

SLUIMERENDE STEMEN DIE HET NEDERLANDSE ZELFBEELD BIJKLEUREN

De kunst van Wendelien van Oldenborgh

Wendelien van Oldenborgh (Rotterdam, 1962) onderscheidt zich sinds 2000 met film- en dia-installaties waarin zij maatschappelijke verhoudingen, migratie, racisme, kolonialisme en gendervraagstukken aansnijdt. Het gaat bij haar vaak om thema's uit het verleden die veronachtzaamd zijn, maar die niettemin sluimerend het heden beïnvloeden. De diverse stemmen die Van Oldenborgh laat horen in *Cinema Olanda*, in 2017 te zien in het Nederlands Paviljoen op de Biënnale van Venetië, leggen een minder rooskleurige kant van Nederlands zogenaamde progressieve naoorlogse moderniteit bloot.

In Van Oldenborghs filmische oeuvre verschijnen voortdurend mensen in beeld die in gesprek zijn met elkaar, een tekst voordragen of met elkaar muziek maken. Belangrijk daarbij is dat geen enkele stem de boventoon voert, het gaat de kunstenaar om polyfonie, om de verschillende stemmen naast elkaar te laten klinken. De onderlinge wisselwerking tussen de deelnemers, die elkaar soms nauwelijks kennen of eerder met elkaar geïnteracteerd hebben, en de samenwerking met de kunstenaar vormen een essentieel principe in haar werkwijze.

Van Oldenborgh beschouwt zichzelf niet als regisseur; zij werkt zelden met een uitgeschreven tekstschrift, zij geeft geen aanwijzingen, stuurt hooguit soms wat bij. Zij brengt de mensen bij elkaar en wat zij vertellen, komt voort uit wie ze zijn: jong en oud, zwart en wit, eenling en groep, met hun diverse achtergronden. Soms worden zij gevraagd bepaalde historische teksten voor te lezen, waarna zij onderling discussiëren over de inhoud. Wat wordt besproken, wordt voorafgaand aan de opname wel overlegd aan de hand van specifieke vragen. De deelnemers vertolken niet een bepaalde rol, zij performen zichzelf, hun dialoog ontwikkelt zich ter plekke. Van Oldenborgh streeft ernaar een soort van *aliveness* te creëren, waarbij de camera in deze livemomenten fungeert als katalysator. Alles is in beweging en kan gaandeweg worden bijgesteld, meningsverschillen worden opgepakt.

Met het medium film creëert Van Oldenborgh een actieve ruimte die door geluid, tekst, beeld en herkenning opgebouwd wordt en waarmee zij "zichtbare en onzichtbare verbanden tussen historische vertogen en de hedendaagse werkelijkheid



Wendelien van Oldenborgh, *La Javanaise*, 2012.

Productiestill door Bárbara Wagner, courtesy Wilfried Lentz Rotterdam en de kunstenaar.

laat ontvouwen”.¹ De manier waarop de deelnemers zichzelf performen maakt, volgens kunsthistoricus Sven Lütticken, “niet alleen maar geschiedenis tastbaar als de doorzeurende tragedie van de moderniteit, maar laat ook mogelijke alternatieve geschiedenissen en ongeschreven toekomsten doorschemeren”.² Via de gesprekken tussen de deelnemers scheidt Van Oldenborgh een ander perspectief op het verleden, en daarmee op het heden, zonder daarbij conclusies te trekken.

Een onderwerp dat sinds 2005 de bijzondere aandacht van Wendelien van Oldenborgh heeft, is de invloed van het Nederlandse koloniale verleden op het heden en het Nederlandse zelfbeeld. Met filminstallaties als *Maurits Script* (2006), *No False Echoes* (2008), *Instruction* (2009) en *La Javanaise* (2012) geldt zij als een van de weinige kunstenaars die bijdraagt aan het “hakkende postkoloniale discours” in het “kleurenblinde” Nederland.³

ANDER LICHT OP NEDERLANDSE TOLERANTIE

In 2017 stelt zij drie *lenticular* fotowerken (die veranderen van beeld als je er voorbij loopt) en twee video-installaties tentoon onder de titel *Cinema Olanda* in het Nederlands Paviljoen tijdens de Biënnale van Venetië. Het tweedelige *Prologue: Squat/Anti-Squat* (2016) bestaat uit twee films die zijn opgenomen in het door Hannie en Aldo van Eyck ontworpen kantoorgebouw Tripolis, dat in 1994 werd gerealiseerd in Amsterdam-Zuid. In dit tweeluik zien we mensen van verschillende generaties met elkaar praten

Cinema Olanda roept vragen en discussies op die raken aan de complexiteit en gelaagdheid van de moderniteit en de beeldvorming

over hun betrokkenheid bij de Surinaams-Antilliaanse activistische beweging die in de jaren zeventig kraakacties in de Bijlmer organiseerde en het huisvestingsbeleid ten aanzien van naar Nederland verhuisde Surinamers en Antillianen aan de kaak stelde. De activisten van weleer gaan in gesprek met jongeren die betrokken waren bij de recente kraakactie van de *We Are Here*-beweging van asielzoekers. *Prologue: Squat/Anti-Squat* is gevoed door informatie van de *Vereniging Ons Suriname* en door talloze archieven in het Internationaal

Instituut voor Sociale Geschiedenis. De nieuwste film, *Cinema Olanda* (2017), is geïnspireerd door geschiedenissen die schuilen in *The Black Archives*, een verzameling documenten over zwarte geschiedenis en cultuur in en buiten Nederland.⁴

Met de presentatie van *Cinema Olanda* in Venetië willen Van Oldenborgh en curator Lucy Cotter een ander licht laten schijnen op Nederland. De rationele, heldere en transparante uitstraling van het door Gerrit Rietveld ontworpen paviljoen uit 1953 (gelauwerd als de “triumf van het modernisme”), droeg bij aan het imago van het naoorlogse Nederland als een land van transparantie, openheid en vooruitstrevendheid. Dat beeld, dat Nederland actief uitdraagt, stellen zij bij door “andere stemmen” over het voetlicht te halen. Die leggen een minder rooskleurige kant van Nederlands zogenaamde progressieve naoorlogse moderniteit bloot; de uitsluiting van nieuwkomers uit Indonesië en Suriname, en de argwaan jegens socialistische en communistische bewegingen die in de decennia daarvoor nauw verweven waren met de idealen van de avant-garde.

Hoewel Van Oldenborghs werk tot voor kort overwegend positief werd besproken in kunst- en opinietijdschriften en dagbladen, is de presentatie in Venetië – de loffelijke besprekingen in weekblad *De Groene Amsterdammer* daargelaten⁵ – zeer kritisch onthaald in Nederland. Volgens Rutger Pontzen van de *Volkskrant* lijdt de kunstenaar aan zelfoverschatting en werkt de film *Cinema Olanda* “voor geen meter”. Hij zet Van Oldenborgh en Cotter neerbuigend weg als “Gutmenschen”. Zijn belangrijkste bezwaar is dat de nieuwste film te veel informatie bevat – “goed voor vijf afleveringen van [het tv programma] *Andere Tijden*” – waardoor de intenties als “losse gedachteflodders” in een “stuitende vrijblijvendheid” blijven hangen.⁶ Hilda Bouma van *Het Financieele Dagblad* typeert Van Oldenborghs films als onbegrijpelijk voor de gemiddelde Biënnale-bezoeker maar geeft de kunstenaar “wel punten voor goede bedoelingen”, want “ze corrigeert het beeld van de befaamde Nederlandse tolerantie”.⁷

De reacties in Nederland waren – in tegenstelling tot de buitenlandse pers – dermate denigrerend dat de jonge Nederlandse schrijver Frank Keizer een open



Wendelien van Oldenborgh, *Cinema Olanda* (filmstill), 2017.

Gecureerd door Lucy Cotter, in opdracht van het Mondriaan Fonds voor de 57ste Biënnale van Venetië.
Courtesy van de kunstenaar en Wilfried Lentz Rotterdam.



***Cinema Olanda*, productiestill.** Courtesy van de kunstenaar en Wilfried Lentz Rotterdam.



Wendelien van Oldenborgh, *Cinema Olanda* (filmstill), 2017.

Secureerd door Lucy Cotter, in opdracht van het Mondriaan Fonds voor de 57ste Biënnale van Venetië.
Courtesy van de kunstenaar en Wilfried Lentz Rotterdam.

steunbetuiging publiceerde op de website van het tijdschrift *rekto:verso*. Hij verwijt de Nederlandse kunstkritiek met een grote boog om de postkoloniale geschiedenis heen te lopen.⁸ Hoewel ik dit laatste zeker in het algemeen onderschrijf, vraag ik mij toch af of dit nu der *Pudels Kern* is. Komt de kritiek voort uit onbekendheid met de verhalen, uit irritatie omdat niet meteen duidelijk wordt waarnaar we kijken? Komt het door de manier van filmen? Of, “herkennen wij Nederlanders onszelf niet” en “keken we in een witte spiegel en zagen zwart geneuzel”?, zoals Roos van Lint van *De Groene Amsterdammer* zich afvraagt. Wat het antwoord ook is op deze vragen, feit is dat de film *Cinema Olanda* inderdaad wordt gevoed door een grote hoeveelheid informatie en onderwerpen die zich, anders dan in alle vorige werken van Van Oldenborgh, niet vanaf het begin *in relatie tot elkaar* ontvouwen maar eerder aan elkaar geregen lijken te zijn. De film roept heel veel vragen en discussies op die raken aan de complexiteit en gelaagdheid van de moderniteit en beeldvorming en die, inderdaad, niet in een oogopslag zijn te vangen. Om welke verhalen gaat het?

Opeens dringt tot de toeschouwer door wat het effect is van geschiedschrijving die vanuit één bepaald gezichtspunt is bedreven

VERHALEN ALS PUZZELSTUKKEN

De film *Cinema Olanda*, die in één take is opgenomen, speelt zich af bij de Sint-Bavo, de modernistische kerk in de naoorlogse Rotterdamse wijk Pendrecht.⁹ Nog voordat we een beeld zien, vangen we een gesprek op over de Duits-Nederlandse architecte Lotte Stam-Beese (1903-1988), die deze wijk heeft ontworpen. Zij behoorde tot de generatie architecten die het Nieuwe Bouwen verenigde met sociaal bewustzijn en was actief in bewegingen die zich verzetten tegen het fascisme. In de jaren dertig was zij betrokken bij de aanleg van steden in de Sovjet-Unie en speelde na de Tweede Wereldoorlog als stedenbouwkundig architecte een grote rol in de wederopbouw in en rond Rotterdam. Dan komt een jonge zwarte man (Mitchell Esajas)¹⁰ in beeld die vanaf de constructivistische wenteltrap in de vrijstaande klokkentoren voorleest uit de biografie van de Surinaams-Nederlandse politiek activist Otto Huiswoud (Paramaribo, 1893 – Amsterdam, 1961). Huiswoud was medeoprichter en het eerste zwarte lid van de Communistische Partij in Amerika. Door hun internationale contacten vormden hij en zijn vrouw Hermine Dumont (1905-1998) een spil in antikoloniale bewegingen. Zij droegen bij aan het internationale tijdschrift *The Negro Worker*.¹¹ In 1949 vestigden zij zich in Amsterdam, waar Huiswoud voorzitter werd van de *Vereniging Ons Suriname*.¹² Vervolgens beweegt de camera van de klokkentoren naar een aantal vrouwen aan de zijkant van de kerk. Zij (cultuurhistorica Hanneke Oosterhof, cultureel antropologe

Van Oldenborgh frustreert doelbewust het verlangen van de kijker zich in te leven in, of houvast te vinden aan één verhaal

Lizzy van Leeuwen en historica Maria Cijntje-van Enckevort) spreken over de Indonesische migranten die na de Tweede Wereldoorlog naar Nederland kwamen.¹³ Als de jonge man zich bij hen voegt, vragen zij hem of hij ook lid zou worden van een internationale revolutionaire beweging. Samen met een groep parochianen die hoofdzakelijk uit Antilliaanse, Syrische en Afrikaanse buurtbewoners bestaat, gaat het gezelschap de kerk binnen, waar hun gesprek wordt overstemd door een indo-rocknummer van de gitaristen Lode Simons en Remy Sonnevillie.¹⁴ De camera zoomt

vervolgens in op een gesprek over befaamde vrijheidsstrijders en schrijvers waarmee Otto en Hermine in contact stonden. Aan het eind van de vijftien minuten durende film draagt een vrouw (de Surinaams-Nederlandse kunstenares Patricia Kaersenhout) een tekst voor van de Amerikaanse dichter Langston Hughes (1902–1967), die een grote rol speelde in de literaire Harlem Renaissance-beweging en met wie de Huiswouds bevriend waren:

I do not need my freedom when I am dead
I cannot live on tomorrow's bread

Freedom
Is a strong seed
Planted
In a great need

I live here, too
I want freedom
Just as you.

Meteen erna speelt de lokale tienerband Addiction het speciaal voor *Cinema Olanda* geschreven nummer 'Labels', dat gaat over hoe wij anderen wegzetten door ze te labelen. Terwijl de aftiteling begint, klinkt Kaersenhouts stem nog na; de *black struggle* voelde altijd als andermans geschiedenis, totdat zij hoorde over Huiswoud. Ze vraagt zich af waarom zij nooit eerder van de Surinaams-Nederlandse Huiswoud heeft gehoord, terwijl andere Afro-Caribische vrijheidsstrijders met wie hij in contact stond tot op vandaag wél een rol spelen in het postkoloniale debat. Pas door haar vraag dringt opens tot mij als toeschouwer door wat het effect is van de geschiedschrijving die vanuit een bepaald gezichtspunt is bedreven, en welke verhalen niet van pas komen bij

het imago dat Nederland zich aanmeet van de open, tolerante en moderne staat – niet alleen tijdens de periode van de wederopbouw, ook vandaag. Het is vooral door de toon in haar stem, waarin oprechte verbazing en spijt doorklinken, dat ik word geraakt en overtuigd ben van de kracht van *Cinema Olanda*. Opeens vallen de verschillende verhalen als puzzelstukken in elkaar.

TRAAGHEID TART NETFLIX-BLIK

Van Oldenborgh merkte in een interview in *Amateur* (2016), een omvangrijke publicatie over haar werk, op dat zij “het mooi [vindt] om te zien dat specifieke onderwerpen buiten hun directe context iets teweeg kunnen brengen dat rijk en vol is – dat het niet persé over anderen gaat, maar dat je juist na het zien van het werk kan vaststellen: nu weten we iets meer over onszelf.”¹⁵

De kunstenaar maakt het de toeschouwer evenwel niet gemakkelijk. Typerend voor haar cinematografische strategie is dat zij geen eenduidig, makkelijk te volgen verhaallijnen presenteert. Er is geen klassiek verloop, met een duidelijk begin, climax of eindconclusie waar je het wel of niet mee eens kunt zijn. Er is geen sprake van één hoofdrolspeler, de participanten zijn allen protagonisten. Van Oldenborgh frustreert doelbewust het verlangen van de kijker zich in te leven in, of houvast te vinden aan één verhaal; zij presenteert er vele, naast elkaar, laat ze verspringen in de tijd, en alles is even belangrijk. Ook belemmert zij dat wij ons identificeren met de participanten; zij lezen iets voor en becommentariëren het voorgelezene ter plekke, waardoor een bepaalde vervreemding ontstaat. Dat effect wordt versterkt doordat ze vaak vanaf een (hinderlijk) ruime afstand zijn gefilmd. Als er wordt ingezoomd, verschijnt zelden het hele gezicht. En terwijl ik inspannend luister naar hun stemmen word ik met enige regelmaat afgeleid door de beweging van de camera die door de ruimte dwaalt om zich vast te hechten aan een onbeduidend detail van de wand, van de vloer of het trappenhuis, op zo’n manier dat ik me steevast afvraag of dit betekenisvol is of een kwestie van achteloosheid. De traagheid van de beelden tart sowieso de geperverteerde Netflix-blik, die gewend is aan een beeldwisseling van elke drie seconden. Het kost mij moeite lang geconcentreerd te kijken.

Degenen die aan het woord zijn kijken mij als toeschouwer niet rechtstreeks aan, zij spreken niet tot mij maar tot elkaar. En toch voel ik mij aangesproken. Ik ben er niet helemaal uit hoe die kanteling zich voltrekt, van aanvankelijk een gevoel ergens op afstand gezet te worden naar iets dat bij mij naar binnen “klinkt”. Van Oldenborgh heeft een ingenieuze manier ontwikkeld om de toeschouwer deelgenoot te maken van het proces waarin de deelnemers niet worden gestuurd, maar zelf de ruimte nemen om zichzelf en de ander vragen te stellen en verbanden te leggen tussen het verleden en urgente vraagstukken van dit moment, vanuit hun eigen kennis en ervaringen, met al hun aarzelingen en stiltes.

Sinds 2005 realiseerde Van Oldenborgh zestien installaties met deze filmische aanpak.¹⁶ De locatie waar de setting zich afspeelt, is niet zonder betekenis; de ruimte,



Wendelien van Oldenborgh, *Maurits Script*, 2006. Stills uit de video-installatie, courtesy van de kunstenaar en Wilfried Lentz Rotterdam.

het gebouw, de architectuur zoals van Rietvelds paviljoen in *Cinema Olanda*, is symbolisch en soms historisch beladen. Zo vonden de opnames voor de filminstallatie *Maurits Script* (2006), dat gaat over de nalatenschap van de zeventiende-eeuwse koloniale geschiedenis, plaats in het Mauritshuis in Den Haag. Johan Maurits van Nassau had dit Suikerpaleis laten bouwen tijdens zijn bestuursperiode in Brazilië (1637-1644), met het geld dat hij verdiende “over de rug van tot slaaf gemaakte Afrikanen”.¹⁷ Het filmmateriaal voor de installatie *Beauty and the Right to the Ugly* (2014), over de idealen en grenzen van de maakbare samenleving, werd geschoten in 't Karregat, een multifunctioneel wijkcentrum in Eindhoven dat in de jaren zeventig opzien baarde door zijn grote open ruimte zonder wanden waar de gebruikers volgens architect van Klingerer moesten “ontklonteren”.

Een niet onbelangrijke factor in haar oeuvre is hoe zij niet alleen mensen met cultureel verschillende achtergronden betreft in haar werk maar ook mensen van verschillende leeftijden samenbrengt en laat terugblikken op de geschiedenis. Een van de meest aangrijpende films is wat dat betreft *Instruction* (2009). Hierin zien wij vier jonge militairen in opleiding in een klaslokaal van de Koninklijke Militaire Academie op ingetogen wijze teksten voorlezen die betrekking hebben op de gewelddadige “politieke acties” (1946-1949) waarmee Nederland de onafhankelijkheid van zijn toenmalige kolonie probeerde tegen te houden. Als de kadetten de politieke en militaire analyses, een televisiescript uit 1969, de memoires van kapitein Westerling en het reisverslag uit 1981 van Van Oldenborghs moeder vervolgens bespreken, komt hun worsteling met kwesties als de morele rol van het individu en het recht in eigen hand nemen opeens heel dichtbij.

ETHIEK VAN HET VERSCHIL

Een grote inspiratiebron tijdens haar studie op Goldsmiths College in Londen was de Zuid-Afrikaans-Engelse theoreticus en curator Sarat Maharaj, die met zijn *ethics of difference* alternatieven bood voor de eurocentrische benadering van de kunstgeschiedenis. Zijn ethiek van het verschil, die hij omschrijft als “*the struggle to construct meaning together, across the border of cultural difference*”, is in het oeuvre Van Oldenborgh een belangrijke leidraad.¹⁸

De urgentie van de vraagstukken die zij aansnijdt, blijkt alleen al uit de brandhaard die onlangs is ontstaan over het programma *Cinema Olanda: Platform*, dat in de zomer van 2017 plaatsvond in Witte de With Center for Contemporary Art. Een groep

*Het postkoloniale
discours in Nederland
komt in een hogere
versnelling en te
verwachten is dat
het zich doorzet,
mede dankzij
Van Oldenborgh*

kunstenaars, actievoerders en wetenschappers verwijt het Rotterdamse kunstcentrum mooie sier te maken met de discussie over dekolonisatie terwijl zijn beleid niet wezenlijk verandert: “*White institutions fortify themselves through the consumption of Blackness. Black people pass through them, seemingly without transforming them – they extract what they need from us to sustain their ‘criticality’.*” In een open brief aan het kunstcentrum eisen zij tevens dat het zijn naam verandert: Witte Corneliszoon de With, in de geschiedschrijving vaak omschreven als “zeeheld”, was onder andere betrokken bij de belegering van Jakarta (1618) en bij de plundering van de Molukken.¹⁹ Sindsdien vermeldt de website van het kunstcentrum onder het kopje ‘Kennissegeving Witte Corneliszoon de With’ informatie over zijn rol in het koloniale verleden en heeft het bestuur van Witte de With aangekondigd de naam van het instituut te veranderen.²⁰

Het lijkt erop dat het postkoloniale discours in Nederland nu echt in een hogere versnelling komt en ik verwacht dat het zich doorzet, mede dankzij Van Oldenborgh.²¹

MIRJAM WESTEN

Conservator hedendaagse kunst Museum Arnhem

NOTEN

- 1 Interview in *Metropolis M*, 2017, nummer 3
- 2 EMILY PETHICK, Wendelien van Oldenborgh en David Morris (red), *Amateur*, Sternberg Press, Berlijn, 2016, p. 45
- 3 LIZZY VAN LEEUWEN, ‘Voor wie het wil zien. Over de nationale herrijzenis en de Indische intocht!’ *De Groene Amsterdammer*, 9 mei 2017. Bijlage bij jaargang 141, nr. 19, *Cinema Olanda*
- 4 Delano Veira, directeur van *Vereniging Ons Suriname* in Amsterdam verstrekte veel informatie, aldus Van Oldenborgh. De kunstenaars raadpleegde tevens diverse archieven in het Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis, Amsterdam, o.a. Cineclub Vrijheidsfilms, LOSON en het Staatsarchief (kraakbeweging). *The Black Archives* is een initiatief van Jessica de Abreu, Mitchell Esajas en Miguel Heilbron. Zij willen de geschiedenis van zwarte emancipatiebewegingen en personen in Nederland documenteren, conserveren en toegankelijk maken voor een breed publiek. Het archief is ondergebracht in het pand van de Vereniging Ons Suriname in Amsterdam.
- 5 Dit weekblad is mediapartner voor het project *Cinema Olanda* en publiceerde in opdracht van het Mondriaan Fonds een speciale bijlage over de Nederlandse inzending op 11 mei 2017
- 6 RUTGER PONTZEN, ‘Pijnlijk: Van Oldenborgh overschat zichzelf op Biënnale Venetië’, *de Volkskrant*, 10 mei 2017.
- 7 *Het Financieele dagblad*, 25 mei 2017. Het Mondriaanfonds vergelijkt een aantal recensies die verschenen zijn in Nederlandse publicaties met buitenlandse kranten. www.mondriaanfonds.nl/2017/06/13/reacties-op-cinema-olanda/
- 8 www.rektoverso.be/artikel/beste-wendelien-van-oldenborgh
- 9 Het kerkgebouw is ontworpen door H.N.M. Nefkens en werd in gebruik genomen in 1960. Bijzonder is de constructie: het dak wordt omhoog gehouden door zeven betonnen spanten die over de kerk heen gebogen zijn. De zuidwand bestaat uit kleurrijk glas-in-beton van de hand van Bob Zijlmans.
- 10 Mitchell Esajas is verbonden aan de Universiteit van Amsterdam en medeoprichter van jongerenplatform *New Urban Collective* en van *The Black Archives*.
- 11 Het tijdschrift *The Negro Worker* (1928-37) werd vanaf 1930 gefinancierd door de *International Trade Union Committee for Black Workers*, een internationale communistische organisatie.

- 12 Huiswoud speelde een belangrijke rol in de *Vereniging Ons Suriname*. Hij ageerde fel tegen het Nederlandse beleid inzake de onafhankelijkheid van Suriname en nodigde invloedrijke Afro-Amerikaanse mensenrechtenactivisten uit voor een lezing in Amsterdam, onder wie W.E.B. Du Bois. De waardering voor Huiswoud blijkt nog jaren na zijn dood; in Surinaamse en communistische kring werd in 1988 zijn 95ste geboortedag herdacht met allerlei activiteiten.
- 13 Oosterhof doet promotie-onderzoek naar Lotte Stam-Beese; Van Leeuwen is deskundig op het gebied van de positie van Indische Nederlanders in het postkoloniale tijdperk; Cijntje-van Enckevort promoveerde op Huiswoud.
- 14 Indorock is voornamelijk instrumentale rock-'n-roll, uitgevoerd door muzikanten afkomstig uit het voormalige Nederlands-Indië. Het vormde de voedingsbodem voor nederpop.
- 15 *Amateur*, Frédérique Bergholtz, p. 368
- 16 www.acertainbrazilianness.net/htmlpages/introduction.html#method
- 17 Bij de heropening van het Mauritshuis in Den Haag in 2014 volgde in het online geschiedenismagazine *Historiek* een polemiek tussen Zihni Özdil (docent aan Erasmus Universiteit) en Piet Emmer (emeritus hoogleraar geschiedenis van de Europese expansie). Özdil bekritiseerde het weglaten van de slavernijachtergrond van het Mauritshuis op de officiële website en het educatiemateriaal van het Mauritshuis. Ook in alle berichtgeving over de verbouwing van het Mauritshuis is deze geschiedenis "weg-gepasteuriseerd", aldus Özdil. Volgens Emmer wil Özdil "het verleden kritiseren met de waarden en normen van vandaag, verder lijkt zijn ambitie niet te gaan." En: "Özdil [gaat] geheel voorbij gaat aan het nuttige effect van de in zijn ogen exorbitante levensstijl van Johan Maurits. Want door talloze kunstenaars en geleerden naar zijn kolonie te halen, is Nederlands Brazilië het best bestudeerde en meest afgebeelde exotische gebied uit de zeventiende eeuw geworden en daar plukken botanisten, ornithologen, (kunst)historici en nog wel meer wetenschappers nu nog de vruchten van, terwijl Den Haag werd verrijkt met een prachtig stadspaleis, naar buitenlandse maatstaven overigens van zeer bescheiden omvang." <http://historiek.net/het-slavernijverleden-van-het-mauritshuis/44119/>. Emmer ging niet in op de kernkritiek van Özdil dat het museum deze slavernijgeschiedenis bewust had gewist. Özdil reageerde hierop in <http://historiek.net/de-drogredeneringen-van-piet-emmer/44146/>. Het Mauritshuis heeft zich de kritiek aangetrokken: op de website staat d.d.2/7/2017 een doorverwijzing naar het slavernijverleden www.mauritshuis.nl/nl-nl/ontdek/mauritshuis/slavernij/. Onder het kopje geschiedenis van het gebouw staat: "Het Mauritshuis werd door sommigen ook wel spottend het Suikerpaleis genoemd. Daarmee werd niet alleen verwezen naar de lichtgekleurde, natuurstenen gevels van het gebouw, maar ook naar de herkomst van Johan Maurits' inkomsten. In Brazilië verdiende hij veel geld voor de West-Indische Compagnie, en voor zichzelf, met de handel in rietsuiker. De productie daarvan was mogelijk door de inzet van slaafgemaakte mannen en vrouwen uit Afrika. Johan Maurits kon zijn woonhuis in Den Haag dus niet alleen dankzij rietsuiker laten bouwen, maar ook dankzij slavernij."
- 18 *Amateur*, p. 331
- 19 www.metropolism.com/nl/news/31933_open_letter_to_witte_de_with. Het kunstcentrum vindt dat een nieuwe naam de link naar het verleden uitpoetst, terwijl de discussie erover juist belangrijk is.
- 20 Zie: www.wdw.nl/nl/pages/acknowledgement_witte_orneliszoon_de_with en www.wdw.nl/nl/about_us/news/public_announcement
- 21 Maar, zo benadrukt zij in een gesprek op 25 april 2017, zij spreekt niet namens "de ander".