

# SS ZINE

---

STEDELIJK MUSEUM

#1  
2021

FUTURE  
ORIGINS

## EEN OORSPRONKELIJKE BLIK NAAR DE TOEKOMST

Sinds begin 2021 bevindt Stedelijk Studies zich in de ontwikkeling van een peer-reviewed vakblad naar een breder kennisdelingsplatform. Het onderzoek dat in het museum wordt gedaan door de afdeling Onderzoek en Publicatie, wordt vooral gedeeld via de website [StedelijkStudies.com](https://stedelijkstudies.com). Om de meer prangende, actuele en urgente zaken rondom het museum aan te pakken is vanuit de overkoepelde ambitie naar verbinding met geïnteresseerden het idee voor een Szine ontstaan. Szines zijn in het leven geroepen als case studies rondom vragen die zowel binnen als buiten het museum leven, ongeacht of deze van esthetische, ethische, politieke of andere aard zijn.

Szine nr. 1 *Future Origins* is het eerste nummer dat wordt gepubliceerd door Stedelijk Studies. Reflecterend op de toekomstperspectieven starten we met te kijken naar de oorsprong van het museum. Met hoop en verlangen streeft, zoals ook de grondleggers van het museum, onze generatie museumconservatoren ernaar het cultureel erfgoed veilig te stellen voor toekomstige generaties,

Om deze erfenis, belichaamd in het museum en haar objecten, volledig te beschermen en te begrijpen, is het zinvol om de verbinding aan te gaan met het culturele milieu waarin dit erfgoed is aangelegd. Door ons in de geschiedenis te verdiepen, wordt ruimte gecreëerd die ons in staat stelt tot analytische en interpretatieve betrokkenheid, vanuit waar we met erkenning van de oorsprong van het museum naar de toekomst kunnen kijken.

Op zoek naar de oorsprong van het museum, schreef cultuurhistoricus Nancy Jouwe het essay 'Het Stedelijk: Een museum in imperialistisch Amsterdam'. Het essay is gebaseerd op onderzoek van Stedelijk senior onderzoeker Maurice Rummens en Jouwe's uitgebreide onderzoek naar de Nederlandse rol in de geschiedenis van het kolonialisme. Dit essay wordt gespiegeld in een gesprek over de toekomst tussen Yvette Mutumba, curator-at-large bij het Stedelijk en medeoprichter van Contemporary And (C&) en directeur van het Stedelijk Museum, Rein Wolfs. Samen richten deze twee artikelen zich op de hedendaagse positie van het museum, waarbij het erfgoed omarmd en tegelijk doorontwikkeld wordt.

Charl Landvreugd  
Hoofdredacteur Stedelijk Studies

# HET STEDELIJK: EEN MUSEUM IN IMPERIALISTISCH AMSTERDAM

Nancy Jouwe

Bij de inhuldiging van de achttienjarige Wilhelmina tot eerste koningin van Nederland in 1898, werd aan haar een Gouden Koets gepresenteerd, een geschenk van de burgers van Amsterdam. Hoeveel 'het volk' (verwijzend naar gewone mensen met weinig geld) echt had bijgedragen, was niet relevant. Dankzij het gebaar van al die geschonken kwartjes, ontstond het beeld van het gewone volk dat zijn nationalistische gevoelens van trots voor het koninkrijk, verpersoonlijkt door Wilhelmina, toonde. Het was noodzakelijk dat zij deze verantwoordelijkheid nam, aangezien de populariteit van het Huis van Oranje flink was afgenomen onder haar vader, Willem III.<sup>1</sup>

Bij het langskomen van de Gouden Koets merkten leden van de familie Van Eeghen op: 'Kijk, daar gaat de koets van oom Jan'.<sup>2</sup> Het waren namelijk de Van Eeghens die een sleutelrol speelden bij het compenseren van het ontoereikende bedrag – dat de volkswartjes niet konden samenbrengen – voor het bekostigen en verwezenlijken van de Gouden Koets, dit weelderig vertoon van koninklijk en koloniaal nationalisme.

De Van Eeghens behoorden tot de elite families die cruciaal waren voor de opschaling van het negentiende-eeuwse Amsterdam. Christiaan Pieter van Eeghen (1816–1889) en zijn erfgenamen, waaronder zijn zonen Pieter en Jan Herman van Eeghen, waren samen met de schatrijke weduwe Sophia Adriana Lopez Suasso-de Bruijn, van wezenlijk belang bij de totstandkoming van het Stedelijk Museum.<sup>3</sup> Hun bijdragen, zowel financieel als materieel, voorzagen in de noodzakelijke financiële boost en materiële basis voor de oprichting van het Stedelijk Museum, dat haar deuren opende aan de Paulus Potterstraat in 1895. Dit artikel gaat in op het ontstaan van het museum en diens relatie met de belangrijkste begunstigers, binnen de context van imperialistisch Amsterdam van de negentiende eeuw.

## Een koninklijke en imperialistische natie

De lange negentiende eeuw, die vaak wordt gezien als startend in 1789 met de Franse Revolutie en eindigend met

de Eerste Wereldoorlog in 1914, was dynamisch en moeizaam van aard.

Het was dynamisch omdat Nederland vooral in het laatste kwart van de negentiende eeuw een periode van 'moderne' economische groei doormaakte, dankzij een groeiende infrastructuur inclusief spoorwegen en communicatienet. Steden zoals Rotterdam, Den Haag en Utrecht hadden een aanzienlijke bevolkingsgroei, evenals Amsterdam, dat tussen 1849 en 1899 een groeispurt had die het inwoneraantal tot 510.000 verdubbelde. Deels was dit direct gerelateerd aan een betere hygiëne (aan het begin en halverwege de negentiende eeuw tierde cholera welig). Met de hausse in communicatie en mobiliteit kwamen Amsterdammers in aanraking met betere informatieverspreiding.

Het was moeizaam omdat er grote constitutionele verschuivingen waren. Het jonge Koninkrijk der Nederlanden moest de afscheiding van België in 1830 verwerken. Daarnaast claimde een nieuwe, in 1848 ontstane politieke gemeenschap parlementaire verantwoordelijkheid voor Willem II, de tweede koning. In datzelfde jaar werd de adel grondwettelijk afgeschaft (maar de leden konden hun titels nog steeds voeren in het dagelijks leven). De grondwetswijziging van 1887 stond een groter deel van de mannen toe om te stemmen, vrouwen werden nu echter actief uitgesloten van kiesrecht. Bovendien verwelkomde het koninkrijk zijn eerste politieke partij in 1879: de anti-revolutionaire partij of ARP ('anti-revolutionair' verwijst naar hun verzet tegen de idealen van de Franse Revolutie).

Onder druk gezet door abolitionistische bewegingen in Groot-Brittannië en Frankrijk, waren de Nederlanders een van de laatste Europese landen om slavernij in hun koloniën af te schaffen: in Oost-Indië in 1860 en in West-Indië in 1863. Dit was alleen mogelijk na vergoeding voor 'verlies van eigendom' wat betreft

de belanghebbenden die daar fel over onderhandelden, zoals door Gijsbert Christiaan Bosch Reitz (1792–1866), lid van de Amsterdamse elite.<sup>4</sup> Systemen van contractarbeid werden in de kolonies opgezet of voortgezet om de productie op gang te houden, maar pas nadat velen die al geëmancipeerd waren, werden gedwongen om nog tot 1873, dus nog tien jaar, te werken op de Surinaamse plantages.

In 1883 vond 'de Internationale Koloniale en Uitvoerhandel tentoonstelling' (fig. 1) plaats, een grote tentoonstelling vol koloniale grandeur, precies tussen de locaties waar het Rijksmuseum, al in aanbouw (1885), en het Stedelijk Museum (1895) zouden openen, op een buitenterrein tegenwoordig bekend als het Museumplein. De openlucht tentoonstelling liep van mei tot oktober 1883 en trok 1,5 miljoen bezoekers. Het was een particulier initiatief van zakenlieden, maar kreeg steun van het stadsbestuur. Onderdeel van deze koloniale tentoonstelling was het tentoonstellen van Javanen en Surinamers in 'dorpen'. Dit droeg bij aan het creëren van een sfeer van koloniale grandeur en trots, en zette imperialistisch Amsterdam op de kaart.<sup>5</sup>

Koning Willem I en zijn zoon en kleinzoon hadden tijdens het grootste deel van de negentiende eeuw geregeerd, en vanaf 1890 had de koningin-regentes Emma de koninklijke zaken waargenomen tot de inhuldiging van haar dochter Wilhelmina kon plaatsvinden. Het was de eerste keer dat een vrouw deze moeilijke maar machtige rol op zich nam, en dit gebeurde in een periode waarin de feministische beweging aan kracht won in Nederland. Verscheidene prominente feministen benaderden de koningin omdat ze haar bewonderden.<sup>6</sup>

De jonge koningin begon de koets te gebruiken in 1901, twee jaar nadat deze aan haar was geschonken, en de koets formeel aan haar werd overgedragen

voor gebruik bij de koninklijke bruiloft. De Gouden Koets toont verschillende visuele verwijzingen die centraal staan in het Nederlandse koninkrijk: religieuze symbolen, verwijzingen naar het verleden en heden, en het 'Hulde van Nederland' paneel, dat aan de rechterkant van de koets te zien is. Het nu beruchte linkerpaneel van de Gouden Koets heet 'Hulde der Koloniën' en toont zwarte en bruine mensen die geschenken brengen aan een witte vrouw gezeten op een troon (Figuur 2). Deze Aziatische en schaars geklede Afrikaanse koloniale onderdanen leggen 'schatten en tropische producten' aan de voeten van de 'Hollandse Maagd'. De familie Van Eeghen zorgde voor het grootste deel van het benodigde bedrag, maar daarnaast was Jan Herman van Eeghen (1849-1918) ook commissaris bij de Spijker-fabriek, die verantwoordelijk was voor de met zorg bewerkte en dure productie van de Gouden Koets.<sup>7</sup> Een opiniestuk in *The New Yorker* door Timothy Ryback, directeur van het 'Instituut voor Historische Gerechtigheid en Verzoening' in Den Haag, beschreef het paneel in 2016 als volgt:

'De centrale afbeelding is van een statige vrouw gezeten op een troon, met twee zwarte figuren in smeekbede voor haar. Eén knielt eerbiedig, handen gevouwen en het hoofd gebogen als in gebed. De ander werpt zich neer, rug gebogen, hoofd omlaag, met zijn rechterarm gestrekt over bundels bananen en andere producten, aangeboden als eerbetoon aan de allegorische vorstin. Het is een weezinwekkend gezicht.'<sup>8</sup>

In die tijd paste dit vertoon van koloniale macht bij de nationalistische propaganda. De inhuldiging in Amsterdam omvatte ook een viering van de Gouden Eeuw, het zeventiende-eeuwse tijdperk

waarin de Hollandse Republiek – groten-deels dankzij de koloniale expansie in Azië, Afrika en Amerika – een grote boost gaf aan de wetenschap, cartografie, de kunsten en handel, en Nederlanders bekend stonden over de hele wereld. Dit werd gepresenteerd als een glorieus verleden, dat weerklank vond bij de gehele bevolking.<sup>9</sup>

Deze trots om een koloniale natie te zijn, werd ook uitgedrukt door partij te kiezen voor de Boeren (die van Nederlandse afkomst waren) in hun strijd tegen de Britten in Zuid-Afrika. De Tweede Anglo-Boerenoorlog (veroorzaakt door de ontdekking van goud en diamanten) vond plaats van 1899 tot 1902. Dit spoorde Wilhelmina aan om een jaar na haar inauguratie een brief te schrijven aan haar Engelse tegenhanger, koningin Victoria, waarin ze haar sympathie betuigde voor de Zuid-Afrikaanse Boeren. Dit sentiment werd evenzeer gedeeld door veel Nederlanders.<sup>10,11</sup>

Het Stedelijk Museum zou een pro-Boer tentoonstelling organiseren in 1902, direct na het einde van de Tweede Boerenoorlog. De tentoonstelling was behoorlijk populair, en vooral tegen het eind werd het extreem druk. Besloten werd de tentoonstelling, die het Stedelijk had geproduceerd in samenwerking met de Haagsche Pro-Boer Vereeniging, te verlengen. Van de 5.000 objecten die eerder tentoongesteld in Scheveningen, werd een selectie van ongeveer 1.500 kunstwerken getoond. Opbrengsten uit de verkoop van loterijkaartjes kwamen ten goede aan Boerenweduwen, wezen, en andere slachtoffers van de oorlog in Zuid-Afrika. Degenen die loten kochten, konden kunstwerken winnen van bekende Nederlandse kunstenaars, maar ook van Belgische, Duitse, Franse, Deense en Hongaarse kunstenaars. De tentoonstelling bevatte ook een loftuiting over de Boeren:

‘De bekende beeldhouwer A. Carlès stuurde onlangs een uitstekende buste van President Kruger, die deze zomer voor hem poseerde. De aantrekkingskracht van de tentoonstelling is enorm vergroot met deze inzending, dus om velen meer gelegenheid te geven het te bewonderen, blijft de tentoonstelling open tot 20 januari.’<sup>12</sup>

Paul Kruger, wiens voorouders in de achttiende eeuw naar de Kaapkolonie kwamen om te werken voor de VOC, werd enorm bewonderd in Nederland en Carlès hoefde niet naar Zuid-Afrika te reizen om met hem te werken. Koningin Wilhelmina had een Nederlands oorlogsschip opdracht gegeven om Kruger op te halen zodat hij gedetacheerd kon worden naar Europa nadat de Boeren de oorlog hadden verloren. Dit illustreert hoe de negentiende eeuw een eeuw was van natievorming, vergroeid met imperialistisch nationalisme en gevoed door de verstrengeling van banden met politiek, kunst en handel.

### De familie Van Eeghen

De Van Eeghens waren hoofdrolspelers in het toevoegen van grandeur aan negentiende-eeuws Amsterdam; ze waren niet alleen essentieel bij het tot stand komen van de Gouden Koets, maar schonken ook het Vondelpark aan de stad – dat in 1865 werd geopend – en zij waren nauw betrokken bij de oprichting van het Stedelijk Museum. Daarnaast waren zij, zoals vele andere voorname stadsgenoten, betrokken bij de ontwikkeling van het Koloniaal Museum (nu het Tropenmuseum).

Het handelsbedrijf Van Eeghen & Co. werd in 1662 opgericht door Jacob van Eeghen, die doopsgezind was en uit Vlaanderen was gevlucht vanwege zijn religieuze achtergrond.<sup>13</sup> Het bedrijf handelde in wol en linnen, en later in graan, vis en zout, richtte een scheepvaartbedrijf op en een bank genaamd

Oyens & Van Eeghen. Ze wisselden af in typisch koloniale producten uit Nederlands-Indië zoals koffie, thee, tabak en specerijen.<sup>14</sup> In de negentiende eeuw opereerde het bedrijf Van Eeghen wereldwijd, ook in Noord-Amerika, waar ze 1,4 miljoen hectare land bezaten (die ze later verkochten).<sup>15</sup>

Christiaan Pieter van Eeghen werd hoofd van het familiebedrijf en was kennelijk een strikte, zelfs autoritaire man met een sterke voorliefde voor kunst en cultureel erfgoed.<sup>16</sup> Halverwege de negentiende eeuw werden er monumenten afgebroken en werden veel voorwerpen van cultuurhistorische waarde verkocht op de internationale markt. Dit gaf Van Eeghen reden om in 1858 het ‘Koninklijk Oudheidkundig Genootschap’ op te richten, met als doel het bewaren van nationaal cultureel erfgoed.<sup>17</sup> Willem III, onder de indruk van het initiatief, verleende het genootschap het predicaat ‘koninklijk’.

Christiaan Pieter bezocht graag musea en bracht zijn kinderen mee – die na uren doorgebracht te hebben in musea, kerken of erfgoedlocaties, uitgeput raakten, terwijl hun vader onvermoeibaar doorging (fig. 3-5).<sup>18</sup> Maar de bezoeken moeten toch iets teweeg hebben gebracht, want in 1891 stelden zijn erfgenamen, waaronder zijn zoon Jan Herman, 150.000 gulden (gelijk aan 1,8 miljoen euro vandaag) beschikbaar om een museum te bouwen aan de Paulus Potterstraat/Van Baerlestraat. Vier jaar later, op 14 september 1895, opende het Stedelijk haar deuren. Pieter van Eeghen (1844–1907), oudste zoon van Christiaan Pieter en Amsterdams raadslid was lid van de commissie die toezicht hield op de bouw van het museum, waardoor hij een van de weinige Van Eeghens was met een politieke en tevens strategische post.<sup>19, 20</sup>

Het was niet alleen geld dat de Van Eeghens aanboden. Ze hadden ook een behoorlijke collectie opgebouwd, die

werd geschonken aan de ‘Vereeniging tot het Vormen van eene Openbare Verzameling van Hedendaagsche Kunst te Amsterdam’, beter bekend onder haar Nederlands acroniem, VVHK, of ‘de vereniging met de lange naam’. In 1874 bracht Christiaan Pieter van Eeghen een deel van zijn relaties in zijn huis tezamen, waarbij de VVHK werd opgericht. De leden vormden een imposante groep uit de elite. Deze omvatte personen met koloniale banden en inkomsten, zoals Jan Six, die was getrouwd met Hieronyma Bosch Reitz, de kleindochter van Gijsbert Bosch Reitz, de slavenhouder die, voorafgaand aan de emancipatie van 1863, fel lobbyde voor compensatie voor de slavenhouders. De VVHK ontstond in navolging van eerdere initiatieven van soortgelijke verenigingen in Rotterdam, Dordrecht en Den Haag. In de statuten stond dat de doelstelling was een openbare kunstcollectie samen te stellen, met name schilderijen en bij voorkeur van levende kunstenaars uit de Hollandse School.<sup>21</sup> Hun groeiende kunstcollectie werd tentoongesteld in een gebouwencomplex aan de Oudemanshuispoort en bestond uit schilderijen van Romantische schilders. In daaropvolgende jaren werden andere locaties geïnstalleerd, waaronder het Rijksmuseum, net geopend in 1885, dat werken toonde van de Haagse School en in latere jaren ook van Amsterdamse impressionisten. Toen de collectie in 1895 het Stedelijk bereikte, bevatte die 87 schilderijen en een aantal werken in bruikleen.<sup>22</sup> In die beginperiode werden deze werken getoond in een permanente opstelling van beeldende kunst op de tweede verdieping van het Stedelijk.<sup>23</sup> Het benadrukken van het belang van een museum als aanwinst voor de stad leek een familietrekje. Samuel Pieter van Eeghen (1853–1934), die de Van Eeghen compagnie vanaf 1880 leidde (hij deelde een voorvader met Christiaan Pieter en

Jan Herman van Eeghen), was een van de donateurs wiens financiële gift hielp de bouw van het Koloniaal Museum (later het Tropenmuseum) en van het Tropeninstituut te financieren.<sup>24</sup> Zijn reizen naar Java, Celebes (nu Sulawesi) en de Molukken voedden blijkbaar zijn interesse in koloniaal erfgoed. Toen Van Eeghen de koning van Solo bezocht, noemde de koning hem ‘Toewan (Heer) Amsterdam’, omdat de familienaam te moeilijk was om uit te spreken.<sup>25</sup> Een toepasselijke naam, niet alleen voor Samuel Pieter maar voor de hele familie.

### Weduwe Sophia Adriana Lopez Suasso-de Bruijn

Het huis aan de Kloveniersburgwal 76 moet er hebben uitgezien als een opslagruimte of een volgepakt magazijn. Weduwe Sophia Adriana Lopez Suasso de Bruijn (1816–1890) bleef daar wonen nadat haar man, jonkheer Augustus Pieter Lopez Suasso (1804–1877), was overleden (afb. 6). Naar verluidt hield ze ervan om te winkelen en was ze verzot op bijzondere sieraden. Haar man had een soortgelijke neiging, maar hij beperkte zich tot munten en penningen en was daardoor meer een verzamelaar, terwijl zijn vrouw botweg gezegd meer een hamsteraar was, vooral na de dood van haar man. Nadat ze weduwe was geworden, kreeg ze in het grachtenhuis gezelschap van haar twee zussen, wat betekende dat ze samen konden gaan winkelen. De zussen kwamen uit een Zuid-Hollandse familie die aanzien had verloren tijdens de Franse bezetting. Het lijkt erop dat Sophia een dienstmeid was geweest bij de familie Lopez Souasso. Waarschijnlijk was haar toekomstige schoonvader het niet eens met het huwelijk, aangezien de relatie pas na zijn dood officieel werd gemaakt in Amsterdam.<sup>26</sup>

Sophia Suasso droeg de titel van douairière omdat ze getrouwd was

geweest met iemand van adel. Augustus Pieter Lopez Suasso was lid van een oud en rijk geslacht, dat terugging tot de zeventiende-eeuwse bankier Antonio Lopez Suasso, die in Nederland woonde. Antonio's zoon, Francisco, die aan de Korte Voorhout in Den Haag woonde, erfde de helft van het vermogen van zijn vader, dat bestond uit aandelen in de Oost-Indische Compagnie. Francisco gebruikte zijn kapitaal om een ambitie van stadhouder Willem III te financieren, namelijk het binnenvallen van Engeland in 1688.

Onder de noemer van de Sophia Augusta Stichting, werd de collectie van Sophia Suasso onderdeel van het Stedelijk Museum na haar overlijden in 1890. Volgens haar testament moest de collectie voor het publiek toegankelijk gemaakt worden. Maar het duurde wel even voordat het Suasso Museum, zoals het Stedelijk heette in zijn beginjaren, de eclecticische verzameling georganiseerd kreeg. Het moest eerst serieus gesorteerd en geconserveerd worden vanwege het gebrek aan samenhang. Los van erfstukken van de familie Lopez Suasso, waaronder verschillende schilderijen van voorouders, had de weduwe (vaak dubbele) verzamelingen van zilveren speelgoed, honderden sieraden, snuifdozen, traditionele kostuums voor poppen, schoenen, kleding en meubels – die tezamen neerkwamen op een collectie van 3.900 objecten.<sup>27</sup>

Nicolaas de Roever, archivaris van de stad Amsterdam, werd de beheerder van de collectie en kwam op het idee om verschillende stijlkamers te creëren.<sup>28</sup> Na zijn dood nam curator Jan Eduard van Someren Brand het stokje over. Hij noemde de collectie 'een puinhoop vol verrassingen.'<sup>29</sup> De eerdergenoemde Pieter van Eeghen, gemeenteraadslid van Amsterdam en lid van de commissie die toezicht hield op de bouw van het Stedelijk (tevens lid van verschillende andere invloedrijke commissies) stak de handen

uit de mouwen. Van Eeghen zorgde ervoor dat de lambrisering van verschillende grachtenpanden die gesloopt zouden worden, werden gedoneerd en geïntegreerd in het museum, waaronder een prachtig plafond, geschilderd door Jacob de Wit in 1748. Toen koningin-regentes Emma het museum in 1896 bezocht, overhandigde zij Pieter van Eeghen persoonlijk de Orde van de Nederlandse Leeuw.<sup>30</sup> Maar de collectie van de Sophia Augusta Stichting zou pas in 1990 opengaan voor het publiek. Voor de prijs van één gulden, wat was vastgelegd in het testament van de weduwe, konden bezoekers rondwandelen door de elf stijlkamers op de begane grond. In het begin van de jaren zeventig werd de collectie verplaatst naar het museumdepot en later overgebracht naar het depot van het Amsterdam Museum, waar het tegenwoordig is gevestigd en regelmatig wordt tentoongesteld.

#### Een filantropische elite in Amsterdam

Het geld dat Jan Herman en Pieter van Eeghen en hun broers en zussen hadden geërfd, kwam met een schat aan economisch, sociaal en cultureel kapitaal, aangereikt door zowel ouders als grootouders. Hun moeder was Catharina Huidekoper (1822–1879) (fig. 7), terwijl hun grootvader van moederszijde de Amsterdamse burgemeester Pieter Huidekoper was, die getrouwd was met Sara van Eeghen.

Het was niet alleen slim zakelijk inzicht dat voor de rijkdom van de familie zorgde. Een typisch, vaak genoemd familiekenmerk van de Van Eeghens was soberheid.<sup>31</sup> Dit hangt waarschijnlijk samen met hun naleving van het doopsgezinde geloof, dat dicteerde dat het evenwicht in de wereld, geschapen door God, van het allergrootste belang was en niet verstoord mocht worden. Dit is kennelijk waarom patriarch Jacob van Eeghen uit

de buurt bleef van de handel in aandelen en wapens door de Oost-Indische Compagnie, en zelfs tegen slavernij leek te zijn.<sup>32</sup> Hun soberheid zorgde voor een gigantisch familiefortuin dat hen de vrijheid gaf om loyale filantropen te worden in de negentiende eeuw. Maar om dit te zien als puur altruïsme zou al te simpel zijn – het was ook vanuit zakelijk oogpunt handig.

Voor weduwe Sophia Lopez Suasso, die kinderloos was gebleven, konden andere redenen een rol hebben gespeeld. Vermoedelijk was het overdragen van haar fortuin inclusief de collectie aan de stad Amsterdam, bedoeld om haar schoonfamilie te pesten.<sup>33</sup> Toch vond ze het belangrijk om haar collectie te laten zien, dus ze moet haar eigen visie hebben gehad op het belang en de (educatieve) waarde.

Deze elite families – een mix van oude en nieuwe rijken – hadden vaak uitgebreide investeringen in Nederlands-Indië, en zeker degenen met oud geld hadden (als ze het slim speelden) een voorsprong op anderen. De Van Eeghens zijn daar een goed voorbeeld van. Hun beslissingen laten zien hoe een Amsterdams patronaat zich in de negentiende eeuw ontwikkelt en dankzij kapitaal mee kan bewegen met de verschuivingen in de koloniale economie en de moderne communicatie en mobiliteit. Dit schiep een klimaat voor een visie op een stad die kon concurreren met Parijs en Londen, een stad met een statig park, kunst in het publieke domein en nationaal cultureel erfgoed. Een bewustzijn van nationale trots, doortrokken van imperialistische heldhaftigheid, werd gepresenteerd en gekoesterd.

De Nederlandse elite is voornamelijk beschouwd binnen een nationaal kader in plaats van een transnationaal kader; het verschil is dat de koloniën niet werden beschouwd als een aspect dat nauwkeurige aandacht vereiste. Door het plaatsen van Europese metropolen en hun kolonies in een gezamenlijk analytisch kader, ontstaat

er een ruimte, 'imperial space', die helpt bij het ontrafelen van sociale en culturele verbanden die eerder buiten beschouwing werden gelaten.<sup>35</sup> Wanneer we deze lens gebruiken, kunnen we sommige van de motieven van de Van Eeghens en Lopez Suasso heroverwegen. Door het creëren van een culturele en economische impuls voor de stad, creëerden ze ook cultureel kapitaal voor zichzelf. Om dit te bereiken gebruikten ze kunstwerken ook als een manier om cultureel kapitaal te laten groeien en in stand te houden. De biografie van deze objecten en hun interactie met verschillende personen, onthullen een *habitus*, waarin dit plaatsvond.<sup>36, 37</sup>

Dit gebeurde allemaal in Amsterdam dankzij diens religieuze tolerantie, waardoor mensen zoals de Van Eeghens en Lopez Suasso de ruimte kregen om zich er te vestigen en een rijk leven op te bouwen in hun nieuwe omgeving met behulp van koloniale investeringen. Als koloniale praktijk betekende dit, dat er winst werd gemaakt ten koste van talloze tot slaaf gemaakte mensen en contractarbeiders, terwijl van de inheemse bevolking de leefomgeving en bestaansmiddelen werden ontworpen. Toch schonken beide voorname families rijkelijk terug aan hun stad, zo bouwend en bijdragend aan een 'modern, imperialistisch' Amsterdam. Het Stedelijk Museum is hiervan een sprekend voorbeeld.

Nancy Jouwe is cultuurhistoricus en werkt als freelance onderzoeker, docent en schrijver. Recente publicaties omvatten: *Gendered Empire* (Verloren, 2020), *Slavernij en de stad Utrecht* (Walburgpers, 2021) en *Revisualizing Slavery* (LM Publishers, 2021).

Meer achtergrondinformatie over de materiële herkomst van het museum is online te vinden in *Stedelijk Studies Journal* nr. 11.

1 Dit artikel is geschreven in opdracht van het Stedelijk Museum. Speciale dank aan Charl Landvreugd en Maurice Rummens, die een aanzienlijke hoeveelheid vooronderzoek verrichtten.

2 Zie <https://www.trouw.nl/binnenland/de-gouden-koets-staat-nu-in-een-museum-maar-komt-hij-daar-ooit-nog-wel-uit-b837bc30/> Zie ook [https://nl.wikipedia.org/wiki/Jan\\_Herman\\_van\\_Eeghen](https://nl.wikipedia.org/wiki/Jan_Herman_van_Eeghen)

3 De spelling van Sophia Lopez Suasso's naam is hier gehandhaafd zoals die in haar testament en op de plaquette in het Stedelijk Museum wordt weergegeven. In genealogische publicaties wordt de Portugese spelling gebruikt: Lopes Suasso ('Lopez' is Spaans). In de nationale en stadsarchieven komen beide spellingsvarianten voor.

4 Zie Mitchell Esajas, 'Een Amsterdamse lobby voor 'herstelbetalingen' voor plantagehouders, in de slavernij in Oost en West: Het Amsterdams onderzoek', red. Pepijn Brandon et al. (Amsterdam, Spectrum, 2020), 335-343.

5 Zie Marieke Bloembergen, 'De koloniale vertoning: Nederland en Indië op de wereldtentoonstellingen (1880-1931)', (Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2002). Voor een dekoloniale bewerking, zie Timo Demollin, 'Visit (1883-2020): Notes on Museumplein's exhibitionary complex across coloniality and modernity' (Amsterdam, Timo Demollin, 2020).

6 Maria Grever, 'Koningin Wilhelmina en het feminisme', Tijdschrift voor Genderstudies 2, Nr. 3 (Amsterdam, AUP, 1999), 4.

7 Annemarie de Wildt, 'De Gouden Koets: Een Amsterdams geschenk' (Zwolle, WBooks, 2021), 43.

8 Zie <https://www.newyorker.com/news/news-desk/racecolonialism-andthenetherlandsgol-dencoach>

9 Friso Wielenga, 'A History of the Netherlands'

(London, Bloomsbury, 2015), 190.

10 Zie <https://www.trouw.nl/nieuws/dewrok-tegen-het-perfidealbon-b79a338a>

11 Dit was niet ongebruikelijk. Zelfs in emancipatorisch sociale bewegingen klonk een vergelijkbare koloniale stelling. Waarschijnlijk de beroemdste feministe van die tijd, Aletta Jacobs, was tijdens een tour in Zuid-Afrika en verschillende delen van Azië in 1911-1912, fel gekant tegen rassenvermenging. De superioriteit van de Europeanen moest worden behouden en koloniale onderdanen van gemengd bloed moesten negatief tegemoet getreden worden omdat ze de koloniale orde bedreigden. Zie Ena Jansen, <https://atria.nl/aletta-jacobs/de-koloniale-stem-van-aletta-jacobs/>

12 Zoals geciteerd in De Telegraaf, 9 januari 1903

13 'Oudste familiebedrijf overweegt vertrek uit de stad', Het Parool, 9 april 2010.

14 Zie <https://managementscope.nl/magazine/artikel/143-Eeghen-handelshuis-familiebedrijf>

15 Zie <https://mtsprout.nl/management-leiderschap/succes-familiebedrijf-eeghen-350-jaar>

16 Zie <https://hart.amsterdam/nl/page/54025/een-streng-aristocraat> Zie <https://hart.amsterdam/nl/page/491282/in-elke-museumzaal-een-uitgeputte-dochter>

17 Er zijn nu 35.000 objecten in bezit, variërend van schilderijen en boeken tot penningen. Het grootste deel is in bruikleen bij verschillende Nederlandse musea, in het bijzonder het Rijksmuseum. Zie <https://geheugen.delpher.nl/nl/geheugen/pagina/s/instelling/Koninklijk+Oudheidkundig+Genootschap>

18 Zie <https://hart.amsterdam/nl/pagina/491282/in-elke-museumzaal-eenuitgeputte-dochter>

19 R.W.P. de Vries, 'Levensbericht van Pieter van Eeghen,' Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde (1908), 105.

20 Zie [http://resources.huuygens.knaw.nl/retroboeken/nbnw/#source=1&page=402&accessor=accessor\\_index](http://resources.huuygens.knaw.nl/retroboeken/nbnw/#source=1&page=402&accessor=accessor_index)

21 Zie Fleur Breitbarth, 'De Vereniging tot het Vormen van eene Openbare Verzameling van Hedendaagsche Kunst, 1874-1978: Een onderzoek naar het netwerk van de bestuursleden van de VVHK in de periode 1874-1909' (masterscriptie, Vrije Universiteit Amsterdam, 2002), 15.

22 Aanvankelijk had het Stedelijk geen eigen collectie, omdat die eigendom was van de VVHK. Pas in 1949 en 1962 zou de VVHK de collectie schenken aan het stadsbestuur.

23 Breitbarth, 16.

24 Zie <https://www.amsterdamhiv.nl/wiki/mauritskade62.html>

25 Martin Bossenbroek, 'Holland op zijn breedst: Indië en Zuid-Afrika in de Nederlandse cultuur omstreeks 1900' (Amsterdam, uitgeverij Bert Bakker, 1996), 90.

26 John Jansen van Galen en Huib Schreurs, 'Het huis van nu, waar de toekomst is: Een kleine historie van het Stedelijk Museum' (Naarden, V + K Publishing, 1995), 8.

27 Zie <https://heden-daagsesieraden.nl/2018/06/12/sophialopez-suasso-de-bruijn>

28 Een beschrijving van de collectie per kamer is te vinden in 'Gids voor de bezoekers van de Sophia Augusta-Stichting in het Stedelijk Museum' (Haarlem, H. KLeinmann & Co., 1906); Zie [https://hart.amsterdam/image/2016/5/19/1906\\_gids\\_bezoekers\\_sophia\\_augusta\\_stichting.pdf](https://hart.amsterdam/image/2016/5/19/1906_gids_bezoekers_sophia_augusta_stichting.pdf)

29 J. E. Van Someren Brand, 'De Sophia-Augusta Stichting in

het Stedelijk Museum van Amsterdam', Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift 11 (1901), 190

30 De Vries, 107.

31 Zie <https://trends.knack.be/economie/bedrijven/jeroen-van-eeghen-van-eeghen-co-soberheid-zit-in-onze-genen/artikel-normal-1448219.html>

32 Zie Cordula Rooijendijk, 'Vrije jongens: Een geschiedenis van de Nederlandse handel' (Amsterdam/Antwerpen, Uitgeverij Atlas Contact, 2014), hoofdstuk 7.

33 J.W. Holsbergen, 'Ooit was het 'Stedelijk' het Suasso Museum,' Het Parool, 25 augustus 1984.

34 Bossenbroek, 112-113. Bossenbroek wijst erop dat als gevolg van economische liberalisering na 1870, een nieuwe investeringsrage ontstond waarbij Nederlands Oost-Indië betrokken was. In deze lucratieve race, konden diegenen met oud geld en eeuwen van ervaring vaak profiteren van hun bestaande netwerken, kennis en kapitaal.

35 Dit is betoogd door Caroline Drieënhuizen in haar proefschrift 'Koloniale collecties, Nederlands aanzien: de Europese elite van Nederlands-Indië belicht door haar verzamelingen, 1811-1957' (Vrije Universiteit Amsterdam, 2012). In haar analyse gebruikt Drieënhuizen het concept 'imperial space' van historicus Frederick Cooper.

36 Drieënhuizen, 322.

37 Zoals Pierre Bourdieu stelt in 'The forms of capital' in Richardson, J.G. Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education' (Greenwood, 1986, p.18.), habitus is de gesocialiseerde toe-eigening van kennis en gewoonten in bepaalde omgevingen. Het is een sociale constructie, gehecht aan de identiteit van een persoon, die zijn inclusie of uitsluiting garandeert. De familie van een persoon is de eerste factor bij het vormen van zijn habitus.



1



3-5

1 De Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling in 1883 in Amsterdam, foto door Pieter Oosterhuis (Stadsarchief Amsterdam). Hier afgebeeld is het Nederlandse koloniale paviljoen met een standbeeld van Jan Pieterszoon Coen, de vierde gouverneur-generaal van Nederlands Oost-Indië voor de Verenigde Oostindische Compagnie (VOC). Voor

velen belichaamt hij (nog steeds) een gevoel van trots op de Nederlandse 'Gouden Eeuw'. Maar zijn nalatenschap kreeg ook kritiek. Coen brandde de stad Jakarta in 1619 plat en – vanuit de as – stichtte hij Batavia, de hoofdstad van de kolonie. In de Molukken decimeerde hij de inheemse bevolking van de Banda-eilanden in 1621, om het monopolie te verzekeren op de productie van nootmuskaat en foelie,

kostbare koloniale waren destijds.

2 De Gouden Koets op de Dam met het linker paneel zichtbaar. De foto is gemaakt tijdens een bezoek van de koningin en haar echtgenoot, 6 maart 1901 (Stadsarchief Amsterdam).

3 Portret van Christiaan Pieter van Eeghen (1816-1889), foto door Louis Wegner, 1857

(Stadsarchief Amsterdam).

4 Portret van Jan Herman van Eeghen (1849-1918), foto door Louis Wegner, 1857 (Stadsarchief Amsterdam).

5 Portret van Pieter van Eeghen (1844-1907), foto door Louis Wegner, 1857 (Stadsarchief Amsterdam).



2



6

6 Portret van Sophia Adriana de Bruijn (1816-1890), geschilderd door Thérèse Schwartze, ca. 1889-1890 (Amsterdam Museum).

7 Catharina Huidekoper (1822-1879), foto door Louis Wegner, 1857 (Stadsarchief Amsterdam).

8 Tentoonstelling *In the Presence of Absence*, Stedelijk Museum Amsterdam, 2020. Galerijweergave van Timo Demollins installatie *Visit* (1883-2020), die was samengesteld uit oude prenten van scènes

uit de 'Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling' van 1883 in het openluchtgebied van Amsterdam nu bekend als het Museumplein. De afdrucken waren in bruikleen van de Stedelijk bibliotheek en tentoongesteld op verschillende locaties in het museum. Deze wereldtentoonstelling toonde niet alleen voorwerpen, planten en dieren, maar ook leden van gekoloniseerde volkeren van wat toen Nederlandse kolonies waren. In overleg met de kunstenaar namen de curators van *In the*



7

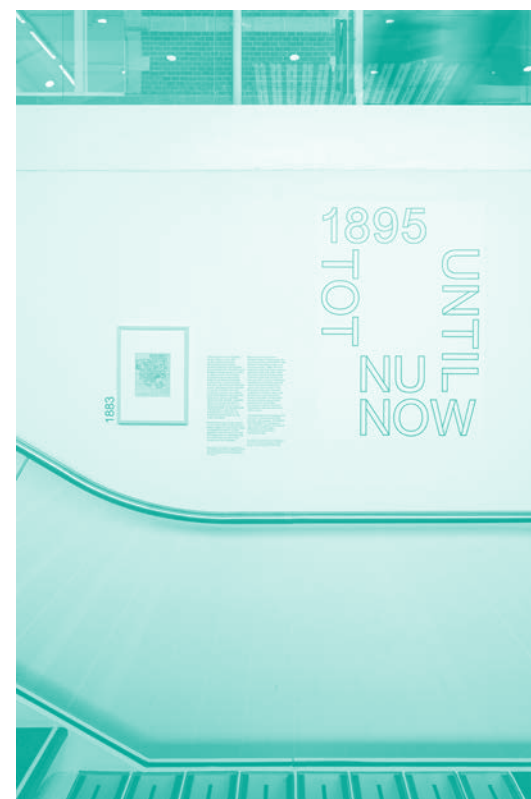
*Presence of Absence* het besluit om vier prenten van de tentoonstelling weg te laten, die stereotype weergaven toonden van deze gemeenschappen en hun leefomgevingen. Demollin had deze afbeeldingen vervangen door inventarisnummers die konden worden gebruikt om ze in te zien in de museumbibliotheek. Foto: Peter Tijhuis.

9 Voor de duur van de tentoonstelling *In the Presence of Absence* in 2020 in het Stedelijk Museum Amsterdam, werd de originele plattegrond van

de wereldtentoonstelling in 1883 die de locaties aangaf van de verschillende paviljoenen, toegevoegd aan de tijdelijk naast de trap naar beneden, die leidt naar Stedelijk BASE waar de vaste collectie is weergegeven. De tijdelijk toont in mijlpalen de geschiedenis van het Stedelijk Museum, zoals belangrijke tentoonstellingen en de oprichting van het Stedelijk, dat twaalf jaar na de koloniale wereldtentoonstelling opende op het Museumplein. Foto: Peter Tijhuis.



8



9





# CHANGING AND LEARNING. EEN GESPREK TUSSEN YM EN RW

Amsterdam en Berlijn, 27 september 2021

Rein Wolfs (RW) is directeur van het Stedelijk Museum Amsterdam. Yvette Mutumba (YM) is artistiek directeur van Contemporary And (C&) en momenteel curator-at-large bij het Stedelijk.

**RW** Bij het lezen van de tekst van Nancy Jouwe vroeg ik me af wat de context van de titel is. Ik ben benieuwd waarom de term 'Imperialistisch Amsterdam' is gekozen.

**YM** Ik begrijp deze benaming als zodanig, dat de families die Nancy beschrijft, diep verweven waren met de koloniale handel en slavernij, en wilden dat Amsterdam als stad een weerspiegeling was van hun succes in het buitenland. Ik begrijp haar in de zin dat dit het imperialistische gezichtspunt is. Misschien niet zoals het Duitse imperialisme, waar de kolonies eigendom waren van de keizerlijke regering, maar meer als ambitie om te pronken met de vruchten van hun eigen koloniale ondernemingen. Dit is interessant omdat Nancy's tekst laat zien hoe dit de geschiedenis van het Stedelijk Museum onderscheidt van de achtergrond van andere nationale kunstmusea, omdat dit museum is ontstaan door particuliere initiatieven.

**RW** Dat is precies wat ik me afvroeg, en wat ik beschouw als het verschil tussen de Nederlandse situatie en bijvoorbeeld de Britse en de Duitse situatie.



11

10 Galerijweergave van de tentoonstelling *Kirchner Nolde: Expressionisme. Kolonialisme*, Stedelijk Museum, 2021, werken van Willem de Roij, aangekocht met de genereuze steun van het Mondriaan Fonds, 2011, en El Anatsui, Kameroko.

11 Galerijweergave *Tomorrow is a Different Day, collectie 1980 – nu*, Stedelijk Museum, 2021, werken van Willem de Roij, aangekocht met de genereuze steun van het Mondriaan Fonds, 2011, en El Anatsui, Stedelijk

Museum, Kunstmuseum Bern, verworven met steun van het Rembrandt Fonds (met dank aan het Titus Fonds, Coleminks Fonds, van Rijn Fonds, Themafonds Naoorlogse en Hedendaagse kunst), Mondriaan Fonds,

BankGiro Loterij, Stiftung GegenWART, met bijzondere dank aan de SIGG COLLECTION, 2020.

Foto's: Gert Jan van Rooij.

Nederland was politiek gezien altijd het tegenovergestelde van zoiets als een imperialistische staat in termen van een Kaiserreich. De term 'imperialistisch' in verband met Amsterdam is daarom interessant. Als we kijken naar de concentrisch lopende grachten van de stad, is de eerste, die het dichtst bij het stadscentrum ligt, het Singel, dan komt de Herengracht, de Keizersgracht en de Prinsengracht. De Herengracht is belangrijker dan de Keizersgracht omdat destijds de kooplieden, de handelsfamilies, invloedrijker waren dan keizers.

YM Het is ook deels een andere geschiedenis dan Duitsland, omdat de hele geschiedenis van slavernij daar anders is en een heel specifieke rol speelt, zoals eveneens het geval is in de Britse context.

Ik vond het boeiend dat Nancy het concept van de koloniale tentoonstellingen verbindt met de oorsprong van het museum, omdat dat een zich herhalende geschiedenis is in een bredere Europese context: er waren overal grote koloniale shows, in Parijs, Berlijn, Brussel, Londen... Het ging dus altijd om grandeur, pronken met rijkdom en macht, verkregen door de uitbuiting van de koloniale gebieden overzee.

Ik vind het vooral interessant dat in Nancy's tekst deze verbinding wordt gelegd met een *kunstmuseum*. Doorgaans praten we hierover in de context van etnografische musea, zoals het British Museum, het Humboldt Forum, enzovoort. Nu werd het Stedelijk in die historische context geplaatst, naast het Tropenmuseum.

RW Dat is helemaal waar. De patriciërs werden ook genoemd als heel belangrijk voor de financiering van het Tropenmuseum, het etnografisch museum van de stad. Deze vragen hebben ook betrekking op de huidige vraagtekens bij de 'Internationale Koloniale en Uitvoerhandeltentoonstelling' die in 1883 op hetzelfde terrein werd gehouden als waar later het Stedelijk werd gebouwd. Het werd ook gethematiseerd in de 2020-editie van de tentoonstelling Gemeentelijke Kunstaankopen, waarin kunstenaar Timo Demollin documentatie van deze koloniale tentoonstelling toonde (afb. 8). Het is ook benoemd in de tentoonstelling *Kirchner en Nolde: Expressionisme. Kolonialisme*, in 2021 te zien in het museum, waar de aandacht onder meer wordt gevestigd op de *human zoos* die daar werden geënceneerd. Het is belangrijk dat het Stedelijk zich bewust is van deze geschiedenis en weet dat het in die zin in een uitdagende traditie

wordt geplaatst. Het is geen traditie waar we de voorkeur aan geven, maar het is waarmee we te kampen hebben.

YM Ik zou zeggen dat het van essentieel belang is dat het Stedelijk een duurzaam onderdeel wordt van dat verhaal. Zodat de betrokkenheid er niet alleen is in deze tijdelijke tentoonstellingen of in een tekst, maar dat het iets is dat continu toegankelijk is.

RW Ik denk dat we iets concreets moeten doen en het zichtbaar moeten maken in het museum zelf.

YM Voor instellingen als het Stedelijk zijn er manieren om er geleidelijk mee om te gaan en op een bewuste manier. Andere musea hebben het geprobeerd, voornamelijk etnografische musea, daar presenteren ze teksten over de geschiedenis van het museum bij de ingang van hun permanente tentoonstellingen.

RW Beneden in de kelder van het museum heeft het Stedelijk een tijdlijn die de geschiedenis van het museum samenvat. Tijdens de looptijd van de eerdergenoemde Gemeentelijke Kunstaankopen, voegde dezelfde kunstenaar hier een tekst toe die verwees naar de Koloniale Tentoonstelling die was gehouden op dezelfde plek waar later het Stedelijk is gebouwd (afb. 9). Het zou het overwegen waard zijn of zo'n bord meer permanent kan worden gemaakt. We zijn momenteel bezig met het terugplaatsen van de collectiepresentatie in het oude gebouw. Dat betekent dat we ook kunnen bekijken of we een nieuwe tijdlijn in het oude gebouw kunnen installeren die een verwijzing hiernaar bevat.

YM Precies. Ik geloof dat mensen zich niet bewust zijn van waar ze zich bevinden, letterlijk, op wat voor grond. Het is geen algemene kennis dat de koloniale handelstentoonstelling daar werd gehouden, en hoe het Tropenmuseum, het Rijksmuseum en het Stedelijk allemaal met elkaar verbonden zijn. Het is belangrijk om te begrijpen dat deze lokale geschiedenis is verweven met mondiale koloniale connecties. En zonder deze verbindingen, zonder alle geldstromen die de oprichting van die musea mogelijk maakten, zouden deze niet hebben bestaan.

RW Wat ons ook brengt bij het aspect dat het etnografische museum, zoals we het in deze historische zin noemen, en het kunstmuseum eigenlijk niet zo verschillend zijn. Dit is met name belangrijk omdat we op dit moment midden in de discussies

zijn rondom de tentoonstelling van Kirchner en Nolde, waarin precies deze vraag wordt geponeerd of het Stedelijk nog een kunstmuseum wil zijn. Mensen wijzen hierop en zeggen: ‘Pas op! Als een kunstmuseum begint ‘ethnografische objecten’ te tonen, zoals dat genoemd wordt, dan is dat het einde van het kunstmuseum.’

- YM Het is interessant dat het als een groot probleem wordt gezien, dat de ethnografische objecten deel uitmaken van de tentoonstelling. Er is heel veel context die voorziet in de samenhang en argumentatie over het waarom.
- RW Dit schijnt een ernstig probleem te zijn in termen van verwachtingen, voor veel mensen die naar het museum komen met de wens om kunstwerken te zien, en die niet naar een kunstmuseum komen om te kijken naar ethnografische objecten.
- YM Maar deze zijn nauw verbonden met de getoonde kunst, en daarbij - en dat is heel belangrijk – het zijn ook kunstvoorwerpen op zichzelf.
- RW Dat klopt. Dit willen we duidelijker maken. Dat het niet alleen materiële cultuur is, maar dat er ook veel kunstwerken tussen zitten – ook al is het moeilijk om de kunstenaars te achterhalen die ze hebben gemaakt.
- RW Sommige critici klagen dat ze de kunstwerken in de tentoonstelling niet kunnen zien als kunst, en opmerkelijk is, dat ze geen woord zeggen over de kwaliteit van de buiten-Europese<sup>1</sup> werken in de tentoonstelling.
- YM Het verzet laat zien hoe belangrijk die tentoonstelling is, en hoe belangrijk het is om hierover te praten. Toch is het jammer dat dit soort weerstand er is, maar het is ook goed dat het museum standhoudt en deze werken toont. Mensen moeten beseffen dat er achter zogenaamde iconen als Kirchner en Nolde veel meer zit dan hun bekendheid als grote schilders. Daar kunnen we niet omheen.
- RW Dat is zeker waar. Dat is ook wat we willen zeggen met deze tentoonstelling. Dit is een zeer specifieke, op onderzoek gebaseerde presentatie die is onderbouwd door gedeelde kennis van experts, waarvan velen uit buiten-Europese culturen. Er zitten tevens veel buiten-Europese werken uit de

---

<sup>1</sup> De term ‘buiten-Europees’ is bedacht tijdens de expertmeetings voorafgaand aan de opening van *Kirchner en Nolde: Expressionisme. Kolonialisme*. Omdat de

aanduiding ‘niet-Europees’ in zekere zin ontkrachtend werkt in bepaalde contexten waarin een meer neutrale term gewenst is.

eigen collectie van Nolde in de tentoonstelling. Het is zinvol die zichtbaar te maken na 50 jaar buiten beeld te zijn geweest.

- YM Wat denk jij? Heb je een idee waar deze reacties vandaan komen? Waarom is er zoveel weerstand om deze ethnografische voorwerpen in het museum te zien?
- RW Het is alsof je de mythe verliest; het verdwijnen van de mythe van de geniale kunstenaar die in staat was om helemaal zelf een kunstwerk te maken, *out of the blue*. Het is het gevaar van het verdwijnen van de hiërarchie. Dat is heel duidelijk. Het draait allemaal om hiërarchie, in de zin dat we grote foto’s hebben geplaatst van buiten-Europese personen die veel groter zijn dan de schilderijen van Kirchner en Nolde: een omkering van de hiërarchie. Dit maakt duidelijk dat de wereldorde een beetje anders is dan velen van ons waarschijnlijk zouden willen denken. Er zit een confronterend element in. Ik heb het gevoel dat wanneer je de ‘moed’ hebt om een kunstmuseum te bezoeken, je dit soort uitdagingen moet aankunnen.
- YM Absoluut. Dit houdt verband met de collectie van het museum in het algemeen. Ik verwijs naar de gesprekken die we meer dan eens hebben gehad, rond dit idee van hiërarchieën en iconen in de museumcollectie en hoe hiermee om te gaan. Ik vind het altijd leuk om te provoceren, als ik zeg: het zijn ófwel allemaal iconen óf er zijn geen iconen. Ik weet dat je een ander perspectief hebt. Maar dit gaat over het proberen te breken met bepaalde verwachtingen en ideeën rondom de collectie, hoe die opnieuw wordt bekeken en gepresenteerd.
- RW Bij een kunstmuseum lijkt hiërarchie waar het allemaal om draait: het publiek duidelijk maken wat belangrijk en wat minder belangrijk is, wat het beste is en wat op de tweede plaats komt, enzovoort, tot aan de laatste plaats. Het gaat om esthetische oordelen, bijna georganiseerd als een wedstrijd. Interessant genoeg, als je een schilderij van Kirchner ziet en vervolgens een werk van een buiten-Europese kunstenaar uit dezelfde periode, rijst de vraag of de een beter is dan de ander. Het wordt confronterend, juist omdat we zulke buitengewoon sterke buiten-Europese objecten in deze tentoonstelling hebben (afb. 10). Ik moet zeggen, ik ben nog steeds een fan van Kirchner, meer dan een fan van Nolde trouwens. Kirchner is een van de kunstenaars die ik nooit oversloeg toen ik als kind het Stedelijk

bezoekt. We zullen Kirchner niet *'cancelen'* en we zien hem nog steeds als een invloedrijke kunstenaar, maar we moeten wel van de hiërarchie af. Ik denk dat we dat ook proberen duidelijk te maken in de nieuwe collectiepresentatie. Toch blijft het moeilijk om echt af te komen van dit soort rangorden.

YM Ook voor mij. Ik ben opgeleid in een Europese context en studeerde Europese en Amerikaanse kunstgeschiedenis, simpelweg omdat dat nu eenmaal destijds in Duitsland voorhanden was. We kijken allemaal vanuit een perspectief waarin we een heel specifiek idee hebben van wat esthetische waarde heeft, wat kwaliteit is en wat niet. Dat is iets dat musea, curatoren, maar ook iedereen die bezoeker is, zich constant moet afvragen, of ons idee echt klopt of niet, want onze blik komt voort uit dit algemene idee van universele moderne kunst en we moeten dat op de een of andere manier ontleren. Dit kan niet alleen gebeuren door experts in te schakelen, zoals voor Kirchner en Nolde. We moeten ook onszelf in de gaten houden, in de zin dat als iets er misschien niet uitziet zoals we denken dat het zou moeten, het niet altijd betekent dat het slechte kunst is. Ik kom dit in mijn praktijk geregeld tegen [CONTEMPORARY AND (C&), CONTEMPORARY AND (C&) AMÉRICA LATINA, red.], waar we in de online magazines teksten publiceren van mensen met zeer uiteenlopende achtergronden. Iemand uit Kampala kan bijvoorbeeld een artikel schrijven in een heel andere stijl dan iemand uit Amsterdam. Dat betekent niet noodzakelijkerwijs dat het een slecht artikel is, het is alleen niet wat ik gewend ben te lezen. Ik denk dat dit super belangrijk is, als we kijken naar de toekomst: dat we ons ervan bewust zijn dat we altijd een stap terug moeten zetten en ons oriënteren, dan verdergaan, weer een stap terug, enzovoort. Het is een voortdurend proces. Dit kan niet worden opgelost door simpelweg een keer een workshop te doen of een lezing of wat dan ook. Het moet een constant onderwerp zijn voor iedereen die betrokken is bij gesprekken over collecties.

RW Ja, dat is waar. We zitten in een periode van verandering. Ik ben nu bijna twee jaar bij het Stedelijk, en onlangs kwam ik tot de ontdekking dat ik op een ander punt sta dan waar ik begon. Ik weet nu dat ik een soort overgangsdirecteur ben, omdat het op dit moment nodig is om de kaders en het zelfbeeld van het museum te verschuiven. Het kan niet meer

alleen gaan om het maken van 'top tien tentoonstellingen'. We doen nog steeds grote tentoonstellingen en heel verschillende exposities, maar we moeten over het museum gaan denken als iets van grote maatschappelijke relevantie, wat dus ook politieke betekenis heeft. Dat is iets waar we ons steeds meer bewust van worden. Dus laten we ons best doen voor deze veranderingen. We zullen kritiek krijgen, dat is zeker.

Maar je vroeg waarom dit hier in het Stedelijk meer gebeurt dan bij andere musea. Er is altijd meer kritische aandacht geweest voor het Stedelijk, maar het is op dit moment iets scherper gefocust, omdat we nu iets doen dat niet past in het traditionele kader, maar we kunnen het aan.

—

YM In verband met dit specifieke maatschappelijke belang van het Stedelijk, wil ik het hebben over de collecties. Ik vroeg me iets af over de kwestie van toegankelijkheid, in de zin van: verder gaan dan de gewone tentoonstelling. Wat ik bedoel zijn die gedeelten van de collectie die nooit worden getoond, hoewel ze ook relevant of interessant kunnen zijn maar om verschillende redenen problematisch zijn. Musea met etnografische collecties zijn begonnen met toegankelijke collectie depots, die het publiek uitnodigen om deel uit te maken van de museale onderbuik. Is dit iets dat zou werken voor het Stedelijk?

RW Ik zie de noodzaak, vooral voor etnografische musea. Sommige kunstmusea openen tegenwoordig ook hun depots, zoals het Boijmans Van Beuningen in Rotterdam. Maar ik vind niet dat het Stedelijk dit zou moeten doen. Voorlopig zou ik liever de selectie van wat wordt getoond aan experts overlaten. Deze groep van deskundigen moet echter diverser worden. We zijn begonnen met het ontwikkelen van een nieuw curatorenteam met nieuwe expertise. Voordat we het hele proces van curatorschap aan het publiek bieden, moeten we eerst onze curatoriale expertise vergroten en uitbreiden binnen het museum zelf.

YM Ik dacht er niet persé aan om zo ver te gaan. Het ging meer om de letterlijke toegankelijkheid, zodat je bijvoorbeeld rondleidingen door het collectiedepot kan hebben. Niet noodzakelijkerwijs dat mensen zelf kiezen of samenstellen, maar gewoon zien wat er is. Op die manier krijgen ze een beter idee

van waarom bepaalde dingen worden getoond of waarom bepaalde dingen meer tijd kosten, of waarom je het gevoel hebt dat van sommige dingen de context uitgelegd zou moeten worden en andere niet.

RW Dat is waar. We hebben allemaal meer transparantie nodig. Tegelijkertijd hebben we het depot nodig als back office, waar we de noodzakelijke conserveringscondities in stand houden, die niet altijd in overeenstemming zijn met bezoekersverkeer. De behoefte om zoveel mogelijk van de collectie online te krijgen, onder de geldige copyrightvoorwaarden en -beperkingen, is een soort werkbaar alternatief.

YM Ik denk van wel. Het zou mensen het gevoel kunnen geven dat ze meer betrokken worden. Ik denk dat deze transparantie op verschillende gebieden nuttig kan zijn, omdat ik vanuit mijn ervaring weet dat vooral jongere kunstenaars vaak niet begrijpen waarom ze slechts een bepaalde vergoeding krijgen of waarom deze vergoeding zo laag en/of niet onderhandelbaar is, of waarom bepaalde organisatorische procedures vrij lang duren, enz. Het heeft vaak te maken met het feit dat ze de processen niet kennen. Ze weten misschien niet dat het Stedelijk bijvoorbeeld een jaar nodig heeft om een besluit voor een hogere vergoeding af te ronden. Ik denk dat communiceren inderdaad kan helpen om dialogen veel constructiever te maken.

RW Nederland is behoorlijk ver op het gebied van fair practice codes en heel transparant over de vergoedingen, maar artiesten weten dit niet altijd. Het is zaak om mensen van deze regels bewust te maken.

YM Ik wil terugkomen op de kwestie van geld in het algemeen. Ik heb gelezen over de Code Diversiteit & Inclusie, deze houdt een bezoldigingsbeleid in voor projecten. Ik denk dat je dat citeerde toen we spraken over het aankoopbeleid van het Stedelijk. Wat waren jouw plannen een jaar geleden, waar denk je dat het museum nu staat, en waar zou het heen moeten gaan?

RW Een van onze belangrijkste verklaringen is dat we minimaal 50% van het aankoopbudget besteden aan werken van kunstenaars van kleur, of artiesten met een biografische achtergrond die niet in West-Europa of Noord-Amerika is. We wilden er dit jaar mee beginnen, maar in de praktijk was het vorig jaar al zover. Natuurlijk is er altijd een verschil tussen wat wordt gekocht en wat wordt geschonken. Echter, de donaties

lijken nu ook te veranderen en steeds meer te passen in dit nieuwe beleid.

De nieuwe criteria worden duidelijk voor de mensen om ons heen. Het moet natuurlijk worden gezegd dat er sprake is van een algemene verandering op de kunstmarkt zelf. Dit is iets waar we zorgvuldig mee om moeten gaan, maar toch, het verandert ons systeem.

YM Natuurlijk zou je ook kunnen zeggen dat je 100% voor buiten-Europese kunstenaars gaat, gezien het feit dat het gedurende vele decennia bijna 100% wit was en voornamelijk mannelijke, Europese/Amerikaanse artiesten.

RW Nu zeggen we 'minstens 50%', en we hebben dit voor een periode van vier jaar geformuleerd, om aan de subsidie-eisen te voldoen. Vorig jaar hebben we het er zelfs over gehad het 100% te maken. Ik heb dit afgewezen, omdat ik niet volledig exclusief wil worden.

YM Dus je denkt eigenlijk dat 100% in de andere richting te exclusief zou zijn?

RW Ik denk het wel, ja. Ik weet dat je daar niet helemaal mee instemt, maar ik moet ook denken aan de voortzetting van het museum. Er is in die zin wat pragmatisme, want we moeten ook praktisch zijn om te overleven.

YM Ik snap het. Maar ik betwijfel het toch. Omdat we zien hoe de pers of het publiek reageert op bepaalde tentoonstellingen, vraag ik me af in hoeverre dit ook geldt voor degenen die dicht bij het museum staan, zoals donateurs of belanghebbenden. Is het ook een kwestie van te afhankelijk worden van bepaalde partijen, die meer geld of werken aan het museum geven?

RW Sommige bij het Stedelijk betrokken mensen vertelden me dat het geweldig is om deze negatieve kritieken te krijgen, omdat dat het museum sterker maakt en het Stedelijk waardig. Ik zie belanghebbenden niet zo gemakkelijk het museum verlaten. Ik zie ook niet veel afhankelijkheid in die zin. Als je te afhankelijk bent, moet je 'nee' zeggen. Ik heb een heel goed gevoel bij onze donateurs.

YM Wat volgens mij een goed teken is, want dat betekent dat ze ook openstaan voor deze veranderingen.

—

YM Het Stedelijk is in zekere zin heel bijzonder. In de Duitse

context is het zeldzamer dat mensen reageren en schrijven met deze intensiteit en emotie. Specifieke exposities worden nauwelijks ontleed op een vergelijkbare manier als de tentoonstellingen in het Stedelijk. Dat laat echt zien dat er een groot potentieel is voor het Stedelijk om actief bij te dragen aan de actuele debatten. Het laat zien dat er een groot potentieel is voor het museum om dingen te veranderen en impact te hebben. Dit brengt ons bij de debatten over hoe Europese musea zich vandaag de dag moeten herpositioneren. De vraag is hoe politiek dat kan zijn of zou moeten zijn. Toen ik onlangs naar een internationaal symposium ging over de 'toekomst van musea', voerden veel deelnemers aan dat het museum niet politiek is, of politiek kan zijn. Ik vind dat erg interessant, zeker in de huidige tijd.

RW Ja, ik denk dat het museum politiek is. Het museum is niet een politieke partij, maar een politieke arena. Ik denk dat de nieuwe voorgestelde definitie door de International Council of Museums (ICOM) heel geschikt is om duidelijk te maken dat het museum ook gaat over discussie en politieke vragen. Toen ik hier begon, wilde ik heel duidelijk maken dat het museum ook stelling neemt. Ik ben sindsdien wat voorzichtiger worden.

YM Waarom?

RW Op dit moment is het museumbeleid dat we een standpunt innemen over zaken die door de kunst zelf aan de orde worden gesteld, of over zaken die horen bij de geschiedenis of het DNA van het museum als zodanig. Bijvoorbeeld, dat deel van de geschiedenis van het museum dat betrokken was bij systemisch racisme, maakt het nodig om een mening te uiten over racisme en over de vragen die we momenteel bespreken. Het was nodig om met een verklaring te komen na de moord op George Floyd en wat er daarna gebeurde. Ook is het bij het genderdebat cruciaal voor een museum om een standpunt in te nemen, wegens uitsluiting van vrouwelijke kunstenaars in het verleden. Misschien moeten we wat voorzichtiger zijn met het uiten van meningen over andere zaken, denk ik, omdat we geen politieke partij zijn. Idealiter zou onze mening zich moeten manifesteren door het tonen van werken van specifieke kunstenaars of het organiseren van thematische tentoonstellingen voordat we een groot statement in een krant plaatsen over wat we denken.

YM Ik ben het ermee eens dat het maken van tentoonstellingen

en programma's veel effectiever is dan het doen van deze uitspraken. Misschien weet je dat ik vorig jaar erg kritisch was over de reacties van veel Europese instellingen op het 'George Floyd-moment', zoals we het kunnen noemen, omdat ik voelde dat het een puur symbolische reactie was. Een solidariteitsverklaring op Instagram plaatsen betekent niets, omdat het niet echt een impact heeft, behalve dat misschien mensen die post liken, maar wat betekent dat eigenlijk? Een langdurige, diepere impact kan alleen komen door relevante kunstwerken te laten zien.

RW Met de tentoonstellingen en het acquisitiebeleid.

YM Absoluut. Het valt ook nog te bezien hoever andere musea zich echt kunnen of willen inzetten om verder te gaan dan deze verklaringen. 'Dekolonisatie' wordt beschouwd als de tijdgeest. Dat is zeer problematisch, omdat systemisch racisme er duidelijk al eeuwen is geweest. Ik denk dat er een gebrek aan gevoeligheid is om daar echt begrip voor te hebben. Dat moment vorig jaar was onthullend: doordat zoveel instellingen hun solidariteit toezegden werd het vooral duidelijk dat ze dat nog niet eerder hadden gedaan. Het liet gewoon zien hoe onwetend de meeste instellingen waren geweest gedurende de afgelopen decennia.

Dit leidt naar een ander punt: de kwestie van macht. Als we zeggen dat er een politieke ambitie is zoals jij beschrijft, betekent politiek ook dat de instelling een bepaald soort macht heeft?

RW Macht komt met de verantwoordelijkheid het verschil te maken. Dat betekent ook dat we het tentoonstellingsbeleid kunnen wijzigen, evenals de manier waarop we collectievitrines inrichten. Het derde belangrijke is het veranderen van ons wervingsbeleid. Dit is iets waar we erg op gespist zijn geweest, al gelijk toen ik hier begon te werken – om tot een ander soort machtsdynamiek te komen binnen het museum. We moeten uitgaan van gedeelde expertise. We moeten nieuwe beslissingen nemen met een staf die anders is dan de staf die er vroeger was, want veranderingen moeten van binnenuit komen. We kunnen niet meer enkel als witte staf beslissingen nemen. We kunnen ook iets doen aan de machtshiërarchie tussen musea. We kunnen ook samenwerken met veel kleinere instellingen bijvoorbeeld.

YM Precies, dit is een superbelangrijk punt: samenwerking met kleinere instellingen, ook internationaal, die mogelijk op

dezelfde lijn zitten. Dat kan iedereen zijn eigenlijk, op hetzelfde niveau en zonder overwicht. Het is cruciaal dat het Stedelijk hierover nadenkt, omdat er steeds meer van dergelijke initiatieven in opkomst zijn.

RW We moeten oppassen dat het Stedelijk de kleinere organisaties niet overvleugelt of de samenwerking gebruikt voor iets anders, of iets groters.

YM Precies. Dat kan gemakkelijk gebeuren als je een grote instelling bent zoals het Stedelijk. Het is daarom relevant om dat in gedachten te houden bij samenwerkingen. Ik weet dat je al het idee hebt om het SMBA, het Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, de voormalige projectruimte van het museum, terug te brengen. Dit, denk ik, opent ook de kans op nieuwe soorten van samenwerking voor het Stedelijk, omdat er dan misschien een beetje flexibeler gewerkt kan worden.

RW Dat is het idee, ja, om te spelen met verschillende krachten zonder aan macht te denken. Er zijn een aantal heel interessante strategische samenwerkingsverbanden tussen musea en kunstcentra. Onlangs sprak ik met iemand die ik heel goed ken, de directeur van een kleiner museum. Ze zei dat ze geïnteresseerd om met dezelfde artiesten als wij samen te werken, maar ze zei: 'Maar we zijn waarschijnlijk te klein.' Ik zei: 'Nee, dat is niet het geval. We denken niet meer in dit soort rangorden.' We moeten zowel groot als klein werken. Wat uiteindelijk telt, is de kwaliteit van het delen van kennis en expertise en op een uitkomst komen die de kunst en de samenleving dient.

YM Ja, absoluut. Ik wil toe naar ons laatste punt, namelijk: het aspect van falen. Ik heb het niet persé over falen in de zin dat het Stedelijk niet inclusiever is geworden in de twintigste eeuw, maar als onderdeel van het huidige proces van herpositionering. Het is nodig om na te denken over falen als iets dat productief kan zijn. Ik denk dat het ook verbonden is met de kwestie van transparantie.

RW Ik geloof in falen, en ik geloof in de noodzaak van falen om te kunnen leren. We zouden een lerende instelling moeten zijn. We kunnen niet een instelling zijn die alles weet. We kunnen nergens zeker van zijn. We zijn hier niet om tentoonstellingen op te zetten die het einde markeren van de mogelijkheden die er zijn. Het is de bedoeling dat we tentoonstellingen organiseren die

ruimte openen naar een andere toekomst en meerdere werelden.

YM Ja, ik denk dat dit zo belangrijk is, want lange tijd hebben musea de rol gespeeld van een instituut waar alles wat je ziet in de ruimte, leest op de muur of in de catalogus, de absolute waarheid is. Het instituut heeft deze macht. Nu wordt het steeds duidelijker dat dit niet juist is, omdat het museum niet alleen een gebouw is, het zijn mensen. Mensen met zeer specifieke en subjectieve ideeën, en daar moet rekening mee worden gehouden om de instelling menselijker te maken.

RW Ik ben het volkomen met je eens als je het hebt over het menselijker maken van het instituut. We moeten uitgaan van de menselijke maat. Dat is ook waarom bijvoorbeeld 'performance art' steeds invloedrijker is geworden deze laatste jaren. Toen ik in de jaren 1990 in musea begon te werken, ontwikkelde ik een idee over hoe het museum moet optreden: het museum naar de mens toe laten werken en meer menselijk kapitaal in musea te brengen. We moeten werken aan menselijk potentieel en menselijk kapitaal. Dat betekent dat we moeten proberen om budget weg te halen uit logistiek en te brengen in de richting van menselijke inspanningen.

YM Ja, dat is ook een essentieel punt.

RW Dat brengt me terug op de gedachte dat mensen altijd een mening hebben over het Stedelijk. Er is wel eens gezegd dat het Stedelijk op de een of andere manier een beetje is als een mens. Dat is iets wat we in ons voordeel kunnen gebruiken en verder kunnen ontwikkelen. Een mens anno 2021 is een heel ander persoon dan 70 jaar geleden. Wij geloven nu in meerdere identiteiten, voortgekomen uit verschillende manieren van denken en verschillende benaderingen. We hebben een titel bedacht voor de nieuwe collectiepresentatie, *Tomorrow is a different day*, wat niet helemaal correct Engels is omdat het zou moeten zijn 'Tomorrow is another day', maar we wilden duidelijk maken dat we morgen nog niet kennen en dat het anders zal zijn dan vandaag. Niet alleen zal het verschillend zijn, het zal ook iets anders zijn. We hebben de capaciteit nodig om met dit verschil mee te groeien (afb. 11). Dat is hoe we het instituut moeten humaniseren.

YM Ik denk inderdaad dat ook dat een manier is om het instituut te vermensen: duidelijk maken dat er die openheid is om ideeën uit te wisselen en in gesprek te gaan. Dit betekent

dat je niet alleen antwoorden geeft, maar ook vragen stelt en kunstenaars uitnodigt die op hun eigen manier met bepaalde vragen bezig zijn.

RW De antwoorden zouden we dan echter niet verschaffen, dan zouden we nog steeds binnen die hiërarchische relatie opereren. Dat zouden we niet moeten doen. Wij zijn ook een kennisinstelling, een educatieve instelling, en educatie gaat niet meer over hiërarchie. We weten dat we moeten veranderen, maar niet iedereen wil verandering en niet iedereen wil dat op hetzelfde tempo. Zelfs binnen het museum. Het is een interne discussie en nu en dan ook een intern conflict.

YM Natuurlijk, maar ik denk dat het zo moet zijn, want ik geloof echt in de productiviteit van dit soort conflicten. Iedereen heeft zijn eigen tempo en sommigen kunnen overweldigd worden door bepaalde kwesties, bij anderen is dit minder het geval.

RW We hebben conflict in zekere zin nodig, maar niet te veel, want anders kan een instituut van een dergelijke schaal niet verder komen.

Het tempo van een groter museum als het Stedelijk is volledig anders dan de snelheid van een kleinere kunstruimte.

Misschien wordt in een museum als dit, de verandering die je wilt bereiken pas uitgevoerd op het moment dat je alweer vertrekt.

YM Ik geloof dat ons doel moet zijn dat we op een gegeven moment niet meer nodig zijn. Dan moeten we verdwijnen, omdat alles wat we aan de orde moesten stellen, gewoon is geworden.

## S(TEDELIJK)ZINE

Szines worden uitgegeven door Stedelijk Studies, de Afdeling Onderzoek en Curatorial Practice van het Stedelijk Museum Amsterdam. Actueel, urgent en uitdagend, worden Szines onregelmatig gepubliceerd – en alleen als we iets te zeggen hebben.

Hoofdredacteur  
Charl Landvreugd

Auteurs  
Nancy Jouwe, Yvette Mutumba, Rein Wolfs

Redacteurs  
Gwen Parry, Maurice Rummens

Eindredactie  
Dutton Hauhart

Ontwerp  
Eva Heisterkamp

Lithografie en drukwerk  
Rob Stolk, Amsterdam  
Gedrukt op restpapier

Oplage  
1000

Website  
StedelijkStudies.com

(c)2021 Alle rechten voorbehouden. Niets van deze publicatie mag worden gereproduceerd, bewaard in een gegevensbestand, of doorgevoerd worden in welke vorm dan ook of op welke manier dan ook, elektronisch, mechanisch, door middel van fotokopieën, opnamen of anderszins, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Hoewel er alles aan is gedaan om de copyrighthouders voor de gebruikte illustraties te vinden, is het niet mogelijk geweest om ze allemaal te traceren. Geïnteresseerden worden verzocht contact op te nemen met [stedelijkstudies@stedelijk.nl](mailto:stedelijkstudies@stedelijk.nl)

ISBN 9789050062213

Stedelijk Museum Amsterdam  
cat. no. 954

December 2021



STEDELIIJK  
STUDIES



# FUTURE ORIGINS SZINE #1

---

AMSTERDAM

ISBN 978-90-500622-1-3



9 789050 062213 >