijvoorbeeld De Handelingen van de Apostelen 1:8 of De Brief aan de Galaten 3:28.

15 Tertullianus, *Apologeticus* XVII 6.

16 Tertullianus.org, <https://www.tertullian.org/works/apologeticum.htm> (geraadpleegd 24 mei 2025).

17 Tertullianus, *Apologeticus* XVII 5.

godsdiensten al waardevolle elementen bevat moeten hebben en dat zelfs de beoefenaars van deze godsdiensten van nature christelijk gestemd zouden zijn. Ten Berge vertaalde dit gegeven naar zijn eigen tijd om hiermee te betogen dat ook de in zijn ogen heidense culturen van het Oosten voor het christendom waardevolle elementen bevatten maar dus ook voorbestemd zijn voor de openbaring van de ‘universele waarheid’ van het christendom.¹⁸

Voor de verspreiding van het geloof en voor de missie is deze universele opvatting een belangrijk uitgangspunt geweest, zeker vanaf het moment dat de Europese machten de wereld begonnen te ontdekken en het proces van kolonisatie op gang kwam en daarmee ook de missie naar gebieden buiten Europa. Al in 1659 instrueerde de in 1622 opgerichte Propaganda Fide, oftewel de Pauselijke Congregatie voor de Evangelisatie van de Volkeren, de bisschoppen in de missiegebieden om de te bekeken volkeren niet te dwingen hun culturele gewoonten op te geven, met name als ze niet expliciet in strijd zijn met het geloof. De vraag of men in de missiegebieden gewijde gebouwen en woonhuizen van missionarissen moet bouwen en decoreren in ‘buitenlandse’ stijlen, of dat men zo veel mogelijk inheemse vormen moet zien te behouden, kwam drie eeuwen later nadrukkelijk aan de orde in een brief van kardinaal Willem Marinus van Rossum die met Pasen 1922 namens de Propaganda Fide aan de verantwoordelijken in de missiegebieden werd verstuurd en waarin verslag werd gedaan van hetgeen op de samenkomsten van de congregatie werd besproken.¹⁹ Deze vraag moet gezien worden in het licht van de apostolische brief *Maximus Illud* die Paus Benedictus XV op 30 november 1919 deed verschijnen, en waarin de paus teruggreep op de instructies die eerder onder paus Alexander VII in 1659 verschenen. Ook in *Maximus Illud* werd gepleit voor het stichten van lokale kerken geleid door een lokale geestelijkheid, met respect voor niet-Westerse culturen, onafhankelijk van lokale of koloniale machthebbers, maar onder directe aansturing van Ro-



18 J. J. ten Berge, ‘Europeanisme of Catholicisme?’, in: Dr. J. Schmutzer, J. J. ten Berge en W. Maas, *Europeanisme of catholicisme* (Utrecht-Leuven 1927) 7-56, aldaar 9.

19 Sacra Congregatio de Propaganda Fide, ‘Epistola’, Acta Apostolicae Sedis, Annus XIV, Vol. XIV, 1992. 287-307.

me.²⁰ Een lokale geestelijke zou immers beter dan wie ook in staat zijn om zijn eigen mensen ontvankelijk te maken voor het geloof, daar hij hun geestesgesteldheid als geen ander kent en weet voor welke argumenten zijn toehoorders gevoelig zijn.²¹

Dit teruggrijpen op de eerdere instructies paste binnen een nieuwe richting in Rome die vanaf het pontificaat van Leo XIII werd ingezet waarin de katholieke kerk, die sinds de eenwording van Italië immers geen wereldse macht meer had, zich steeds meer als een bovenationale morele autoriteit probeerde te positioneren.²² Het is in dit klimaat dat de missie in de periode tussen de oorlogen een opleving geniet en er kan gerust worden gesteld dat het project van Josef Schmutzer te Ganjuran dezelfde geest ademt als die van *Maximus Illud*.

Naar een Javaans-christelijke kunst

In 1924 maakte Schmutzer kennis met Iko die aan hem werd voorgesteld door de ambtenaar H. van Meurs die Iko een tijdje onder zijn hoede had genomen en die ook verantwoordelijk was voor de eerste stappen die Iko zette op het gebied van de missiekunst.²³ Iko heeft dan inmiddels al een behoorlijke reputatie als beeldsnijder opgebouwd. Reeds in de eerste jaren van de twintigste eeuw kreeg Iko de opdracht twee kopieën van beroemde Javaanse tempelbeelden te beeldhouwen die bestemd waren voor de Indische zaal van Paleis Noordeinde in Den Haag, een geschenk van de bevolking van toenmalig Nederlands-Indië ter ere van het huwelijk van Koningin Wilhelmina met Prins Hendrik.²⁴ In 1898 had Iko zelfs al een portretbuste van de koningin uit hout gesneden naar het voorbeeld van een foto van een bronzen beeld. Deze buste werd ter gelegenheid van de inhuldiging in 1901 aan de koningin geschonken door de regent van Bandung.²⁵ Ook dit beeld werd uiteindelijk in de Indische zaal opgesteld.



20 Vefie Poels, *Red pope. A Biography of Cardinal Willem van Rossum C. Ss. R. (1854-1932)*, (Nijmegen 2023) 298.

21 *Maximum Illud*, 1919, § 14.

22 Poels, *Red pope*, 275-276.

23 Crucq, *Van Bedaja tot Madonna*, 29.

24 Wassing-Visser, *Koninklijke geschenken*, 144.

25 *Ibidem*, 143-144.

Maar op Java was Iko wellicht nog het meest bekend als vakkundig houtsnijder van de zogenaamde *bedaja's* en *serimpi's*; danseressen uit de klassieke Javaanse dans die Iko in verschillende poses in djatihout wist te vangen.²⁶ De beeldjes vonden gretig aftrek en ook Van Meurs schafte er een aantal aan.²⁷ Daarnaast maakte Iko beelden in opdracht voor bijvoorbeeld vertrekkende residenten die een herinnering aan hun tijd op Java koesterden. Zo kreeg hij de opdracht om voor jonkheer De Stuers, resident van de Preanger, een portretbuste van diens vrouw te maken, dat werd aangeboden ter gelegenheid van zijn terugkeer naar Nederland. Iko's talent om deze portretten grotendeels uit het hoofd te vervaardigen werd alom geroemd. Toch zag Van Meurs in de missiekunst een voor Iko meer permanente werksfeer voor ogen waarvan hij meende dat daarbinnen het talent van Iko volledig tot bloei kon komen. Hij richtte dan ook een comité op dat Iko moest voorzien van verschillende opdrachten die hem geleidelijk aan vertrouwd moesten maken met de christelijke thema's. Aangezien dit comité geen lang leven beschoren bleek besloot Van Meurs zich tot Josef Schmutzer te wenden.²⁸

Eerder had Schmutzer kennis gemaakt met een tekening van een bekeerling te Gondang Lipoero, een zekere Raden Mas Poerwodiwirjo. Het betreft hier een tekening van de Drievuldigheid in een typische Wajang stijl. Hoewel Schmutzer hiervan onder de indruk was vond hij deze tweedimensionale stijl uiteindelijk niet geschikt voor de missiekunst en voor de beelden die hij voor oog had voor de op te richten kerk en kapel te Ganjuran.²⁹ Schmutzers ideeën over een Javaans-christelijke kunst in dienst van de liturgie vereisten immers een meer naturalistische en sculpturale aanpak. Iko bleek daarvoor de aangewezen persoon.

Juist de katholieke dogma's, zoals bijvoorbeeld die van de Drievuldigheid waarin de Vader, de Zoon, en de Heilige Geest worden onder-



26 Over deze dansfiguren zie bijvoorbeeld Beata van Helsdingen-Schoevers, *Het Serimpi boek: 20 gekleurde platen en 12 autotypieën van serimpi- en bedajadansen* (Weltevreden 1925).

27 H. van Meurs, 'Iko, de Soendasche beeldsnijder', *Cultureel Indië* 3 (1941) 101-106 aldaar 103-104.

28 Crucq, *Van Bedaja tot Madonna*, 26-29.

29 Schmutzer, 'Christelijk-Javaanse kunst', 62-65.



Fig. 1: Iko en Josef Schmutzer, *Heilige Drievuldigheid met drie personen*, 1925, djatihout, 115 x 105 x 47 cm, Missiemuseum Steyl, Steyl, objectnr. Schm01. Foto: Joop van Putten.

scheiden en tegelijkertijd één zijn, vormden een enorme uitdaging voor de missiekunst. De vraag was immers hoe dergelijke ingewikkelde concepten in één oogopslag duidelijk te maken voor

de Javaanse bekeerlingen. Ook Schmutzer maakte ontwerpen voor een Drievuldigheid waarvan Iko begin 1925 aan de uitvoering begon. Op 4 februari 1925 schreef Schmutzer in een brief aan zijn zus Lili over de vorderingen aan deze Heilige Drievuldigheid waar Iko dan al bijna mee klaar is (**Fig. 1**). Van de Drievuldigheid werden meerdere versies gemaakt. In totaal werden er drie stuks gemaakt waarin dit dogma werd uitgebeeld door middel van drie personen, een ook in Europa vrij ongewone uitbeelding, en er werd een versie gemaakt van een Drievuldigheid in de vorm van één persoon die de kijker kan herkennen als de Zoon daar deze persoon een globe vasthoudt en het zegeningsgebaar maakt. In twee lotusknopachtige aureolen op zijn zetel herkent de kijker twee attributen die de Vader (een kroon), en de Heilige Geest (de duif) symboliseren (**Fig. 2**).³⁰

Ook van de andere beelden uit het project verschenen meerdere versies zoals bijvoorbeeld van de uitbeelding van de Madonna met het Christuskind en van het Heilig Hartbeeld (**Fig. 3**). Het maken van meerdere versies stelde de beeldhouwer Iko volgens Schmutzer in staat om met elke



nieuwe uitvoering te leren van de fouten uit de vorige versie en die in de nieuwe versie te vermijden. De djatihouten beelden die Iko sneed dienden namelijk als modellen voor de stenen versies die gemaakt zouden worden en die uiteindelijk in de kerk en de kapel werden geplaatst.

In 1925, toen Schmutzer en Iko volop aan de beelden bezig waren, vond er in Rome een grote missietentoonstelling plaats.³¹ Voor de Schmutzer-Iko beelden kwam deze tentoonstelling te vroeg maar in zijn correspondentie met Lili gaf Schmutzer wel aan dat hij graag een beeld had ingezonden ware het niet dat hij het hogere idee achter zijn project belangrijker achtte dan de aanschouwing van resultaten waar hij zelf nog niet geheel tevreden mee was.³²



Fig. 2: Iko en Josef Schmutzer, *Heilige Drie-eenheid* uitgebeeld door middel van één persoon, 1925, djatihout, 115 x 90 x 55 cm, Missiemuseum Steyl, Steyl, objectnr. Schm04. Foto: Joop van Putten.

Fig. 3: Iko en Josef Schmutzer, *Heilig Hart*, 1925, djatihout, 97 x 54 x 54 cm, Missiemuseum Steyl, Steyl, objectnr. Schm03. Foto: Joop van Putten.

Een geslaagde adaptatie?

Maar om zus Lili toch een idee te geven van Iko's talent zond hij haar op 5 mei 1925 een door Iko gesneden beeldje van een danseres.³³ In een volgende brief, gedateerd op 23 oktober 1925, vroeg hij haar of zij deze serimpi inmiddels een mooi plekje had



31 Zie de catalogus *Esposizione missionaria vaticana, Rivista illustrata della Esposizione missionaria vaticana* (Rome 1924-1926).

32 Jos Schmutzer. Brief aan zijn zuster Elise Anna Maria Antonia (Lili) Schmutzer, Buitenzorg, 4 februari 1925 (familie Schmutzer).

33 Jos Schmutzer. Brief aan zijn zuster Elise Anna Maria Antonia (Lili) Schmutzer, Buitenzorg, 5 mei 1925 (familie Schmutzer).

gegeven. Bovendien kondigde hij aan dat hij spoedig foto's zou sturen van de beelden die tot dan toe waren gemaakt. Monseigneur Van Velzen was inmiddels al door Schmutzer op de hoogte gebracht van het project en hij was kennelijk onder de indruk.³⁴ Al op 5 augustus 1925 had Schmutzer de aartsbisschop schriftelijk uitgebreid geïnformeerd. Er waren op dat moment twee Heilig Hartbeelden klaar, drie Madonna's met Christuskind, drie engelen waaronder het exemplaar dat voor de aartsbisschop was meegestuurd, en een Heilige Drievuldigheid. Aan een tweede Heilige Drievuldigheid werd nog hard gewerkt. In deze brief zette Josef Schmutzer ook zijn plannen uiteen voor een Heilig Hartbeeld die in een kapel moest komen te staan in een laan tegenover het huis op Gondang Lipoero.³⁵ Wanneer Josef Schmutzer zijn zus Lili op 23 oktober 1925 weer een brief schrijft moesten de meeste beelden zo'n beetje voltooid zijn geweest. Ondertussen was er toestemming gekomen om op het terrein van Gondang Lipoero een kerkje neer te zetten in Javaanse stijl waarbij ook de liturgie aan de Javaanse cultuur zou worden aangepast. Schmutzer schrijft dat zij:

[D]e huidige kerk geheel op zijn Javaansch mogen inrichten. Er zal zelfs Javaansche muziek kunnen worden ten gehoor gebracht; [O]p Gandjoeran moet dus de proef met Javaansche Christelijke kunst worden genomen; slaagt die, dan zal vandaar uit die kunstbeweging over de andere Javaansche kerken worden uitgebreid, waarbij de delegaat zelfs de mogelijkheid voorzag, dat er een Javaansche liturgie zich zou ontwikkelen.³⁶

Dat Schmutzer hier een onderscheid maakte tussen 'een kerkje' en 'de huidige kerk' maakt duidelijk dat met 'kerkje' de kapel in de vorm van een *Candi* (een Javaanse tempel) werd bedoeld die op 11 februari 1930 werd



34 Jos Schmutzer. Brief aan zijn zuster Elise Anna Maria Antonia (Lili) Schmutzer, Buitenzorg, 23 oktober 1925 (familie Schmutzer).

35 KDC, SCHM 126, 91, brief, 5 augustus 1925.

36 Jos Schmutzer. Brief aan zijn zuster Elise Anna Maria Antonia (Lili) Schmutzer, Buitenzorg, 23 oktober 1925 (familie Schmutzer).

ingewijd.³⁷ Voor de kerk van Gondang Lipoero werd immers al op 16 april 1924 de eerste steen gelegd.³⁸

De brief van 23 oktober bevat de meest uitgebreide beschrijving van het project van alle brieven die Josef aan zijn zus schreef. Hij beschreef niet alleen puntsgewijs de meer dan tien beelden die dan al tot stand zijn gekomen, maar ook wat zijn opvattingen waren ten aanzien van de liturgie in de missie. Ondanks dat er in oktober 1925 al veel door Iko was vervaardigd moest er voor deze liturgie nog van alles gebeuren en gemaakt worden, wilde deze zich Javaans kunnen noemen, zoals altaren, kandelabers, crucifixen, schellen en vaten.³⁹ Zo ontwierp de op Java bekende architect Henri Maclaine Pont pas vele jaren later voor Ganjuran een monstrans⁴⁰ die door een lokale kunstenaar werd uitgevoerd. Josef Schmutzer zag in deze monstrans, die qua vorm gebaseerd is op het idee van de levensboom, in het hindoeïsme bekend als de zogenaamde *kalpataru*, een succesvol voorbeeld van christelijke adaptatie van wat van oorsprong een heidens motief is.⁴¹

Maclaine Pont bekeerde zich in 1931 opnieuw tot het katholicisme en liet zich dopen in de Heilig Hartkerk te Ganjuran.⁴² Ook hij was een vurig pleitbezorger voor aansluiting bij de lokale tradities maar dan vanuit de wens om tot een Indische architectuurstijl te komen waarin inheemse motieven uit de archipel zouden moeten worden toegepast binnen moderne architectuur. Zijn opvattingen komen onder meer tot uitdrukking in zijn ontwerpen voor de centrale gebouwen voor de technische hogeschool van Bandung (het huidige Institut Teknologi Bandung), die qua construc-



37 Albertus Bagus Laksana, *Muslim and Catholic Pilgrimage Practices. Explorations through Java* (Oxford 2014) 186.

38 KDC, SCHM 126, 15, 50 jarig bestaan van Ganjuran, 1974.

39 Jos Schmutzer. Brief aan zijn zuster Elise Anna Maria Antonia (Lili) Schmutzer, Buitenzorg, 23 oktober 1925 (familie Schmutzer).

40 De monstrans is een houder waarin een hostie zichtbaar aan het publiek kan worden getoond. Als zodanig is zij binnen de katholieke kerk onderdeel van wat het liturgisch vaatwerk wordt genoemd. Zie M. C. Nieuwbarn, *Beknopt, kerkelijk handwoordenboek* (Tilburg 1910) 325–326.

41 KDC, SCHM 126, 32, Josef Schmutzer, 'De taal der missiekunst,' 3, 5–6.

42 Gerrit de Vries en Dorothee Segaar-Höweler, *Henri Maclaine Pont*, (Rotterdam 2009) 49.

tie modern van opzet is en gebruik maakt van moderne materialen zoals beton en glas, maar waarvan de daken duidelijk geïnspireerd zijn op die van de traditionele huizen van de Minangkaubau uit Sumatra.⁴³ Voor de bouw van een katholieke kerk die hij ontwierp in de regio Puhsarang in Oost-Java richtte Maclaine Pont zelfs lokale werkplaatsen op met de bedoeling daar lokale Javaanse arbeiders opnieuw vertrouwd te maken met wat oorspronkelijk hun eigen bouwtradities waren.⁴⁴

De familie Schmutzer moet goed bekend zijn geweest met Maclaine Pont. Na de Tweede Wereldoorlog werd hij in 1947 terug in Nederland benaderd door de vrouw van Josef Schmutzer, Lucie Cornelie Amelie Schmutzer-Hendriksz (1894-1990), met het verzoek om de kruiswegstaties waar Iko in 1925 aan was begonnen te voltooiën.⁴⁵ In oktober 1925 schreef Josef Schmutzer aan zijn zus Lili dat Iko nog maar pas begonnen was met het werk aan de eerste statie en dat de voltooiing van het gehele project nog zeker twee jaar zou gaan duren.⁴⁶ Uiteindelijk werden er maar twee staties door Iko voltooid en het is vooralsnog niet duidelijk te achterhalen waarom de kruiswegstaties in de jaren twintig niet gereedkwamen (**Fig. 4**). Wel zijn er daarnaast nog twaalf panelen gemaakt die waren bestemd voor de staties maar deze zijn nooit bewerkt.⁴⁷ Alle voltooiden en onvoltooiden panelen van de kruiswegstaties bevinden zich op dit moment in het Missiemuseum in Steyl. Ook Maclaine Pont zou de staties uiteindelijk niet voltooiën. Hij maakte wel veertien schetsen waarin hij liet zien hoe hij de staties destijds wilde vormgeven.⁴⁸ Het zou echter tot in de jaren negentig duren voordat de staties in Ganjuran daadwerkelijk werden uitgevoerd. Gregorius Utomo, destijds pastoor aldaar, correspondeerde hierover met mevrouw



43 Passchier, *Building in Indonesia 1600-1960*, (Volendam 2016) 110-111; De Vries en Segaar-Höweler, *Henri Maclaine Pont*, 29.

44 De Vries and Segaar-Höweler, *Henri Maclaine Pont*, 54-60.

45 Missiemuseum Steyl (MS), Brief van Ir. H. Maclaine Pont aan mevrouw Schmutzer, Groede 22 november 1947.

46 Jos Schmutzer. Brief aan zijn zuster Elise Anna Maria Antonia (Lili) Schmutzer, Buitenzorg, 23 oktober 1925 (familie Schmutzer).

47 Crucq, *Van Bedaja tot Madonna*, 60.

48 Crucq, *Van Bedaja tot Madonna*, 66; Archief Collectie Nieuwe Instituut (CNI), Rotterdam, Maclaine Pont, H. (Henri) (MACL), 39.

Stuyt-Schmutzer, dochter van Julius Schmutzer, de broer van Josef. Utomo verkeerde toen nog in de veronderstelling dat Iko de staties oorspronkelijk wel voltooid zou hebben en hij wilde er graag foto's van hebben die als voorbeeld konden dienen.⁴⁹ Te Ganjuran werden de eerste twee staties inderdaad naar de ontwerpen van Iko uitgevoerd maar bij gebrek aan de rest moeten de overige twaalf staties door een lokale kunstenaar zijn gemaakt.⁵⁰



Fig. 4: Iko en Josef Schmutzer, Kruiswegstatie 2. Jezus krijgt hulp bij het dragen van het kruis van Simon van Cyrene, 1925, djatihout, 106 x 80 x 9 cm, Missiemuseum Steyl, Steyl, objectnr. Schm12. Foto: Joop van Putten.

Een lokaal katholicisme

Behalve dat de brief aan Lili van 23 oktober 1925 dus een goed overzicht biedt van wat Iko op dat moment al voltooid had, waar hij nog aan werkte, en wat door Schmutzer nog voorzien was, geeft ze ook

meer dan de andere brieven inzicht in de achterliggende ideeën van de Javaans-christelijke kunst zoals Schmutzer die zich voorstelde. Opnieuw kan rustig gesteld worden dat de brief hier en daar de geest ademt van *Maximum Illud* en de apostolische brief van kardinaal Van Rossum uit 1922. Duidelijk wordt in elk geval dat er achter het ontwikkelen van een Javaans-christelijke beeldtaal meer dan esthetische overwegingen schuilgingen, al zal Schmutzer ongetwijfeld ook vanwege kunstzinnige bewon-



49 MS. Brief van pastoor Gregorius Utomo, pastoraat Ganjuran Indonesië, aan mevrouw Stuyt-Schmutzer, Ganjuran, 10 mei 1997.

50 Crucq, *Van Bedaja tot Madonna*, 67.

dering het boeddhistisch-hindoeïstisch erfgoed op Java hebben liefgehad. Maar als politicus en lid van de volksraad namens de Indische Katholieke Partij moet Schmutzer zich tevens zeer bewust zijn geweest van het opkomend nationalisme in die dagen. In de brief aan zijn zus beschreef hij dit opkomend nationalisme als een van de redenen waarmee een groeiende weerstand tegen de westerse kunst onder de lokale bevolking kon worden verklaard. Hij schrijft:

‘Steeds sterker wordt bij den Javaan het bewustzijn, dat hijzelf veel rijkdommen op intellectueel gebied bezit, die kunnen wedijveren met wat het Westen importeren kan, en aan dat bezit hecht hij zich steeds meer uit een drang, om zich van het Westen onafhankelijk te maken’.⁵¹

Sinds Leo XIII moest de loyaliteit van de katholieke kerk ten eerste bij het geloof en bij de gelovigen liggen en nam de kerk meer afstand van het dienen van de belangen van de koloniale mogendheden. Echter, voor een politieke partij als de Indische Katholieke Partij was onafhankelijkheid van Indonesië in elk geval niet aan de orde.⁵² Maar een Javaans-christelijke identiteit hoefde niet op gespannen voet te staan met de beoogde emancipatie van de lokale bevolking. Deze kon zeker tot meer autonomie voor de bevolking leiden en daar was men ook niet per definitie op tegen.⁵³ Dat zit hem opnieuw in het idee van het katholicisme als een universele identiteit en deze kon op vele plekken in de wereld best lokale varianten hebben. Schmutzer schrijft:

De bisschoppen zien dan ook de mogelijkheid, dat de katholieke kerk nieuwe, goede kansen op vooruitgang verkrijgt, wanneer zij op kunstgebied de Javanen beter zal kunnen bevredigen dan op dit oogenblik, waarvoor zij de bekeerlingen een echte natio



51 Jos Schmutzer. Brief aan zijn zuster Elise Anna Maria Antonia (Lili) Schmutzer, Buitenzorg, 23 oktober 1925 (familie Schmutzer).

52 Steenbrink, *Catholics in Indonesia*, 49.

53 Crucq, *Van Bedaja tot Madonna*, 86-92.

nale sfeer zal kunnen bieden; Javaansche priesters, celebranten in een geheel Javaansche omgeving.⁵⁴

Hierbij moet wel worden opgemerkt dat wat door katholieken als Schmutzer en Maclaine Pont, als 'geheel Javaans' werd gezien, natuurlijk sterk beïnvloed was door wat uiteindelijk toch een Europese lens is waardoor de Javaanse cultuur werd bekeken. Door deze lens zag Schmutzer een oriëntatie voor zich op wat hij de 'klassieke richting' noemde: de richting waarin de Javaans-christelijke kunst zich moest ontwikkelen. Hiermee doelde hij op het boeddhistisch-hindoeïstisch erfgoed van Java. Hij vergeleek deze oriëntatie met hoe in Europa de christelijke kunst zich ooit oriënteerde op de kunst uit de klassieke oudheid en hoe die kunst zich de vormtotaal uit die oudheid eigen maakte.⁵⁵

Boeddhisme, hindoeïsme en islam

De meeste Javanen zelf waren in de jaren twintig van de twintigste eeuw moslim aangezien de islam vanaf de zestiende eeuw de belangrijkste godsdienst werd in Indonesië. De islam heeft in de archipel en ook op Java echter altijd een sterk syncretisch karakter gehad. Zo bleef de *wajang*-traditie bestaan die vooral gebaseerd is op de verhalen uit de hindoeïstische mythologie zoals die uit de *Mahabharata*⁵⁶ en kent Java tot op de dag van vandaag een sterk geloof in natuur- en vooroudergeesten waarvan een aantal soorten zich zouden ophouden in de overblijfselen van de boeddhistisch-hindoeïstische tempels.⁵⁷ Dit laat zien dat de komst van de islam



54 Jos Schmutzer. Brief aan zijn zuster Elise Anna Maria Antonia (Lili) Schmutzer, Buitenzorg, 23 oktober 1925 (familie Schmutzer).

55 Jos Schmutzer. Brief aan zijn zuster Elise Anna Maria Antonia (Lili) Schmutzer, Buitenzorg, 23 oktober 1925 (familie Schmutzer).

56 De Mahabharata is een van de twee belangrijkste heldendichten uit het hindoeïsme en werd waarschijnlijk geschreven tussen 300 voor- en 300 na Christus. Het vertelt het verhaal van een oorlog tussen twee groepen neven om de troon van het Kurus koninkrijk. De tekst zou zijn gebaseerd op confrontaties tussen verschillende Arische stammen die rond 950 voor Christus zouden hebben plaatsgevonden. Zie Jeffery D. Long, *Historical dictionary of Hinduism* (Londen 2020) 242–243.

57 Clifford Geertz, *The Religion of Java* (Chicago IL-Londen 1976) 19-21.

op Java niet noodzakelijkerwijs een radicale breuk met eerdere tradities betekende ook al werd er door sommige Nederlanders, zoals de architect Hendrikus Petrus Berlage en de schrijver Louis Couperus, wel negatief geschreven over de culturele verdiensten van de islam. Berlage zag weinig van waarde in de islamitische architectuur op Java.⁵⁸ Volgens Couperus was er met de komst van de islam op Java een geloof zonder kunst gekomen. In de boeddhistische en hindoeïstische kunst herkende hij de zogenaamd ware geest van Java die volgens hem ondanks de islam nog diep verankerd zou zijn in de Javaanse ziel.⁵⁹

Voor de hindoeïsten was er uiteraard geen plek meer in de islamitische heiligdommen op Java, alhoewel recent onderzoek laat zien dat wat ornamentiek betreft, plant- en bloem motieven uit de boeddhistisch-hindoeïstische tijd ook binnen de architectuur van de Javaanse islamitische heiligdommen blijvend werden toegepast.⁶⁰ Voor een katholieke beeldtaal waarbinnen het uitbeelden van mensfiguren juist van groot belang is, bood het boeddhistisch-hindoeïstische erfgoed van Java wel de juiste inspiratie op basis waarvan een Javaans-christelijke beeldtaal en daarmee dus ook een Javaans-christelijke identiteit tot stand kon komen. Als we Josef Schmutzer op zijn woord mogen geloven kon deze stijl destijds ook rekenen op de goedkeuring van de lokale bevolking.⁶¹ Hieruit blijkt dat Schmutzer Iko's beelden dus al aan mensen uit de omgeving moet hebben laten zien, nog voordat ze in steen werden uitgevoerd en in de kerk en in de kapel werden geplaatst.

Iko's beelden uitgevoerd in steen

Wat dat laatste betreft, een eerste stenen versie van het Heilig Hart beeld werd in een kleiner formaat op eerste kerstdag 1927 in de onderbouw van de kapel (de Candi) neergelaten tijdens de officiële eerstesteenlegging



58 Hendrikus Petrus Berlage, *Mijn Indische reis. Gedachten over cultuur en kunst* (Rotterdam 1931) 111.

59 Louis Couperus, *Oostwaarts* ('s-Gravenhage 1923) 213-214.

60 Hee Sook Lee-Niinioja, *The Continuity of Pre-Islamic Motifs in Javanese Mosque Ornamentation, Indonesia* (Oxford 2022) 11-13.

61 Jos Schmutzer. Brief aan zijn zuster Elise Anna Maria Antonia (Lili) Schmutzer, Buitenzorg, 23 oktober 1925 (familie Schmutzer).

door Monseigneur Van Velzen. Het centrale Heilig Hartbeeld van de kapel werd in groter formaat pas later geplaatst.

Het maken van de stenen versies werd overigens uitbesteed aan de beeldhouwer A. Maas uit Palimanan nabij Cheribon. In overweging nemende dat Iko aan het begin van de twintigste eeuw voor de Indische zaal in Den Haag twee kopieën van tempelbeelden uit trachiet hakte en dus kennelijk ook goed met steen overweg kon, dient de vraag zich aan waarom Iko niet zelf de stenen versies mocht vervaardigen. Deze werden immers ook in trachiet uitgevoerd. Hier valt geen eenduidig antwoord op te geven maar mogelijk heeft Iko's leeftijd, die eind jaren twintig al redelijk hoog moet zijn geweest, hierbij een rol gespeeld en was hij er wellicht fysiek niet meer toe in staat.⁶²

Uit een schrijven tussen de beeldhouwer Maas en Schmutzer wordt in elk geval duidelijk dat het anderhalf meter hoge Heilig Hartbeeld bestemd voor de kapel eind november 1929 met enige vertraging naar Ganjuran werd gestuurd. Een Heilig Hartbeeld plus twee biddende engelen en een altaar werden tegelijkertijd naar Rome verscheept met als bestemming het Vaticaan. Zij waren een geschenk namens Schmutzer aan paus Pius XI, waarschijnlijk ter gelegenheid van het vijftigjarig jubileum van diens priesterwijding en wellicht ook omdat Pius XI in de geest van Leo XIII had geijverd voor de lokale clerus in de missiegebieden. Bovendien was 1929 door Pius XI ook nog eens uitgeroepen tot een jubeljaar.⁶³ Daar de beelden eind 1929 werden verscheept zullen ze pas in 1930 in Rome zijn aangekomen, maar het idee om beelden naar het Vaticaan te sturen leefde bij Schmutzer al in 1925 zoals hierboven besproken werd.⁶⁴ Het aan de paus geschonken Heilig Hartbeeld, de engelen en het altaar bevinden zich nog altijd in de volkenkundige collecties van het Vaticaan.



62 Crucq, *Van Bedaja tot Madonna*, 70.

63 J. Kelly & M. Walsh, Pius XI, in: *A Dictionary of Popes*, <https://www-oxfordreference-com.ezproxy.leidenuniv.nl/view/10.1093/acref/9780191795459.001.0001/acref-9780191795459-e-297> (geraadpleegd 25 mei 2025).

64 Jos Schmutzer. Brief aan zijn zuster Elise Anna Maria Antonia (Lili) Schmutzer, Buitenzorg, 23 oktober 1925 (familie Schmutzer).

De gang naar Nederland

In 1930 werd Josef Schmutzer aangesteld als hoogleraar kristallografie, mineralogie en petrografie aan de Universiteit Utrecht en keerde hij terug naar Nederland. De houten modellen door Iko gesneden kwamen toen waarschijnlijk mee. Uit de eerdere correspondentie met Lili kan echter worden opgemaakt dat Josef Schmutzer aanvankelijk helemaal niet van plan was beelden te houden. Op 9 november 1925 schrijft hij:

‘[E]erlijk gezegd had ik niet erover gedacht om voor mijzelf wat te houden en dat is eigenlijk niet verstandig; voor de kinderen later in N. (Nederland) ook leuk, een paar mooie stukken te hebben. Je goede raad zal ik dus volgen!’⁶⁵

Uit dat laatste kan worden opgemaakt dat Lili hem die goede raad gegeven moet hebben in een antwoord op de brief van 23 oktober en het is dus eigenlijk indirect dankzij Lili dat de beelden van Iko nu nog in het Missiemuseum Steyl te bewonderen zijn. Uit diezelfde brief blijkt echter ook, hoewel Schmutzer er kennelijk door zijn zus van overtuigd is om later wat beelden mee te nemen naar Nederland, dat hij in 1925 nog geenszins van plan is daar publiek iets mee te doen. Hij schrijft:

Bewaar me, ik denk er niet aan! Kunstenaars interesseren? Geen haar op mijn hoofd! Toorop? Maar die heeft nooit Indische kunst gemaakt, al doet hij een beetje would-be oostersch. Neen, ik blijf met mijn beelden en staties, die even primitief zijn als de man die ze snijdt, tusschen de Javanen; die apprecieeren die primitieve pogingen: in ’t verfijnder Europa is deze kunst niet op zijn plaats. Maar hier, waar ’t de vraag is hoe wij op de verbeelding der Javanen kunnen spreken, hier kunnen als een begin mijn beelden goede diensten bewijzen.⁶⁶



65 Jos Schmutzer. Brief aan zijn zuster Elise Anna Maria Antonia (Lili) Schmutzer, Buitenzorg, 9 november 1925 (familie Schmutzer).

66 Jos Schmutzer. Brief aan zijn zuster Elise Anna Maria Antonia (Lili) Schmutzer, Buitenzorg, 9 november 1925 (familie Schmutzer).

Ondanks dat Schmutzer zijn beelden niet aan een Europees kunstpubliek wil tonen schrijft hij wel een artikel over Javaans-christelijke kunst dat in april 1927 wordt aangeboden aan het katholieke tijdschrift *Opgang* maar dat uiteindelijk samen met Ten Berge's artikel in juli-augustus verschijnt in het themanummer van het katholieke tijdschrift *De Gemeenschap* en dat in de vorm van een klein boekwerk met de titel *Europeanisme of katholicisme* in Nederland wordt uitgegeven en in 1929 ook in het Frans zou verschijnen.

Tentoonstellingen

Toch werd er een aantal beelden door Iko gemaakt, en in het bezit van Josef Schmutzer, getoond op een tentoonstelling gewijd aan de missiekunst die plaatsvond in 1939 in de Westminster Cathedral Hall in Londen, *Our Lady in the Art of the Missionary*. Het ging hier om een van de Madonna met Christusbeelden en om twee van de biddende engelen (Fig. 5). Daarnaast zijn er twee danseressen te zien geweest. Alle beelden werden in de catalogus als Schmutzer-Iko bestempeld terwijl de danseressen waarschijnlijk uit de periode van vóór de samenwerking met Schmutzer komen maar in de jaren dertig wel in het bezit waren van Josef Schmutzer.⁶⁷ Verder was er in 1955 een beeld van een staande Madonna met Christuskind en één



Fig. 5: Iko en Josef Schmutzer, Biddende engel, 1925, djatihout, ca. 70 x ca. 38 x ca. 36 cm, Missiemuseum Steyl, Steyl, objectnr. Schm07-10. Foto: Joop van Putten.



van een staande Jozef, beiden nu in de collectie van het Missiemuseum Steyl, te zien geweest op de tentoonstelling Missiekunst in het paleis-raadhuis Tilburg.⁶⁸

Het is ook in Tilburg dat de beelden van Iko die in het bezit zijn van de familie Schmutzer en meegekomen waren naar Nederland, uiteindelijk werden opgenomen in het voormalig Nederlands Volkenkundig Missie Museum, vanaf 1969 bekend als het Nederlands Volkenkundig Museum. Hoe dat exact is verlopen valt tot nu toe niet goed te reconstrueren uit de beschikbare bronnen maar vermoedelijk zijn de beelden al vanaf de jaren vijftig, dus rond de tentoonstelling van de twee beelden in het paleis-raadhuis in de collectie opgenomen. In de jaren na de sluiting van het Tilburgse museum in 1987 zijn de beelden overgegaan naar het Missiemuseum Steyl.⁶⁹

Josef Schmutzer overleed op 26 september 1946 te Utrecht en het eigendom van de beelden is toen vermoedelijk overgegaan op zijn vrouw, Lucie. Zij overleed op 2 april 1979 in Den Haag. Volgens aantekeningen uit het begin van de jaren negentig van Jan Euwals, destijds conservator van het Missiemuseum, waren de meeste beelden begin jaren negentig eigendom van Adriaan Schmutzer, de jongste zoon van Josef en Lucie Schmutzer. Van beelden waarvan er drie versies zijn, zouden er twee aan Eduard Schmutzer toebehoren, de middelste zoon. Dat moet dan gaan om een Heilige Drievuldigheid met drie personen en een Madonna met Christuskind met de ogen gesloten. Eén van de Heilig Hartbeelden en ook twee van de engelen zouden op dat moment eveneens in het bezit van Eduard Schmutzer zijn. Eduard is volgens Euwals ook de ondertekenaar geweest van de bruikleenovereenkomst die er nog altijd is tussen de familie Schmutzer en het Missiemuseum Steyl.⁷⁰

Tot besluit

In elk geval hebben de djatihouten beelden van Iko, die volgens Josef Schmutzer dus niet bestemd waren voor een Europees publiek, uiteinde-



68 Crucq, *Van Bedaja tot Madonna*, 104.

69 Deze informatie heb ik verkregen uit gesprekken met de conservatoren van het Missiemuseum Steyl en leden van de familie Schmutzer op 30 mei 2025.

70 MS, aantekeningen Jan Euwels.

lijk wel hun weg gevonden naar dat publiek. Los van het feit dat de djatihouten beelden werden gemaakt om als model te dienen voor stenen beelden die uiteindelijk zowel voor de kerk als voor de kapel en voor het pauselijk geschenk werden uitgevoerd hebben we hier uiteraard te maken met beelden waaraan vooral een experiment ten grondslag lag; een die tot doel had om de mogelijkheid te verkennen om de katholieke dogma's op een voor het lokale Javaanse publiek eenvoudig begrijpbare wijze in een typisch Javaans-christelijke vormenrepertoire uit te dragen, geïnspireerd op het idee van een lokale liturgie zoals die door Schmutzer werd voorzien en zoals die door de achterliggende ideeën over de rol van de missiekunst geformuleerd door de Congregatie te Rome werd aangemoedigd. Als zodanig moest deze kunst deel worden van de beleving van een lokale levende katholieke gemeenschap.

Deels is dat experiment ook uitgevoerd en geslaagd want vandaag de dag zijn de nog altijd bestaande beelden en de Heilig Hartkapel te Ganjuran immers deel van een levende katholieke gemeenschap.⁷¹ Voor een deel van het publiek en voor de leden van de kloostergemeenschap te Steyl hebben de beelden van Iko en Schmutzer vermoedelijk ook nog wel een bijzondere betekenis, maar voor het algemene museumpubliek alsmede voor diegenen die de erfenis van de missiekunst bestuderen roepen ze wellicht eerder verwondering op vanwege de unieke kruisbestuiving waar ze van getuigen. Dat brengt ook ongemakkelijke vragen met zich mee, bijvoorbeeld over de verhoudingen tussen de Nederlanders en de Javanen destijds, over de rol van de missie in het koloniale verleden, over het idee van adaptatie in de missiekunst en de vraag in hoeverre dit kruisbestuiving is of een vorm van culturele toe-eigening. Het museum kan vandaag de dag echter *de* plek bij uitstek zijn om deze ongemakkelijke vragen te stellen en wat dat betreft is het ondanks dat het misschien nooit Schmutzers bedoeling is geweest, gelukkig toch zover gekomen dat de beelden die door Iko's talent vorm kregen in het Missiemuseum Steyl terecht zijn gekomen. Daar kunnen we Lili achteraf zeer dankbaar voor zijn.



71 Albertus Bagus Laksana, *Muslim and Catholic Pilgrimage Practices: Explorations through Java* (Londen 2014) 111, 178–179,