



Indisch Herinneringscentrum

BRONBEEK

FRAMER EVAWED

OMSTREDEN GESCHIEDENIS

Een symposium over de (re)presentatie van
de Nederlands-Indonesische geschiedenis
in musea

COLOFON

Tekst

Cas Bool & Tamara Kuschel

Redactie & vormgeving

Cas Bool

Foto's

Cas Bool, Jessica Baro en aangeleverd door de diverse sprekers

Dit is een uitgave van Stichting Framer Framed, 2012.

Het werk is gelicenseerd onder een Creative Commons Naamsvermelding-NietCommercieel-GelijkDelen 3.0 Unported licentie.

Videoregistraties van het symposium zijn te vinden op:

www.framerframed.nl

www.indischherinneringscentrum.nl



INHOUD

INLEIDING

Wim Manuhutu	7
Dagvoorzitter	

WELKOMSTWOORD

Yvonne van Genugten	9
Directeur Indisch Herinneringscentrum	

DEEL 1

Het museum als agent van de geschiedenis

Stef Scagliola	15
Het museum als agent van de geschiedenis	

Mirjam Shatanawi	
Veronachtzaming van Indonesische islam	23
binnen Nederlandse ethische politiek	
Eerste vragenronde	30

DEEL 2

Omstreden geschiedenis in het hedendaags debat

Liesbeth Zegveld	35
Oorlog en onrecht zijn niet alleen te bestrijden met recht	
Rob van Ginkel	41
Monumentenoorlog	
Tweede vragenronde	44

DEEL 3

Postkoloniale museale praktijken

Meta Knol	47
Beyond the Dutch	
Pamela Pattynama	63
Tegenstrijdige perspectieven en onbedoelde boodschappen	
Rapti Golder-Miedema	73
Van koloniaal verzamelen naar virtueel delen	
Derde vragenronde	76

SLOTWOORD

Yvonne van Genugten	79
---------------------	----



INLEIDING

Framer Framed en het Indisch Herinneringscentrum organiseerden op donderdag 9 februari 2012 in samenwerking met de Reinwardt Academie het symposium *Omstreden geschiedenis. Over de (re)presentatie van de Nederlands-Indonesische geschiedenis in musea*.

Aanleiding voor het symposium vormde de overzichtstentoonstelling *Het Verhaal van Indië* over de koloniale geschiedenis van Nederland in voormalig Nederlands-Indië, een coproductie van het Indisch Herinneringscentrum en Museum Bronbeek. Deze twee partijen hadden verschillende opvattingen, respectievelijk een civiel versus militair perspectief, over de wijze waarop deze geschiedenis kan worden geïnterpreteerd en gerepresenteerd. De expositie biedt een mooie case study voor een symposium over de museale (re)presentatie van de Nederlands-Indonesische geschiedenis. Het symposium vond plaats in de Kumpulan op Landgoed Bronbeek in Arnhem.

Wim Manuhutu, dagvoorzitter

WELKOMSTWOORD

De verschillende perspectieven op de koloniale geschiedenis hebben hun weerslag op de omgang met dit verleden in een museale context. Dit is het uitgangspunt tijdens het genoemde symposium *Omstreden geschiedenis. Over de (re)presentatie van de Nederlands-Indonesische geschiedenis in musea*.

Centraal op deze dag staat de tentoonstelling *Het Verhaal van Indië*. De tentoonstelling *Het Verhaal van Indië* is tot stand gekomen vanuit een samenwerking tussen Museum Bronbeek en het Indisch Herinneringscentrum.

Onder leiding van de dagvoorzitter historicus Wim Manuhutu belichtten onderzoekers en deskundigen uiteenlopende visies op de Tweede Wereldoorlog en de (de-)kolonisatiestrijd in Ind(ones)ië.

De overzichtstentoonstelling is het oproepen van een totaalbeleving van de 350-jarige geschiedenis van Nederlands-Indië met aandacht voor de Tweede Wereldoorlog, het dekolonisatieproces en de gevolgen daarvan voor de Indische gemeenschap. In de tentoonstelling moesten meerdere perspectieven op de geschiedenis van Indië aan bod komen. Enerzijds het militaire perspectief en de historie van het Koninklijk Nederlands-Indisch Leger (KNIL). Anderzijds het sociaal-maatschappelijke perspectief, de civiele geschiedenis en de herinnering aan het Indische leven. Het samenbrengen van deze verschillende perspectieven in de tentoonstelling *Het Verhaal van Indië* heeft geleid tot het maken van moeilijke keuzes, waarbij verschillende emoties en belangen spelen. De belangenafwegingen tussen de uiteenlopende lezingen van het verleden die ten grondslag liggen aan het maken van deze moeilijke keuzes zijn het vertrekpunt van dit symposium.

Yvonne van Genugten

directeur Indisch Herinneringscentrum, over de totstandkoming van de tentoonstelling *Het Verhaal van Indië*.



Yvonne van Genugten



De Tangsi
Op weinig plekken krijgt de ontmoeting tussen Europese en inheemse cultuur duidelijker gestalte dan in de tangsi. Hier, in deze kazernes van het KNIL, wonen inheemse soldaten afkomstig uit verschillende delen van Indië samen met hun gezinnen. Maar er wonen ook Europese militairen met hun inheemse vrouwen en eventuele kinderen. In deze wonderlijke mix van Europese en Aziatische invloeden liggen de wortels van veel Indo-Europese families.

The Tangsi
There were few places where the European and indigenous cultures met more clearly than in the tangsi. Here, in the barracks of the KNIL, indigenous soldiers from various parts of the Netherlands Indies lived with their families. But there were also European military men with their indigenous women and children. It was in this wonderful mix of European and Asian influences that the roots of many Indo-European families were laid.



DEEL 1

Stef Scagliola

DEEL 1

Het museum als agent van de geschiedenis

Erfgoed kan worden beschouwd als een proces van in- en uitsluiting, dat door verschillende factoren wordt beïnvloed. Het museum is een belangrijke agent in de uitkomst van dit proces.

Stef Scagliola, onderzoeker bij Erasmus School of History, Culture and Communication/Erasmus Studio for e-research. Voormalig onderzoeker Veteraneninstituut en auteur van *Last van de Oorlog* (2002). Stef Scagliola ging in op het proces van canonvorming aan de hand van de zaak Rawagade en onderzoekt welke rol een tentoonstelling daarbij kan spelen.

De diversiteit aan perspectieven in de tentoonstelling *Het Verhaal van Indië* is een stap vooruit. De geschiedschrijving van het conflict 1945-1949 was lange tijd slechts gericht op de geschiedenis van de gewapende strijd en beperkte zich tot een opsomming van onderhandelingen.

De persoonlijke impressies, memoires en verhalen van Indiëveteranen, het met je voeten in de modder van een sawa staan, ontbraken. De diversiteit aan ervaringen binnen de tentoonstelling is een belangrijke toevoeging. Dat het is aangedurfd ook aandacht aan Rawagede te besteden, is illustratief voor een veranderende omgang met het verleden.

Wat zich in Rawagede heeft afgespeeld, kwam voor het eerst aan het licht dankzij een geheim pamflet van een anonieme Indiëveteraan dat in 1994 onderhands werd verspreid. In dit pamflet schreef de oud-militair zijn gewetensnood van zich af. Hierin bracht hij de pijnlijke herinnering aan de massamoord in Rawagade onder woorden en beschreef hoe deze hem achtervolgde. De nooit eerder publiek geuite ervaringen waren een type 'ondergrondse kennis' die geen onderdeel uitmaakten van het collectieve geheugen en stelde de gevestigde visie op het verleden ter discussie. Een tweede gebeurtenis bracht hier verandering in. Tijdens het bezoek van koningin Beatrix aan Indonesië in 1995, was een cameraploeg van RTL aanwezig. Door dit bezoek en de bijbehorende aandacht van de media kwam binnen de gemeenschap het besef dat de zaak opnieuw relevantie kon krijgen.

Een stichting ter ondersteuning van de nabestaanden werd opgericht, die contact legde met de Stichting Comité Nederlandse Ereschulden. De pogingen een dialoog aan te gaan met de Nederlandse regering werden echter genegeerd. De belanghebbenden werden afgescheept. Uiteindelijk resteerde geen andere mogelijkheid dan de Nederlandse staat aan te klagen. In feite heeft de starre houding van de Nederlandse staat haar eigen rechtzaak gekweekt.

Inmiddels is de kennis over het bloedbad Rawagede gemeengoed geworden. Deze zaak toont hoe de canonisering van de geschiedenis tot stand komt onder invloed van actuele gebeurtenissen in een politiek krachtenveld. Een reeks gebeurtenissen: het anonieme pamflet, het goed gedocumenteerde staatsbezoek en de rechtszaak tegen de staat leidde ertoe dat de zaak Rawagade uitgroeide tot symbool van de keerzijde van het Nederlands optreden in Indonesië. Op het moment dat deze kennis wordt verwerkt in een tentoonstelling, kan de zaak Rawagede niet meer worden ontkend noch vergeten. In die zin is de opname van dit perspectief in een officieel, wetenschappelijk en geaccrediteerd instituut een stap vooruit: Rawagede is gecanoniseerd.

Door de incorporatie van voorheen 'ondergrondse kennis' in de canon van het historisch erfgoed kan die niet meer worden genegeerd. Het is een erkenning van de diversiteit aan ervaringen. Het Indisch Herinneringscentrum, Museum Bronbeek en de expositie *Het Verhaal van Indië* zijn actoren in deze geschiedenis in wording.







Mirjam Shatanawi

Veronachtzaming van Indonesische islam binnen Nederlandse ethische politiek

Mirjam Shatanawi, conservator Midden-Oosten en Noord-Afrika van het Tropenmuseum. In haar boek *Islam in beeld. Kunst en cultuur van moslims wereldwijd* beschrijft Shatanawi de collectievorming van het Tropenmuseum.

De islamitische cultuur van Indonesië werd tijdens de koloniale periode veronachtzaamd. Met de historische analyse van het verzamelbeleid, de betekenisgeving en presentatie ontstaat inzicht in de manier van denken en kijken in een bepaalde periode. Vanuit welk perspectief werden specifieke objecten wel en andere niet als relevant gezien? Hoe gaat het Tropenmuseum met deze erfenis om en hoe kunnen de historische hiaten in een collectie worden gepresenteerd?

Shatanawi noemt een aantal redenen waarom de islam in de representatie van Nederlands-Indië werd veronachtzaamd. Allereerst beschrijft zij de kunst- en cultuuropvatting in de 19de eeuw. De nadruk lag op het zoeken naar de authentieke kern van kunst en religie.

Volgens de toenmalige wetenschappers lag de authentieke kern van de islam in het Midden-Oosten en Noord-Afrika. Andere Islamitische regio's gebieden werden buiten beschouwing gelaten. De bloeitijd van kunst en cultuur in de Arabische wereld werd door deze wetenschappers ingeluid door de komst van de islam. In hun ogen was in Indonesië het omgekeerde aan de hand. Daar viel de bloeitijd van kunst en cultuur juist vóór de komst van de islam. De authentieke kern van kunst en religie in Indonesië werd toegeschreven aan de inheemse cultuur en het hindoeïsme. Die werden beschouwd als de authentieke basis waar overheen steeds nieuwe lagen werden gelegd. Deze lagen vormden slechts een dun laagje vernis. Dit uitgangspunt vond zijn vertaling op de tentoonstellingsvloer. Zo was de islam vrijwel afwezig in de expositiezaal over Java, tijdens de Wereldtentoonstelling van 1931 in Parijs. Uitzondering vormde één vitrine met islamitische voorwerpen in het Koloniaal Instituut.

De persoonlijke visie van de toenmalige directeur van het Koloniaal Instituut vormde eveneens een oorzaak voor de veronachtzaming van de islam in de Indonesië collectie. Deze directeur was een groot voorstander van de ethische politiek met als uitgangspunt dat aan verschillende



Paviljoen Nederlands-Indië (Javazaal) op de Koloniale Wereldtentoonstelling in Parijs, 1931. Samengesteld door het Koloniaal Instituut (nu Tropenmuseum)



religies een hiërarchische verhoudingen werd toegekend, waarbij monotheïstische religies, dus ook de islam, hoger in hiërarchie stonden dan polytheïstische religies zoals het hindoeïsme. vanuit die visie moest, om legitimiteit te creëren voor een beschavingsoffensief, de islam worden genegeerd terwijl de veronderstelde 'primitieve' vormen van religie zoals het hindoeïsme en het animisme meer nadruk kregen. Dit verklaart de geringe aandacht voor de islamitische cultuur tijdens de Parijse wereldtentoonstelling in 1931. De voorwerpen in de vitrine van het Koloniaal Instituut waren grotendeels in Atjeh verzameld door Frederik Stammeshaus tijdens de strijd tussen de moslims en christelijke bevolking in dat deel van Sumatra. Deze strijd vormde een tweede reden om de islam onder te belichten in de representatie van Indonesië. Het verzet van de lokale bevolking tegen de Nederlandse aanwezigheid in Indonesië werd over het algemeen georganiseerd langs religieuze lijnen. Dit had tot gevolg dat islam op religieus niveau werd getolereerd maar juist op politiek niveau werd onderdrukt.

De vraag is of het Tropenmuseum deze koloniale blik in haar collectievorming kan herzien en de hiaten in de Indonesische collectie kan aanvullen?

Dat is zowel financieel als praktisch onhaalbaar. We kunnen nu eenmaal niet terug naar de 19de eeuw en opnieuw gaan verzamelen. De historische keuzes zijn nu eenmaal gemaakt. Wat wel kan is de hiaten onderzoeken en analyseren. De hiaten worden benoemd en uitgelegd in tentoonstellingen voor het publiek. Zij vertellen iets over de historische blik waarbinnen de collectie tot stand kwam.

Daarnaast kunnen we de collectie opnieuw duiden en herinterpreteren. Van recente datum is bijvoorbeeld de aandacht voor de Arabische teksten in de verzamelde objecten en daarmee de erkenning van de invloed van de Ottomaanse cultuur op deze objecten uit de collectie van het Tropenmuseum. In samenwerking met Indonesische collega's zijn meer van dit soort ontdekkingen goed mogelijk.

Een andere strategie om de hiaten in de collectie te benaderen is het aankopen van hedendaagse kunst die zich tot onze collectie verhoudt. Nieuwe aankopen bieden de mogelijkheid de bestaande collectie in een nieuw perspectief te plaatsen. De collectie wordt hiermee geactualiseerd en behoudt haar eigentijdse relevantie.

Met het verzamelen van nieuwe verhalen bij oude objecten kan het museum als instituut kritisch worden aanschouwd. Het biedt mogelijkheden voor commentaar op het exotisme in het Westen, waar vaak het cliché beeld van Indonesië zich concentreert op *tempo doeloe* en wayangpoppen. Op deze manier zal de collectie van het Tropenmuseum de ontwikkeling van een koloniale collectie naar een postkoloniale collectie weerspiegelen.



Ki Enthus Susmono, Wayangpoppen met de Wali Sanga, 2005 / 2008. Gekocht van de kunstenaar in 2009
Collectie Tropenmuseum, inv. nr. 6330-11 en 15



Heri Dono, Museum of Ethnography, 2001
Collectie Tropenmuseum

EERSTE VRAGENRONDE

vraag
1

V: Karel de Groot (beeldend kunstenaar): Hoe wordt het onderzoek naar hiaten gerepresenteerd aan het publiek?

A: Mirjam Shatanawi: meestal in publicaties, heel soms in een tentoonstelling, maar het uitleggen van die hiaten vereist vaak specialistische kennis en is voor de leek lastig te begrijpen. Voor het grote publiek moet het verhaal worden aangepast. Uiteraard zien wij graag herziening van de vaste opstelling n.a.v. onderzoek, maar de realiteit is dat de vaste opstelling in het KIT al achttien jaar oud is door gebrek aan financiële middelen.

Publiek: Wat is de termijn van de vaste opstelling van *Het Verhaal van Indië*?

A: 10 jaar als vaste tentoonstelling.

P: Zijn er nu na 1,5 jaar al aanpassingen nodig?

A: In principe wil je altijd op onderdelen aanpassing.

vraag
2

P: Joost van Bodegom (in reactie op de vraag van Stef Scagliola): Gaat het museum de opstelling veranderen op het moment dat er nieuwe informatie beschikbaar is of doet het museum dat pas op het moment dat er Kamervragen worden gesteld en de minister zich uitspreekt? Ik ben benieuwd naar de afloop van Rawagede, ik heb meegewerkt aan de tentoonstelling. Wat gaat er gebeuren in de toekomst? De Excessennota heeft al in 1995 toegegeven dat er iets mis was, en in 2008 weer, het aantal slachtoffers in Rawagede deugt niet. De cijfers die worden genoemd variëren tussen 120 slachtoffers en 430 slachtoffers. Er moet eerst meer onderzoek worden gedaan, bijvoorbeeld door het Nederlands Instituut voor Militaire Historie (NIMH). Wie neemt de eerste stap? Wie gaat die aantallen aanpassen? Is er gesproken over aantallen in de rechtszaak?

A: Liesbeth Zegveld: De rechtzaak is gevoerd door zaakwaarnemers (9 weduwen) die een breed verhaal brengen dat iedereen aanspreekt. De Nederlandse staat heeft de zaak van de weduwen niet betwist. De rechter heeft de zaak gezien als een grotere massa executie.

Moderator Wim Manuhutu: er moet eigenlijk meer onderzoek worden gedaan, wordt daar over nagedacht door het NIMH?

Petra Groen (NIMH): het NIMH is onderdeel van het Ministerie van Defensie en doet o.a. onderzoek naar het koloniale verleden van Nederland. Zij doet onderzoek in opdracht van dat ministerie. De vraag over het aantal slachtoffers moet gesteld worden door de minister. Het beantwoorden van die vraag zou dan leiden naar meer onderzoek. Tot nu toe is er geen volledig onderzoek geweest, ook met het oog op de kosten die dat met zich meebrengt.

A: Rob van Ginkel: de Nederlandse staat wil voornamelijk de zaak Rawagede sluiten, niet een nieuw hoofdstuk aan het onderzoek toevoegen. In welke behoefte zou dat onderzoek voorzien? Niet in de behoefte van Nederland, maar wel in de behoefte van de Indonesische slachtoffers. Excuses zijn ruimhartig gegeven juist om vervolgonderzoek en nieuwe zaken te voorkomen. De staat wil graag naar de toekomst kijken en het boek sluiten.

A: Liesbeth Zegveld: weer een afwachtende houding van de staat is niet goed. De Nederlandse staat zou juist moeten gaan voor feitenkennis en een proactieve houding. Het hoofdstuk 'Rawagede' is met de uitkomst van deze rechtszaak inderdaad gesloten.

Maar Rawagede is slechts een van de vele zaken, kijk bijvoorbeeld maar naar Sulawesi¹, in die zin is er geen sprake van een gesloten boek.

vraag 3 **V:** Henk Reedijk (oud-directeur Wereldmuseum): hoe is de waardering van het publiek voor *Het Verhaal van Indië*? Is er onderzoek gedaan naar de ontvangst bij het publiek?

A: Yvonne van Genugten: er is nog geen grootschalig onderzoek gedaan, maar de reacties zijn overwegend positief. Veel onderwerpen die worden getoond blijken inderdaad aan te sluiten op de diversiteit aan verhalen. Er zijn wel een aantal negatieve reacties, bijvoorbeeld op de vierde zaal over de Japanse bezetting. De opstelling is heel laag bij de grond, dat ervaren veel bezoekers als onprettig. Doordat ze door de knieën moeten voelt het alsof ze weer buigen voor de Japanse vlag. Ook krijgen we vaak opmerkingen dat bepaalde zaken niet kloppen. Dat is helaas niet te voorkomen. We proberen zoveel mogelijk perspectieven, verhalen en persoonlijke beleving in de tentoonstelling in te passen met historisch correcte gegevens.



Liesbeth Zegveld

DEEL

2

Omstreden geschiedenis in het hedendaagse debat

Oorlog en onrecht zijn niet alleen te bestrijden met recht

Liesbeth Zegveld¹, advocaat en partner bij Böhler Advocaten en hoogleraar Internationaal Humanitair Recht, in het bijzonder de Rechten van Vrouwen en Kinderen aan de Universiteit Leiden, sprak over de wijze waarop Nederland met de eigen geschiedenis omgaat.

Kenmerkend voor de omgang van de overheid met de slachtoffers in de periode na 1949, is een gebrek aan aandacht voor verschillende perspectieven. Voorbeelden hiervan zijn het onderzoek en het boek van Peter Keppy *Sporen van vernieling, oorlog roof en rechtsherstel* (2005). Dit onderzoek richt zich niet op de slachtoffers in Indonesië, maar op Europeanen en Indo-Europeanen. Waarom is dat?

¹Advocaat Liesbeth Zegveld stelde op 7 mei 2012 in naam van tien nabestaanden de Nederlandse Staat aansprakelijk voor de moord op hun echtgenoten en vaders in 1947 op het Indonesische eiland Zuid-Sulawesi. De slachtoffers vragen financiële compensatie, excuses en erkenning van het leed.

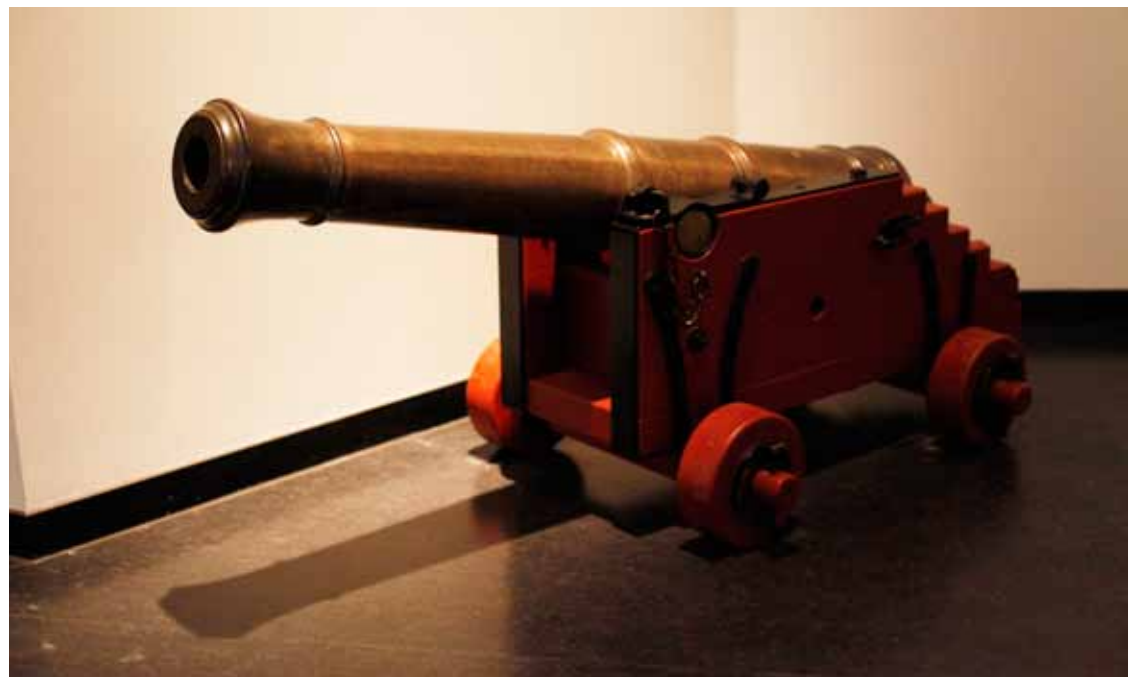
Keppy kreeg de opdracht voor het onderzoek van het Nederlands Instituut voor oorlogs-, holocaust- en genocide-studies (NIOD). De reden voor de stilzwijgende uitsluiting van de slachtoffers onder de Indonesische bevolking was van financiële aard. Er was weinig over deze slachtoffers bekend en er zou nieuw tijdrovend en dus kostbaar onderzoek nodig zijn om die informatie te ontsluiten. die taak werd na de onafhankelijkheid niet langer de verantwoordelijkheid van de Nederlandse staat geacht. Het onderzoek van Keppy richtte zich bovendien voornamelijk op de materiële schade en niet zozeer op de immateriële schade. Die keuze was logisch vanuit het perspectief van de Nederlandse overheid; de meeste slachtoffers waren immers gevallen onder de lokale bevolking.

Hoe gaat Nederland op dit moment om met de eigen geschiedenis? Als we spreken over de periode 1945-1949, hebben we het liever over 'politieke acties' dan over koloniale oorlog. Nederland kan slecht omgaan met doden en slachtoffers. Ook nu nog heeft Nederland het liever niet over oorlog, maar wordt er gesproken over vrede en wederopbouw, een schone oorlog, een feilloze oorlog. Een meer realistisch beeld is nodig in de context van verantwoordelijkheid voor en omgang met slachtoffers.

Een rechtszaak is niet per se de manier om deze verantwoordelijkheid af te dwingen. In de zaak Rawagede had de Nederlandse overheid rekening moeten houden met het mogelijk uitbetalen van een schadevergoeding. Door de afwachtende houding van de staat is het nooit goed afgehandeld. De Nederlandse staat heeft de feiten rondom Rawagede niet ontkend. Waar de zaak vooral over ging was of de slachtoffers wel of niet als zodanig erkend moesten worden. Het probleem voor de lokale Indonesische slachtoffers is dat ze niet georganiseerd waren. Dat is de reden waarom ze pas 64 jaar later zijn erkend als slachtoffer. Oorlog en onrecht zijn niet alleen te bestrijden met recht.

Op 14 september 2011 bepaalde de rechtbank van Den Haag in haar vonnis dat de Nederlandse staat aansprakelijk is voor de schade van de nabestaanden en hen een schadevergoeding dient toe te kennen. Dat de organisatie van de slachtoffers en de erkenning alsnog is gekomen is te verklaren uit het feit dat een nieuwe generatie van onderzoekers, advocaten en rechters het koloniale verleden opnieuw en vanuit een ander perspectief onderzoekt.

We moeten verder vooruit kijken. Met het vonnis van de rechter in Den Haag is uitgesproken dat het ontkennen van Rawagede niet aanvaardbaar is. Dit maakt het nieuwe vragen te stellen over de omstreden gebeurtenissen in het verleden.





Monumentenoorlog

Rob van Ginkel, senior onderzoeker, afdeling Sociologie en Antropologie, Universiteit van Amsterdam en auteur van ondermeer het boek *Rondom de stilte. Herdenkingscultuur in Nederland* (2011).

Een herinneringsconjunctuur is dynamisch; herinneringen zijn veelvormig, gelaagd en veranderlijk. Herinneringen zijn divers. Ze kunnen worden gevormd en gekleurd door verschillende factoren; overdracht, ervaring, maatschappelijke en culturele ontwikkelingen en machtsontwikkelingen. Door de diversiteit aan herinneringen is er altijd sprake van een machtsstrijd tussen verschillende perspectieven. Een strijd tussen degene die de herinnering annexeert en degene die niet wordt gehoord. In reactie op het dominante discours eisen verschillende herinneringsgemeenschappen hun plek op in het publieke domein. Herdenkingen zijn vaak de inzet van politieke strijd en pogingen tot toe-eigening en herdefiniëring, wat leidt tot nieuwe herdenkingen en monumenten. Gedenktekens zijn de zichtbare indicatoren van de veranderingen in de herdenkingscultuur. Gedenktekens zijn een bron van identificatie en groepsbewustzijn.

Er is sprake van een fluctuatie in de aandacht voor bepaalde slachtoffers en dus de hoeveelheid gedenktekens die voor een bepaalde groep worden opgericht in een bepaalde periode. Voor wie, door wie en in welke periode werden de monumenten opgericht? In eerste instantie was er met name aandacht voor het verzet tijdens de Tweede Wereldoorlog. In de jaren negentig verschijnen er verrassend genoeg veel gedenktekens voor Indiëgangers. Je zou kunnen stellen dat een toename in het aantal gedenktekens een toename in het begrip voor slachtofferschap inhoudt.

Oorlogsmonumenten gaan vaak samen met een 'monumentenoorlog'. De oprichting van een gedenkteken is een emotionele zaak, het moet staan voor de zaak en de personen die worden herdacht. Hierbij kunnen de gemoe- deren hoog oplopen. De oprichting van gedenktekens voor de slachtoffers in Indië blijft problematisch en leiden tot publiek debat. Denk bijvoorbeeld aan de Molukse slachtoffers en slachtoffers van de politionele acties in Nieuw-Guinea. In beide gevallen ligt de vermenging van de herinneringen, herinneringsgemeenschappen militair of civiel, nog steeds gevoelig en vormt een belangrijk struikelblok.

Een voorbeeld van een dergelijke onenigheid is de strijd van de Indische herinneringsgemeenschap over het Nationaal Monument op de Dam. In eerste instantie was er in het ontwerp van het Nationaal Monument geen plek voor de oorlog in de Pacific in het ontwerp van het Nationaal Monument. Uiteindelijk kreeg de Indische herinneringsgemeenschap de erkenning waar zij voor streed door plaatsing van de Indonesische urn.

TWEEDE VRAGENRONDE

_____ **V:** De heer Holsberger: zijn de gevolgen van de
vraag
1 uitbetaling aan de weduwen van Rawagede van
_____ te voren goed doordacht? De weduwen in kwestie
hebben geen leven meer. Had het niet beter uitgekeerd
kunnen worden als een investering in het gehele dorp?

A: Liesbeth Zegveld: het is een lastige kwestie, maar de
genoemde oplossing zorgt juridisch voor problemen. De
schadevergoeding en excuses zijn toegekend aan de we-
duwen van Rawagede; zij die daadwerkelijk schade heb-
ben opgelopen door de acties van de Nederlandse staat.
Dit betekent dat de Nederlandse staat ook daadwerkelijk
deze gelden moet overmaken aan deze vrouwen, en dus
niet aan het hele dorp. We hebben over de gevolgen van de
compensatie op de situatie van de weduwen en het dorp
uitgebreid gesproken met Indonesische experts. Ook zij
zeggen dat het niet de taak van de advocaat of de Neder-
landse overheid is om dit probleem op te lossen. Volgens
hen is het een excès binnen de context van de Indone-
sische corruptieproblemen en moet dit lokaal opgelost
worden.

Bussemaker: er is in 2011 een petitie ingediend over de
payback kwestie. Onder andere Hans Meijer geeft aan in
zijn vervolgonderzoek Indische Rekening dat er sprake is
van systematische ontkenning en weigering van vergoe-
ding. Dat er hier sprake is van een moreel probleem bij
de Nederlandse regering wordt nu ook erkend door het
Hooggerechtshof.

_____ **V:** Lody Pieters: kunt u een voorspelling doen
vraag
2 over de rol van het monument op de herden-
_____ king?

A: Rob van Ginkel: gedenktekens zijn de spil van herden-
ken. Er is vaak zoveel moeite gedaan voor de plaatsing van
het gedenkteken dat het zonde zou zijn om deze niet te
betrekken bij het herdenken. Mijn voorspelling is dat het
aantal monumenten zal blijven toenemen en dat herden-
ken onveranderd populair blijft.



Meta Knol

DEEL 3

Postkoloniale museale praktijken

Beyond The Dutch

Meta Knol, directeur museum De Lakenhal in Leiden. Voorheen conservator hedendaagse kunst bij het Centraal Museum in Utrecht, waar zij ondermeer de tentoonstelling *Beyond The Dutch. Indonesië, Nederland en de beeldende kunsten van 1900 tot nu* (2009) realiseerde in samenwerking met Indonesische curator Enin Supryanto. In haar bijdrage ging Meta Knol in op de totstandkoming van deze tentoonstelling en hoe de samenwerking met Indonesië daarbij vorm kreeg. Daarnaast stelde zij de perceptie van de tentoonstelling in Nederland en Indonesië aan de orde.

De overzichtstentoonstelling *Beyond The Dutch*, die volledig was gewijd aan de wisselwerking tussen de Nederlandse en de Indonesische beeldende kunst, bood een vernieuwend inzicht in de invloed van de Nederlandse cultuur op Indonesische beeldende kunst, en andersom.

De tentoonstelling werd door sommigen kritisch ontvangen. Aan de hand van de reacties van prof. Susan Legêne¹ en publicist Lizzy van Leeuwen² besprak Meta Knol de achterliggende gedachten en keuzes die zijn gemaakt bij het samenstellen van de tentoonstelling.

Susan Legêne stelde zichzelf tijdens het Framer Framed debat *De koloniale blik* (Centraal Museum, 13 december 2009) de vraag of *Beyond the Dutch* als een postkoloniale tentoonstelling kan worden getypeerd. In haar betoog kwam zij tot een negatief oordeel; als *Beyond the Dutch* als een postkoloniale tentoonstelling bedoeld was, dan is de opzet niet geslaagd, aldus Legêne.

Het Centraal Museum is gelegen in het centrum van een voormalig koloniaal imperium. Een imperium kan worden omschreven als een politieke entiteit gericht op expansie of met een herinnering aan een expansief verleden dat onderscheid en ongelijkheid produceert en repro-

duceert tussen de mensen die het inlijft.

De tentoonstelling toonde weinig reflectie op deze mechanismen, terwijl zij een fundamenteel onderdeel zijn van het koloniale verleden. Kunst en musea zijn onderdeel van deze mechanismen, maar de rol en impliciete autoriteit van het museum als instituut werd nergens in de expositie geïmpliciteerd.

¹ Susan Legêne is hoogleraar Politieke Geschiedenis aan de Faculteit der Letteren van de Vrije Universiteit in Amsterdam. Zij is de auteur van het boek *Spiegelreflex – culturele sporen van de koloniale ervaring*.

² Lizzy van Leeuwen is een bestuurskundige, cultureel antropoloog, advocaat en publicist. Ze schrijft onder andere voor *De Groene Amsterdammer*. Van Leeuwen is deskundig op het gebied van de positie van Indische Nederlanders in het postkoloniale tijdperk. Tot 2008 was ze als postdoc historisch en etnologisch onderzoeker werkzaam bij het Meertens Instituut waar ze met de historicus Gert Oostindie aan het project 'Bringing history home' werkte. Ze deed onderzoek naar de wisselwerking tussen de naoorlogse identiteitspolitiek onder postkoloniale migranten in Nederland en de Nederlandse samenleving.



Abdullah Suriosubroto, Alam Pasundan

De autoriteit van het museum wordt op geen enkele wijze ter discussie gesteld, noch de invloed van de Nederlandse locatie, die de blik tekent van waaruit de tentoonstelling wordt gelezen. Het Centraal Museum stelde dat zij meerdere perspectieven op het koloniale verleden en de gedeelde geschiedenis toont, maar vergat op haar website de naam van de Indonesische co-curator Enin Supryanto te vermelden.

Het Indonesische perspectief lijkt ook op andere punten ondergeschikt. Er is geen aandacht is voor kunst in Indonesië voor de komst van de Nederlanders, alsof kunst toen niet bestond. Een voorbeeld dat Legêne hierbij noemde is het schilderij van Raden Saleh, dat voor het tentoonstellingsaffiche werd gebruikt. Het werk is geen voorbeeld van Indonesische kunst. Ook het werk van van Abdullah Suriosubroto is volgens Legêne geen 19e-eeuwse kunst uit Indonesië, maar een voorbeeld van fundamentele ongelijkheid onder een koloniaal regime. Het is geen vrij artistiek werk, maar gemaakt in opdracht van de kolonisor, aldus Legêne. Het gebrek aan contextualisering wrekt zich hier. Die contextualisering is noodzakelijk. Het ontbreekt het Nederlandse publiek aan kennis om de cultureel specifieke betekenissen te kunnen doorgronden.



Raden Saleh, Portret (mogelijk zelf portret), ca.1840



Hendra Gunuwan, Guerrillastrijder, 1949

De verworvenheden van *Beyond the Dutch* liggen volgens Legêne op een ander gebied. De expositie stelde de belangrijke vraag of de Indonesische werken als onderdeel van de Nederlandse kunstgeschiedenis kunnen worden beschouwd. Door uit te gaan van een gedeelde geschiedenis en de werken uit een ethnografische context te halen en in een museum voor moderne kunst te plaatsen, wordt deze vraag impliciet beantwoord. Dat is een enorm belangrijke stap.

Meta Knol ging in op deze kritiek en stelde dat er wel degelijk een politiek standpunt is ingenomen, maar dat zij ervoor heeft gekozen dit niet expliciet naar voren te brengen. Het gebrek aan culturele of historische inbedding was een bewuste keuze. Het is nooit haar bewering geweest dat er voor de komst van de Nederlanders geen kunst bestond. Het zou heel goed mogelijk zijn een mooie expositie te maken met ethnografische prekoloniale kunst. Dit was echter niet het doel van deze tentoonstelling. Centraal stond de wederzijdse beïnvloeding in de kunst tussen Nederland en Indonesië. Feitelijk bestond er geen traditie van beeldende kunst in Indonesië. De specifieke kunsttraditie in het Westen is de Grieks/ Romeinse traditie. Een traditie die in Indonesië niet aanwezig was tot de

komst van Nederlanders. Het doel van de expositie was om met een kunsthistorisch overzicht de kunstwerken uit het etnografische discours te halen en te tonen als autonome werken.

De titel van de expositie is afkomstig van een kunstenaar in Indonesië, die Meta Knol tijdens haar vooronderzoek sprak. 'We are beyond the Dutch' was het antwoord op de vraag naar de invloed is van Nederlandse kunst en cultuur op hedendaagse kunst in Indonesië. In de omgang met de geschiedenis van Nederland en Indonesië lijken de Nederlanders daarentegen meer moeite te hebben. Volgens Meta Knol heeft Nederland last van een verkrampde houding ten opzichte van het koloniale verleden. Het onderwerp ligt nog altijd moeilijk uit angst een oriëntalist genoemd te worden. Meta Knol citeerde in haar voordracht een andere criticus van de expositie. Lizzy van Leeuwen schreef in het artikel *Kunst als koloniale spokenbezweerder* (09-12-2009) in de *Groene Amsterdammer* een reactie op de tentoonstelling: 'De tentoonstelling is samengesteld volgens westerse normen. Er ontbreekt politieke en culturele inbedding, er is geen enkele toelichting of duiding van de context waarbinnen het kunstwerk is ontstaan. Er is expliciet gekozen voor een eurocentrisch kunstconcept.' De basis van de tentoonstelling had, aldus Lizzy van

Leeuwen, een oriëntalistisch vertrekpunt, dat geleid heeft tot een *tempo doeloe* reflex. Dit werd in haar ogen onderstreept door de introductietekst bij de tentoonstelling en de vertelmiddagen waar het publiek werd opgeroepen 'herinneringen' te komen delen.



Affandi, *Ontevreden stemming* (zelfportret), 1948

Meta Knol verweert zich tegen de kritiek van Lizzy van Leeuwen. De kritiek sterkt haar in de keuzes die zijn gemaakt bij het samenstellen van de expositie en onderbouwt de relevantie van de centrale vraagstelling: waar komt kunstgeschiedenis vandaan? Kunstgeschiedenis is in zichzelf eurocentrisch en voornamelijk gefocust op het Westen, aldus Knol. In het kunsthistorisch onderwijs leert men kijken met een nauwe blik. De instructies van docenten tijdens haar studie om de hoofdstukken over islamistische kunst over te slaan, staan Meta nog helder voor de geest. Door in de expositie dit kunsthistorisch discours aan een onderzoek te onderwerpen kan zij worden ontdaan van haar enthocentrische wereldbeeld.

Een ander punt van kritiek van Lizzy van Leeuwen betrof de in haar ogen onevenwichtige analyse van de wisselwerking. De invloed lijkt voornamelijk vanuit de Nederlandse kunstpraktijk op Indonesische kunstenaars van invloed te zijn.

Volgens Meta Knol is daar geen concluderend antwoord op te geven aangezien identiteit onderhevig is aan een complex netwerk van invloedssferen. Invloeden zijn niet lineair te traceren, maar waaieren een veelheid aan kanten op. De vraag is waarop de kunstenaar zijn identiteit



Schilder: Onbekend, To the people of Jakarta, 1949

baseert. Hier geldt dat de dialectiek van de tentoonstelling - de discussie over wie wanneer wie beïnvloedt - in de kunstwerken zelf zit.

Volgens de visie van Meta Knol moet een museum zijn publiek niet dicteren hoe dingen moeten worden geïnterpreteerd. Zij heeft de tentoonstelling opgezet als een vraag. Of eigenlijk stelt zij verschillende vragen die van meer algemene en universele aard zijn en betrekking hebben op identiteit en herinnering, individu en collectief, assimilatie en verzet, emancipatie en herinneringscultuur, lokale cultuur en globale internationale cultuur. Centraal staat de vraag hoe er naar kunst gekeken kan worden in een tijd van globalisatie. Indonesië vormt een goede case study voor het zoeken naar antwoorden op deze vragen.



Jompet Kuswidananto, Javaanse oorlog. Weet U nog? #3, 2008



Roy Villevoys, Preparations, 2009



Tegenstrijdige perspectieven en onbedoelde boodschappen

Pamela Pattynama, hoogleraar (post)koloniale literatuur en cultuur. Pamela Pattynama doet onderzoek naar de IWI-fotocollectie in het Tropenmuseum.

In haar presentatie gaat zij in op de vaste opstelling van *Het Verhaal van Indië* in Museum Bronbeek en bekijkt deze vanuit het perspectief van de bezoeker en de herinneringsgemeenschappen.

De mission statement van de expositie luidt als volgt: *Het Verhaal van Indië* is een overzichtstentoonstelling over de geschiedenis van de Nederlandse koloniale aanwezigheid in Zuidoost-Azië. De nadruk ligt op de Tweede Wereldoorlog en de dekolonisatie. Naast de gevolgen voor de Indische gemeenschap komt ook het militaire optreden van de Nederlandse koloniale machthebbers aan de orde. Centraal staan de Japanse tijd, de *Proklamasi* van Republiek Indonesië en de *Bersiap*.

Deze mission statement zoals verwoord op de website legt de nadruk op het turbulente einde van de kolonie. Opvallend is, aldus Pattynama, dat de Indonesische gemeenschap er alleen aan te pas komt in verband met de gevolgen van de dekolonisatie, de herinneringen aan het leven in Indië. De Indische herinneringen, worden niet genoemd. Dat is opmerkelijk omdat het Indisch Herinneringscentrum speciaal in het leven is geroepen voor de Indische gemeenschap.

De bewoording illustreert de afweging tussen twee perspectieven die met elkaar op gespannen voet lijken te staan; de militaire geschiedenis en de herinneringen van het Indische leven. In haar bijdrage behandelt Pamela Pattynama aan de hand van drie kijkervaringen de oplossingen die de curatoren en ontwerpers hebben gekozen om deze twee verschillende uitgangspunten met elkaar te verenigen.

Eerste kijkervaring

Om bij het trappenhuis te komen dat naar de expositie op de eerste etage leidt, moeten bezoekers eerst langs een levensgroot kanon lopen. In de entree van de expositie staan 15 en 17 augustus 1945 centraal; de capitulatie van Japan

en het uitroepen van de onafhankelijkheid van Indonesië. Deze eerste kijkervaring vormt de blik op de rest van de tentoonstelling. De bezoeker wordt getraakteerd op een eclectische verzameling van grote en kleine historische foto's en filmpjes. Een schriftelijke uitleg ontbreekt. Het overheersende gevoel is dat van chaos en verwarring. Of bezoekers werkelijk ontroerd raken van dit visuele begin hangt af van het persoonlijke perspectief dat zij met zich mee brengen. Wie het zelf heeft meegemaakt kijkt uiteraard anders. Maar wat de emotionele reactie van de bezoeker ook is, de beelden van de vele bootpassagiers staan voor afscheid en vertrek. Met het traumatische verlies van Indië begint de tentoonstelling. Dat is een Nederlands perspectief.

Tweede kijkerervaring

De tweede centrale kijkervaring wordt gevormd door de wand met verhalen over de revolutie, de *Bersiap*. *Het Verhaal van Indië* laat hier gewone mensen spreken; de herinneringen van onderop aan de grote bewegingen van de geschiedenis. Soekarno en Hatta roepen op 17 augustus 1945 de onafhankelijkheid uit. De Indonesische revolutie brengt een periode van chaos, waarin de bewoners van Indonesië hun leven niet zeker zijn. Nederland en de jonge

Republiek Indonesië vechten van augustus 1945 tot augustus 1949 op alle fronten een oorlog uit. Velen overleven de confrontatie niet. In deze opstelling komen de twee perspectieven evenwichtig samen. Omdat er geen duidelijk narratief standpunt is gekozen komt een diversiteit aan perspectieven aan bod.

Derde kijkerervaring

Een derde centrale kijkervaring wordt gevormd door met het zogenaamde affect te spelen. Het *Verhaal van Indië* is een multimediale expositie bestaande uit objecten, foto en filmmateriaal en interactieve presentaties met touch screens en andere moderne presentatie technieken. Er zijn relatief weinig onder- en bijschriften. Er is daarentegen uitbundig gebruik gemaakt van beeldmateriaal. De expositie brengt haar boodschap over door de zintuigen van de bezoeker aan te spreken. Hun oren, ogen en tastzin. Door op niet-cognitieve wijze de aandacht van de bezoeker te trekken wordt het verhaal verteld via de gevoelswaarde, herkenning, beleving en emotie. Het affect markeert het verschil tussen geschiedenis en herinnering.

Soms camoufleert de fraaie vormgeving de problematische en schaamtevolle kanten van Nederlands-Indië. Er zijn zeker ongemakkelijke herinneringen te zien, maar soms wint het militair perspectief het van de Indische herinnering en wordt letterlijk het zicht op het verleden ontnomen.



In de opstelling is een vitrine die het Nederlandse perspectief op de Atjeh oorlog wil tonen. De vitrine staat tegenover een andere vitrine die de Indonesische visie op de Atjeh oorlog representeert. Deze meervoudige blik op de oorlog is een groot pluspunt van de tentoonstelling.

De Nederlandse vitrine vertoont een uitsnede van een foto uit de Atjeh oorlog. Het visuele verhaal wordt verteld door de objecten die in de vitrine staan en hangen. Het zijn wapens die de Nederlanders op de vijand hebben veroverd. Op de achtergrond staat een fragment van een foto die in 1898 door C.B. Nieuwenhuis werd genomen tijdens de gewelddadige Atjeh oorlog.

Op de originele foto is een menigte soldaten te zien van wie de meeste inheems zijn. Op de grond liggen lichamen van de verslagen vijand. Aan de rechter kant staan drie blanke mannen. Op de uitsnede in de vitrine is alleen dit deel van de foto gebruikt. De lijken zijn verdwenen en ook het merendeel van de inheemse soldaten. Een man met een voet geplaatst op een lijk is nog onderdeel van de foto, maar voor bezoekers van de tentoonstelling is dit moeilijk te zien. In de vitrine is een harnas zodanig geplaatst, dat een pijnlijk detail van de foto wordt gecamoufleerd. Is dit een bewuste keuze?

Bij de foto is geen bijschrift geplaatst, die het getoonde verklaart of contextualiseert. De vitrine geeft de bezoeker wel een blik in het verleden, maar houdt hen tegelijk op afstand alsof een werkelijke betrokkenheid wil uitsluiten. De gemanipuleerde beelden roepen vragen op. Wint hier de nostalgie het van het schuldgevoel?



Zaal 4, Tweede Wereldoorlog

Conclusie

Wat is het overkoepelende verhaal achter de drie genoemde kijkervaringen? De taak van de curatoren en ontwerpers was de belangen van de Indische gemeenschap en van de militairen te verenigen. Dit is slechts ten dele gelukt. De indruk ontstaat dat er een verschil is aangebracht tussen die van de militaire geschiedenis en de herinneringen, dat wil zeggen het collectieve geheugen van de Indische herinneringsgemeenschap anderzijds.

Er valt veel te zeggen over de samenwerking van militair Museum Bronbeek en het Indisch Herinneringscentrum. In *Het Verhaal van Indië* komt de militaire geschiedenis nadrukkelijk aan bod; er zijn veel uniformen, wapens en wapenfeiten te bezichtigen. Een duidelijke verhaallijn ontbreekt op dit gebied. Dat is maar goed ook, aldus Pattynama. Ook bij de presentatie van de Indische herinneringen ontbreekt een sturende chronologie. Ook daar is een duidelijke verhaallijn afwezig. Of een bezoek aan de tentoonstelling het historisch besef zal doen toenemen is dan ook de vraag, maar de tentoonstelling biedt wel legio mogelijkheden om een eigen verhaal over het koloniale verleden te vertellen.

Inhoudelijk gaat de tentoonstelling in op oude bekende verhalen, beginnend met een traumatisch afscheid van Indië. *Het Verhaal van Indië* biedt geen vernieuwend narratief. Bovendien ontbreken duidelijke verwijzingen naar het hart van de Indische herinnering, zoals de geschiedenis van het concubinaat en de raciale vermenging in Indië. Waar juist in deze thematiek mogelijkheden tot verbinding lagen, zijn de spanning tussen Indische herinnering en militaire geschiedenis is niet opgelost.

Het verrassende van de expositie zit vooral in de vormgeving. De op affect gerichte vormgeving maakt de expositie innovatief. Er is sprake van meervoudige en tegenstrijdige perspectieven. Het is interessant hoe de vernieuwende vormgeving van de tentoonstelling de tegenstellingen in perspectieven kunnen duiden. Door gebruik van beeld, geluid, belichting en voorwerpen wordt de herinneringscultuur invoelbaar gemaakt. De tentoonstelling plaatst de koloniale tijd in het contemporaine en toont met de verhalen van de Indische gemeenschap dat Nederlands-Indië geen afgesloten geschiedenis is. In die zin slaag te tentoonstelling er in een bijdrage te leveren aan een toekomstige Indische Herinneringsgemeenschap.



Rapti Golder-Miedema

Van koloniaal verzamelen naar virtueel delen

Rapti Golder-Miedema, assistent curator Museum Volkenkunde te Leiden. Het Museum Volkenkunde is een intensieve samenwerking aangegaan met het Museum Nasional in Jakarta. Rapti Golder-Miedema ging in haar presentie in op het samenwerkingsproject *The New Museum* en de wijze waarop de samenwerking leidt tot nieuw representatie- en tentoonstellingsbeleid.

150 jaar gedeeld erfgoed is wat Nederland en Indonesië bindt. De collecties in het Leidse Museum Volkenkunde en het Museum Nasional in Jakarta zijn letterlijk verdeeld. Voor een groot deel zijn de collecties vergelijkbaar omdat ze afkomstig zijn van dezelfde verzamelaars.

Het eerste gezamenlijke project duurde van 2004 tot 2007. Deze samenwerking tussen beide musea begon met een vraag vanuit Indonesië om de collectie van Leiden voor het eerst te vertonen in Indonesië. Dit leidde ertoe dat curatoren de collectie opnieuw analyseerden en de eigen collectie vanuit een ander perspectief konden bekeken. Daarnaast werd door de uitwisseling een genuanceerder beeld van de geschiedenis van de collectie gevormd door de uitwisseling van kennis. Verrassende uitkomst hiervan was dat de belangrijkste en beste stukken altijd in Jakarta/

Batavia waren gebleven, dit in tegenstelling to wat curatoren hier en in Indonesië dachten. De enige uitzondering is de *Ganesha van Singasari* (beeld van de olifantengod uit omstreeks 13de eeuw) die al sinds 1903 in het bezit van het Museum Volkenkunde is. Dit beeld keerde dus voor het eerst terug naar Indonesië in 2005.

Het tweede project dat in 2010 werd afgerond was *The New Museum*. Door middel van virtuele toepassingen kunnen de voorwerpen en locaties in een context en in samenhang worden gepresenteerd. Deze werkwijze kenmerkt een omschakeling van koloniaal verzamelen naar virtueel delen.



DERDE VRAGENRONDE

——— **V:** Gies van de Kap (museumkaarthouder): waar-
vraag
1 om krijg ik als museumbezoeker nooit te zien wie
——— de curator is?

A: Meta Knol: Dat is een andere discussie, dan die wij hier nu voeren, maar binnen de museale sector is die vraag zeker actueel. Het gaat hierbij namelijk om de vraag of de curator ook een auteur is. Dat is niet hoe ik het per se zie, in mijn ogen staat de curator achter de kunstenaar/auteur. Maar het gekozen perspectief is echter wel de weergave van de visie en keuzes van de curator.

——— **V:** Martin Eikhof: ik hoor graag een antwoord op
vraag
2 de vragen die zijn opgekomen over de vitrine van
——— de Atjehoorlog.

A: Pauljac Verhoeven (Museum Bronbeek): het harnas is niet bewust geplaatst en zal worden verplaatst. Het bijsnijden van de foto was inderdaad een bewuste keuze van de vormgevers van de opstelling, puur uit praktische overwegingen. We hebben niet willen camoufleren en er zijn wel degelijk lijken te zien op de foto.

——— **V:** Joost van Bodegom: is de Lombokschat
vraag
3 helemaal teruggegeven aan Indonesië?

——— **A:** Rapti Golder- Miedema: Nee, die ligt deels nog in Amsterdam, maar de belangrijkste stukken zijn gere-
tourneerd.

SLOTWOORD

Het is goed om bijeenkomsten als deze, waar verschillende organisaties met uiteenlopende achtergronden bij elkaar komen, te organiseren. Na vandaag wordt wederom duidelijk dat het lastig blijft consensus te creëren over de (re)presentatie van de Nederlands-Indische geschiedenis. Wij hebben niet alleen te maken met verschillende herinneringsgemeenschappen en verschillende perspectieven op het koloniale verleden, ook de interpretaties op deze geschiedenis zijn veranderlijk. De tijdgeest bepaalt voor een groot deel welke aspecten van de geschiedenis worden getoond. Musea hebben hierbij een belangrijke rol. Ook voor *Het Verhaal van Indië* zal blijken hoe de veranderende tijdgeest ons tot aanpassen zal bewegen. De representatie van een omstreden geschiedenis is en blijft een dynamisch proces.

Yvonne van Genugten
