

MOED: MUSEUM OF EQUALITY AND DIFFERENCE

Rosemarie Buikema

MOED, oftewel the Museum of Equality and Difference, verwijst naar een collectief van cultuurkritische onderzoekers en activisten die zich inzetten voor de vormgeving van een samenleving gebaseerd op diversiteit en inclusiviteit. MOED richt zich daarbij specifiek op vragen als: Hoe ziet gelijkheid eruit, voor wie en waarom? En hoe ziet verschil eruit, voor wie en waarom? MOED heeft als doel om nieuwe manieren van verbeelden, kijken en spreken te ontwikkelen die op een structureel niveau bijdragen aan de vormgeving van gelijkheid, verschil en inclusiviteit.

Nieuwe manieren van kijken, luisteren en spreken worden dikwijls ontwikkeld in het domein van de kunsten. De confrontatie met fictionele beelden en innovatieve visies op de wereld om ons heen, kan leiden tot ervaringen waaruit men veranderd tevoorschijn komt. Daarom voert ons onderzoek allereerst naar de praktijk van kunstinstituten en musea. Hoe kunnen we esthetiek, techniek en verbeeldingskracht aanwenden voor de vormgeving van een structureel inclusieve samenleving? Hoe kunnen fantasie, affect, emotie en ratio in hun samenhang bijdragen tot een beter begrip van gelijkheid, verschil en inclusiviteit?

Met deze ambitieuze onderzoeksvragen bouwt MOED voort op het werk van een groeiend aantal cultuurwetenschappers die zich vanuit verschillende aanliegroutes hebben toegelegd op het zichtbaar maken van gemarginaliseerde geschiedenissen en kennisperspectieven in kunst, cultuur en politiek. Meer concreet hebben feministische en postkoloniale cultuurcritici de museumwereld en kunstinstituten gewezen op:

- de afwezigheid van werk afkomstig van niet-witte en/of vrouwelijke kunstenaars;
- de dominantie van de witte mannelijke blik op cultuur en esthetiek die is gaan functioneren als de universele smaak en zienswijze;
- de manieren waarop de aard van museale collecties heeft bijgedragen aan het creëren van een tweedeling tussen “the West and the rest” — dat wil zeggen, de wijze waarop musea hebben bijgedragen aan de constructie van witte hegemonie.

Een recente steekproef van MOED onder acht Nederlandse musea (Van Abbemuseum, Boymans van Beuningen, Centraal Museum, Drents

MOED: MUSEUM OF EQUALITY AND DIFFERENCE

Rosemarie Buikema

The Museum of Equality and Difference (MOED) is a collective of critical cultural researchers and activists dedicated to the formation of a society based on diversity and inclusion. MOED asks specifically: What does equality look like, for whom, and why? What does difference look like, for whom, and why? MOED aims to develop new ways of imagining, looking, and speaking that contribute, on a structural level, to equality, difference, and inclusion.

Innovative ways of looking, listening, and speaking are often developed within the domain of the arts. Artistic practices as sites of critical creativity can contribute to different ways of seeing the world around us. Therefore, our research first takes us to the practice of art institutions and museums. How can we utilise aesthetics, artistic techniques, and the power of imagination for the formation of an inclusive society? How can fantasy, affects, emotions, and reason, in their mutual connections, contribute to a better understanding of equality, difference, and inclusion?

With these ambitious research questions, MOED builds on the work of a growing number of cultural scholars who have dedicated themselves, from different entry points, to making visible marginalised histories and knowledge perspectives in art, culture, and politics. More specifically, feminist and postcolonial cultural critics have alerted the museum world and art institutions to:

- the absence of work by non-white and/or female artists;
- the dominance of the white, male perspective on culture and aesthetics, which has come to function as the universal taste and view;
- the ways in which museum collections have contributed to the creation of the binary division between “the West and the rest” — that is to say, the way in which museums have contributed to the construction of white hegemony.

A recent study by MOED, which sampled eight Dutch museums (Van Abbemuseum, Boymans van Beuningen, Centraal Museum, Drents Museum, De Fundatie, Gemeentelijk Museum Den Haag, Groninger Museum, and Stedelijk Museum Amsterdam shows that, of the 926 artists whose work is part of their permanent collections, 779 artists identify as men, and 124 are known to be female. This means that 84% of artists are men, whilst 13% are

Museum, De Fundatie, Gemeentelijk Museum Den Haag, Groninger Museum en Stedelijk Museum Amsterdam) wees uit dat van de 926 kunstenaars wier werk deel uitmaakt van de vaste collecties van deze musea, 779 kunstenaars als mannelijk te boek staan en 124 bekend zijn als vrouwelijke kunstenaars. Dat komt neer op 84% mannelijke kunstenaars tegenover 13% vrouwelijke. De overige 3% van de werken in de vaste collecties betreft groepswerk, of werk van anderszins niet geclasificeerde makers.¹ Als we afgaan op de vaste collecties van de geselecteerde musea krijgen we dus niet zo heel veel mee van de artistieke productie van vrouwen door de eeuwen heen vanuit het perspectief van die vrouwen zelf.

Hoe staat het dan met de indruk die we van hun aanwezigheid in de geschiedenis zouden kunnen krijgen via de afbeeldingen die we in musea zien? Wat betreft de geportretteerde individuen in de acht geselecteerde musea tellen we 823 afbeeldingen van personages, waarvan 436 (53%) identificeerbaar als mannelijk en 387 (47%) als vrouwelijk. Onder die personages treffen we achtentwintig mensen van kleur aan, waarvan tien van het vrouwelijk geslacht. Daarbij valt tevens op dat de mannelijke personages dikwijls geportretteerd worden in heroïsche en actieve posities, waar vrouwen over het algemeen fungeren als passief object van de blik van de toeschouwer. Daarenboven wordt 20% van de vrouwelijke personages naakt afgebeeld tegen 6% van de mannelijke.

De uitkomst van deze steekproef, gericht op wat we te zien krijgen als we naar de vaste nationale museumcollecties kijken, is in lijn met wat cultuurcritici elders in de wereld hebben aangetroffen. Het beeld dat we van de geschiedenis te zien krijgen in musea en andere kunstinstellingen is beperkt. We zien de wereld overwegend door de lens van mannelijke makers en die wereld kenmerkt zich door een actieve, witte, mannelijke aanwezigheid. Uiteraard zijn er allerlei historische verklaringen te vinden voor deze stand van zaken. Vrouwen hadden tot nog maar ruim een eeuw geleden alleen toegang tot kunstopleidingen als naaktmodel en niet als student, om maar iets te noemen. Het werk dat zij niettemin maakten (bijvoorbeeld in keramiek of textiel) werd dikwijls geassocieerd met de huiselijke sfeer en niet beschouwd als museaal werk. Maar wat er in de context van het streven naar diversiteit en inclusiviteit nu vooral toe doet, is de constatering dat we op grond van deze en andere historische redenen over weinig evidente voorbeelden beschikken met betrekking tot hoe een diverse en inclusieve samenleving haar verhaal vertelt en haar

¹ Zie het artikel van Pauline Salet op www.moed.online

women. The remaining 3% concerns group works or works by unclassified artists.¹ Thus, if we only consider the permanent collections of the selected museums, we gain little insight into the artistic production and perspective of women throughout the centuries.

As for the representation of figures in exhibited works: of the 823 portraits displayed in the eight selected museums, 53% contain figures identified as male, and 47% as female. Amongst those figures, we find twenty-eight people of colour, of which ten are female. Furthermore, it is striking that whilst the male characters are often portrayed in heroic and active positions, women generally function as passive objects of the spectator's gaze. Finally, 20% of the female figures are naked, compared to 6% of the males.

The result of this sample, with the aim of gaining an insight into what we might see when we view permanent national museum collections, is in line with the observations of other cultural critics elsewhere in the world. The view of history that we get from museums and other art institutions is limited. We see the world primarily through the lens of white male creators, and this world is characterised by an active, white, male presence. Of course, there are many historical explanations for this situation. For example, until well over a century ago, women only had access to art education as nude models and not as students. Works that women did create (for example, ceramics or textiles) were often associated with the domestic sphere, and not as museum pieces. However, what matters most of all in the context of striving for diversity, is the urgent need to devise alternative strategies through which the story of our complex historical and social landscape is visualised. Black women, in particular their rerepresentation as agents and creators, are conspicuous by their absence from Western visual history.

This gendered and racialised history of presence and absence has influenced the tastes we have developed and what we have come to consider beautiful and significant. Contemporary museum collections represent a canon in which aesthetics and stereotypical representations of gender, race, and ethnicity often go hand in hand. Thus, when we search for new ways to visualise equality and difference, we must first of all gain an adequate understanding of the pitfalls we might encounter on our path. We must make the effort to realise what it means to live in a society that is based on a history of exclusion, stereotyping, and marginalisation. If we want to blaze a new trail to a more inclusive society and — by extension — to more inclusive art institutions, we must reimagine what a critical engagement with established canons should look like.

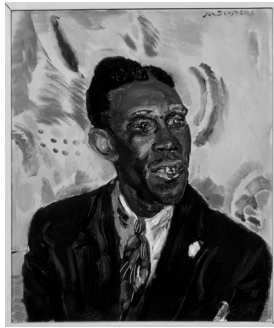
¹ See the article by Pauline Salet on www.moed.online

geschiedenis visualiseert. Met name de zwarte vrouw is de grote afwezige in de westerse visuele geschiedenis, zowel wat betreft haar afbeelding als wat betreft haar rol als maker — i.e., de mogelijkheid om te bepalen door wiens lens we naar de afgebeelde wereld kijken.

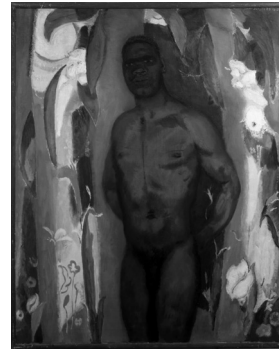
Deze gegenderde en gekleurde geschiedenis van aan- en afwezigheid heeft invloed op de smaak die we hebben kunnen ontwikkelen, op wat we gewend zijn te beoordelen als mooi en als belangwekkend. In retrospectief representeren de huidige collecties namelijk een canon waarin esthetiek en stereotype voorstellingen van gender en etniciteit vaak hand in hand gaan. Als we op zoek zijn naar nieuwe manieren om gelijkheid en verschil te visualiseren, moeten we daarom allereerst goed begrijpen welke valkuilen we daarbij op ons pad kunnen aantreffen. We moeten de moeite nemen om ons te realiseren wat het betekent om in een samenleving te leven die is gebaseerd op een geschiedenis van uitsluiting, stereotypering en marginalisering. Als we de weg naar een meer inclusieve samenleving en — daarmee samenhangend — naar meer inclusieve kunstinstellingen willen inslaan, dan kunnen we er niet omheen ons te verdiepen in hoe de omgang met een betwist verleden eruit zou moeten zien.

Deze vroeg twintigste-eeuwse schilderijen door Jan Sluijters (1881–1957), Isaac Israëls (1865–1934) en Nola Hatterman (1899–1984) maakten deel uit van de serie werken die de curatoren van het Centraal Museum uit de vaste collectie ter bespreking inbrachten tijdens de eerste interactieve workshop *Decolonizing the Collection* die MOED in samenwerking met het museum ontwikkelde.

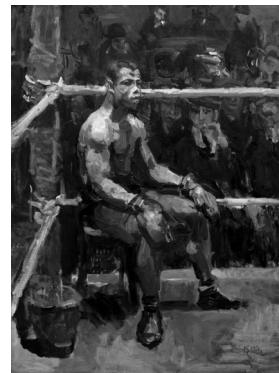
Wat direct opvalt, is dat in de eerste drie geselecteerde werken mensen van kleur zijn geportretteerd op een — wat wij in de eenentwintigste eeuw herkennen als — stereotype bevestigende wijze. De portretten



Jan Sluijters, *Portret van een zwarte man*, ca.1920–1920. olieverf op doek, 60×50.5 cm © Centraal Museum, Utrecht



Jan Sluijters, *“Neger in oerwoud”* 1915–1915. olieverf op doek, 150.5×121 cm © Centraal Museum, Utrecht



Isaac Israëls, *Portret van een zwarte bokser* 1914–1915. olieverf op doek, 101.5×76.5 cm © Centraal Museum, Utrecht

These early twentieth-century paintings by Jan Sluijters (1881–1957), Isaac Israëls (1865–1934), and Nola Hatterman (1899–1984) were part of a series of works from the permanent collection that the curators of the Centraal Museum presented for consideration during the first interactive workshop *Decolonizing the Collection*, developed by MOED in collaboration with the museum.

► p.50–51

The fact that the first three selected works are all people of colour portrayed in what we now recognise as stereotype-confirming manners, immediately attracts the attention. All three portraits are characterised by connotations of exoticism, eroticism, and primitivism. Moreover, the second painting, by Sluijters, shows the face of a black man, reminiscent of that described by Frantz Fanon in 1952 in *Black Skin, White Masks*. In the book, he remarks that the smile of the black person — the *grin*, he notes in italics — is a beloved anthropologic object of study, and he cites Bernard Wolfe’s *Les Temps Modernes*:

We like to depict the black man grinning at us with all his teeth. And his grin — such as we see it — such as we create it — always signifies a gift...[T]he whites demand that the blacks be smiling, attentive and friendly in all their relationships with them.

In other words: “Service always with a smile.” However, Nola Hatterman’s work, also part of the permanent collection of the Centraal Museum, provides a different image of people of colour. Hatterman’s *Pieta* (1949) shows a black Christ figure, surrounded by mourning black women and men. Hatterman considered art an important means by which to shape an anti-colonial consciousness and black identity, a view she also subscribed to throughout her teaching of art to Surinamese artists. Hatterman’s work also reminds the Dutch of the enduring cultural legacy that remains from their historical ties to the former colony of Suriname. However, whilst the works of Sluijters and Israëls were immediately embraced as aesthetically innovative and “museum-worthy,” Hatterman’s work was structurally problematised because of her deployment of black models. In a wider context, in 1952 the London *Daily Herald* described her *Pieta* as “Europe’s most controversial picture.” Interestingly, in 2019, it is precisely the works by Isaac Israëls and Jan Sluijters that “kick up dust” in the context of reflecting upon the visual tradition in which our conceptions of art have been formed. This is not only because of their iconographic particularities, but also because of their now contested original titles, such as *“Negro” in the Jungle* (1915), *“Negro Head”* (1920), and *The “Negro Boxer”* (1915).

► p.50–51

kenmerken zich alle drie door connotaties met exoticisme, erotiek en primitiviteit. Het tweede schilderij van Sluijters daarenboven toont het gezicht van de zwarte man zoals Frantz Fanon daar al in 1952 over schreef in *Zwarte huid, witte maskers*. Hij merkt in dat boek op dat de glimlach van de zwarte mens — de *grijns*, zegt hij in cursief — een geliefd antropologisch studieobject is en hij citeert Bernard Wolfe's *Les Temps Modernes*:

Wij stellen ons graag de zwarte mens voor, glimlachend met al zijn tanden bloot. En zijn glimlach zoals wij hem zien — zoals wij hem maken — betekent altijd een gave...De witten eisen dat de zwarten zich tegenover hen vriendelijk lachend, gediensig en vriendschappelijk betonen.

Dienen met een glimlach, dus. Nola Hatterman's werk, eveneens aanwezig in de vaste collectie van het Centraal Museum, geeft een ander beeld van mensen van kleur. Hattermans *Piëta* (1949) toont een zwarte Christus figuur die wordt omringd door rouwende zwarte vrouwen en mannen. Hatterman beschouwde kunst als een belangrijk middel om een anti-koloniaal bewustzijn en zwarte identiteit vorm te geven, een opvatting die zij ook uitdroeg in haar kunstonderwijs aan Surinaamse kunstenaars. Haar werk herinnert de Nederlandse cultuurgeschiedenis tevens aan de banden met de voormalige kolonie Suriname. Terwijl de werken van Sluijters en Israëls echter onmiddellijk werden omarmd als esthetisch vernieuwend en museabel, werd het werk van Hattermans structureel geproblematiseerd vanwege haar inzet van zwarte modellen. De Londense *Daily Herald* beschreef haar *Piëta* in 1952 als "Europe's most controversial picture." Interessant genoeg zijn het anno 2019 juist de werken door Isaac Israëls en Jan Sluijters die stof doen opwaaien in de context van een bezinning op de visuele traditie waarin onze kunstopvattingen zijn gevormd. En dat niet alleen vanwege de iconografische bijzonderheden, maar ook vanwege inmiddels betwiste oorspronkelijke titels als "*Neger*" in *het oerwoud* (1915), "*Negerkop*" (1920) en *De "negerbokser"* (1915).

Het uitgangspunt van MOED is dat, zolang we ons geen concrete voorstelling kunnen maken van hoe gelijkheid en verschil eruit zien, we het risico lopen dat structurele veranderingsprocessen tot mislukken zijn gedoemd. Dit, omdat we dikwijls ongewild de politieke machtsverhoudingen her-installeren die we juist wensen te ontmantelen. Zo kunnen we ons bijvoorbeeld teweer stellen tegen maatschappelijke

► p.50–51

MOED's point of departure is that, as long as we remain unable to structurally envision the interaction between equality and difference, change within the museum and the broader social landscape is doomed to fail. This is because, so often, we end up re-installing the political power relations we aim to dismantle. For example, we can make a stand against social exclusion based on racial, religious, or ethnic backgrounds, whilst simultaneously paying insufficient attention to the role that sexism and capitalism play in the unequal division of rights and opportunities.

We aim to counteract the effects of these intersecting mechanisms of exclusion in the first room of the MOED exhibition: *What is Left Unseen*. Using a work from the Centraal Museum's collection as an entry point — the 1881 portrait of the Utrecht-based writer, professor, and abolitionist Nicolaas Beets (1814–1903) by Thérèse Schwartz (1851–1918) — we engage with the part Utrecht played in the abolition of slavery. However, in the context of the foregoing, if we want to re-inscribe Utrecht's involvement in this process into the national cultural memory in a more succinct manner, then we must avoid it merely becoming the story of a prosperous, noble, white patriarch, who frees the impoverished black other from his chains. If we were to do so, we would re-install the well-known positions of white supremacy versus black passivity and subordination. The role of black creativity, organised resistance, and individual agency against oppression would remain obscured in such a formulation, in which we would, for example, direct all attention towards Beets' abolitionist manifesto.

We must remain attuned to the contribution of black women to the organisation of resistance. This is why, in the story of Beets, we have picked up the thread that connects his interventions with those of his black female colleague, the abolitionist Sojourner Truth (1797–1883). Both were active in the North American National Freedman's Relief Association (1862). In our exhibition, we show what happens when black female artists such as Iris Kensmil (1970) and Patricia Kaersenhout (1966) share the same space with Thérèse Schwartz. Amongst others, we demonstrate how the work of contemporary black female professors at Utrecht University, such as Gloria Wekker and Philomena Essed — both of whom have been portrayed by Kaersenhout — can be understood in the context of a shared concern with the projects of Nicolaas Beets (Schwartz)¹ and Sojourner Truth (Kensmil)².

► p.26–27

¹► p.23 ²► p.28

Rosemarie Buikema, Professor of Art, Culture and Diversity, MOED project leader

uitsluiting op grond van raciale, religieuze of etnische achtergrond, maar daarbij tegelijkertijd onvoldoende oog hebben voor de rol die seksisme of kapitalisme speelt in de ongelijke verdeling van rechten en kansen. Als we zoals in de eerste kamer van de expositie *Wat niet gezien wordt* de Utrechtse betrokkenheid bij de afschaffing van de slavernij pregnanter in het nationaal cultureel geheugen willen inschrijven en daarbij uitgaan van een collectiestuk uit het Centraal Museum, namelijk het beeld (1881) van de Utrechtse schrijver, hoogleraar en abolitionist Nicolaas Beets (1814–1903) door Thérèse Schwartz (1851–1918), dan moeten we vermijden dat dit uitsluitend een verhaal wordt waarin de welgestelde nobele witte patriarch, de onvermogen zwarte ander van zijn ketenen bevrijdt. Zouden we dat wel doen, dan her-installeren we de bekende posities van de witte suprematie versus de zwarte passiviteit en ondergeschiktheid. De rol van zwarte creativiteit, georganiseerd verzet en individuele handelingsmogelijkheden in de context van onderdrukking, blijven in een dergelijke opstelling, waarin bijvoorbeeld alle aandacht zou uitgaan naar het manifest van Beets, buiten beeld.

Tegelijkertijd moeten we ook oog houden voor het aandeel dat zowel witte als zwarte vrouwen hebben gehad in de organisatie van verzet. Daarom hebben we in het verhaal van Beets expliciet de draad opgepakt die zijn lotgevallen verbindt met die van zijn zwarte vrouwelijke Amerikaanse collega, abolitionist Sojourner Truth (1797–1883). Beiden waren actief in *The North American National Freedman's Relief Association* (1862). We tonen in onze opstelling vervolgens wat er gebeurt wanneer zwarte vrouwelijke kunstenaars als Iris Kensmil (1970) en Patricia Kaersenhout (1966) de expositieruimte delen met Thérèse Schwartz. Wat we dan onder meer laten zien, is hoe het werk van hedendaagse zwarte vrouwelijke hoogleraren aan de Universiteit Utrecht als Gloria Wekker en Philomena Essed — beiden geportretteerd door Kaersenhout — begrepen kan worden vanuit een gedeelde bemoeienis met zowel het project van Nicolaas Beets (Schwartz) als dat van Sojourner Truth (Kensmil).

Rosemarie Buikema, hoogleraar Kunst, Cultuur en Diversiteit, projectleider MOED

► p.26–27

► p.23

► p.28

