



platform voor  
inclusieve cultuur

Nynke Feenstra

DE  
KUNST  
AFKIJKEN

Joseph Grigely en kunst als perspectief  
voor een toegankelijk en representatief  
museum



platform voor  
inclusieve cultuur

Nynke Feenstra

# DE KUNST AFKIJKEN

Joseph Grigely en kunst als perspectief  
voor een toegankelijk en representatief  
museum



**Somebody Talks About the Desert,  
The Wet Drips Down from Tropical Eaves**

2017

96 feuillets dactylographiés, épingles, cadre 93 x 202 cm / 97,5 x 206,5 x 6 cm

Courtesy of Air de Paris, Paris 2007



STUDIO

platform voor  
inclusieve cultuur

STUDIO i is een initiatief van het Van Abbemuseum in Eindhoven en het Stedelijk Museum Amsterdam. Het platform geeft een duurzame impuls aan inclusie in de culturele sector door te informeren, inspireren en te verbinden. Dat doen we niet alleen, maar met sponsors, partners en andere musea en culturele instellingen. Samen maken we impact door evenementen, trainingen en experimentele projecten te organiseren en kennis te delen. Dit onderzoeksartikel van Nynke Feenstra over het belang van (ver)houdingen binnen de museumorganisatie voor een toegankelijk en inclusief museumbezoek is de tweede publicatie van STUDIO i in een projectreeks.

## NYNKE FEENSTRA

Nynke Feenstra doet wetenschappelijk onderzoek voor STUDIO i. Daarnaast is ze als buitenpromovendus verbonden aan de Universiteit Leiden en geeft ze als wetenschappelijk docent regelmatig (gast)colleges. Nynke zet zich sinds 2013 in voor het verbeteren van de toegankelijkheid van musea. Op basis van haar onderzoek adviseert en informeert Nynke mensen en organisaties over het onderwerp toegankelijkheid op het gebied van beleid, programmering en communicatie. Daarnaast werkt ze voor Wat Telt! onder andere aan het project Musea in Gebaren (initiatief Wat Telt! en Foam Fotografiemuseum Amsterdam) waarbij dove deelnemers worden opgeleid tot museumdocent en rondleidingen in gebarentaal geven in musea door heel Nederland. Op basis van haar samenwerkingen met mensen met een beperking en ervaringen in de Nederlandse musea is Nynke haar promotieonderzoek aan de Universiteit Leiden gestart.

# NYNKE FEENSTRA DE KUNST AFKIJKEN

Joseph Grigely en kunst als  
perspectief voor een toegankelijk  
en representatief museum

8 “Erken dat mensen met een  
beperking niet alleen publiek zijn  
-ze zijn ook kunstenaars.”

Chandler 2016, vertaling door auteur<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> ‘Recognize that disabled people aren’t just audiences—they are artists, too (Chandler 2016).’

## INLEIDING

9

Afgelopen februari woonde ik een lezing bij van onderzoeker Eliza Chandler (*disability studies*) in het Tropenmuseum Amsterdam.<sup>2</sup> Chandler werkt onder andere als curator en is oprichter van de Tangled Art Gallery: een galerie in Toronto (Canada) die een platform biedt aan Dove kunstenaars en kunstenaars met een beperking.<sup>3</sup> Daarnaast zet de galerie zich in voor het vergroten van de toegankelijkheid van de kunstwereld voor kunstenaars en bezoekers met een beperking (Tangled Art + Disability 2020). Volgens Chandler willen kunstenaars met een beperking niet alleen deelnemen aan de kunstwereld maar ook de grenzen ervan oprekken (Chandler 2020). De lezing van Chandler spoorde mij aan om meer

---

<sup>2</sup> De lezing is onderdeel van het onderzoeksproject *The Critical Visitor: Intersectional Approaches for Rethinking & Retooling Accessibility and Inclusivity in Heritage Spaces*: [www.nwo.nl/en/research-and-results/research-projects/i/28/34328.html](http://www.nwo.nl/en/research-and-results/research-projects/i/28/34328.html).

<sup>3</sup> De Tangled Art Gallery schrijft op haar website “Deaf and disabled artists”. ‘Doof’ met een hoofdletter D verwijst naar ‘Doof’ als een culturele identiteit waarvan het gebruik van gebarentaal de kern vormt. Over het algemeen distantiëren (cultureel) Doven zichzelf van de identificatie als *disabled*. Daarom is het in *Deaf studies* en *disability studies* gebruikelijk om een onderscheid te maken tussen *Deaf* (Doof) en disabled.

onderzoek te doen naar de bijdrage van kunstenaars met een beperking aan de ontwikkeling naar een toegankelijk museum.

In de afgelopen jaren is de toegankelijkheid van het museum voor mensen met een beperking uitgegroeid tot een centraal vraagstuk in de Nederlandse museumsector (Feenstra 2019, 14-5). Het (nauwe) begrip van toegankelijkheid als fysieke toegang is verruimd waardoor de aandacht voor de sociale en inhoudelijke dimensie van toegankelijkheid is toegenomen.<sup>4</sup> Bovendien komt er steeds meer aandacht voor de representatie van mensen met een beperking in het museum. Representatie gaat over de vertegenwoordiging van mensen met een beperking in alle facetten van de museumervaring: van het museum personeel tot de door het museum gekozen onderwerpen, invalshoeken en kunstenaars.<sup>5</sup> Vanwege de beperkte omvang van dit artikel beperk ik mijn discussie tot de representatie van mensen met een beperking. Wel is representatie eveneens van essentieel belang voor bezoekers die zich identificeren met andere gemarginaliseerde groepen in het museum.<sup>6</sup>

Voor een toegankelijke museumervaring is het van belang dat bezoekers met een beperking zichzelf gerepresenteerd voelen in gekozen invalshoeken en historische en hedendaagse verhalen. Om dit te realiseren pleit (museum)educatiemedewerker en onderzoeker Heather Hollins voor een 'emancipatorische werkwijze' waarin musea toegankelijkheid en representatie binnen de museumorganisatie ook tot prioriteit maken.

<sup>4</sup> De sociale dimensie gaat over de mate waarin mensen met een beperking zich welkom voelen in het museum en de ervaringen in het contact met het museum personeel. De inhoudelijke dimensie gaat over de mate waarin de collectie(verhalen) aanspreken en relevant zijn in vorm en inhoud.

<sup>5</sup> Een Nederlands voorbeeld is *Musea in Gebaren*: rondleidingen door een dove museumgids in Nederlandse Gebarentaal (NGT). Deze worden georganiseerd vanuit diverse Nederlandse musea in samenwerking met Wat Telt!. Dove bezoekers zien zichzelf gerepresenteerd in de rondleider maar ook in het dove perspectief van waaruit de rondleider over de collectie vertelt. Meer informatie: [www.museaingebaren.com](http://www.museaingebaren.com).

<sup>6</sup> Bijvoorbeeld gemarginaliseerde groepen op basis van etniciteit, gender, seksualiteit, religie of sociaaleconomische positie.

Een emancipatorische werkwijze houdt in dat kennis, bevoegdheden en eigenaarschap gelijkwaardig gedeeld worden tussen het museum en samenwerkingspartners, waaronder bezoekers met een beperking (Hollins 2010, 232-5). In haar raamwerk spreekt Hollins in algemene termen over de samenwerking met mensen met een beperking en wordt de bijdrage van kunstenaars met een beperking bijvoorbeeld niet belicht. Daarom richt dit artikel zich specifiek op het onderzoeken van deze bijdrage met het doel de term 'toegankelijkheid' inhoudelijk te verdiepen en tegelijkertijd voor musea inzichtelijk te maken welke (vervolg)stappen ze kunnen zetten op weg naar een toegankelijk en representatief museum. De bijdrage van kunstenaars onderzoek ik aan de hand van het werk van de Amerikaanse kunstenaar, schrijver en literatuurwetenschapper Joseph Grigely (1956). De vraag waar ik in geïnteresseerd ben is op welke wijze het werk van kunstenaars met een beperking bijdraagt aan de representatie van mensen met een beperking in het museum en hoe dit vanuit het perspectief van een emancipatorische werkwijze de toegankelijkheid van het museum vergroot.

Overkoepelende thema's in het werk van Grigely zijn 'menselijke communicatie' en de 'verspreiding van de culturele tekst'.<sup>7</sup> Desondanks wordt er in de (academische) kunstkritiek, met name in de Verenigde Staten, vaak de aandacht gevestigd op het feit dat Grigely doof is<sup>8</sup> –ten gevolge van een ongeluk op zijn tiende (Grigely, 8 juni 2020; Mintz 2012, 1).<sup>9</sup> In een interview met Ian Berry in 2007 vertelt Grigely dat hij eind jaren negentig in de Verenigde Staten bekend stond als een 'dove kunstenaar', terwijl hij in Europa bekend stond als een kunstenaar die werk maakt over 'menselijke communicatie'. Grigely erkent dat er meerdere interpretaties van een kunstwerk mogelijk zijn. Daarbij verwijst Grigely naar de "Dood van de auteur" (1967) van de Franse literatuurcriticus Roland Barthes (1915-1980). Barthes betoogt dat de westerse literatuurkritiek te veel nadruk legt op de intentie van de auteur, geplaatst in de context van diens biografie (bijvoorbeeld een schilderij van Van Gogh in de context van zijn mentale gezondheid). Echter, het is niet de auteur die een betekenis in het werk legt, zo betoogt Barthes, maar de betekenis ontstaat in het lezen van de tekst door de lezer, of in de beschouwing van het kunstwerk door de beschouwer (Barthes 1977, 143, 148). Met de ideeën van Barthes in het achterhoofd is het niet vreemd dat Grigely zich stoort aan de gelegde nadruk op zijn 'lichaam', of het biografische detail dat hij doof is sinds zijn tiende (Berry 2007, 10,11; Grigely, 2020). Grigely zet deze kritiek uiteen in

<sup>7</sup> De culturele 'tekst' verwijst naar een object, taalhandeling of gebruik die op een specifieke manier betekenis krijgt binnen de cultuur die het voortbrengt. Grigely is geïnteresseerd in de manieren waarop een 'tekst' zich binnen verschillende referentiekaders manifesteert en opnieuw gaat verhouden tot andere teksten (Grigely 2020).

<sup>8</sup> Grigely identificeert zichzelf niet (expliciet) als Doof of met de Dovengemeenschap, daarom schrijf ik hier doof met een kleine letter.

<sup>9</sup> Voor het schrijven van dit artikel heb ik via e-mail contact gehad met Joseph Grigely en heeft hij op 8 juni 2020 per e-mail een aantal (interview)vragen beantwoord.

het essay "Beautiful Progress to Nowhere" (2011). Daarin stelt Grigely dat de verspreiding van kunst niet alleen gaat over de fysieke manifestatie van het werk voor een publiek, maar ook over de manieren waarop het lichaam van de kunstenaar –bedoeld of onbedoeld– onderdeel wordt van het werk. Het contact met curatoren en galeriehouders evenals de publieke aanwezigheid bij lezingen en openingen zijn een aanzienlijk deel van het kunstenaarschap (Grigely 2011). Dit onderdeel leidt in de ervaring van Grigely tot barrières, met name bij het regelen van de inzet en vergoeding van een gebarentolk (Grigely 2018; Grigely 2020). Door de noodzaak deze barrières aan te kaarten vestigt Grigely de aandacht (ongewild) op zijn doofheid.

De persoonlijke ervaringen die Grigely uiteenzet in onder meer "Beautiful Progress to Nowhere" snijden twee onderwerpen aan die van belang zijn om de bijdrage van kunstenaars met een beperking aan een toegankelijk museum te onderzoeken: (1) de barrières in de infrastructuur van de kunstwereld en (2) de gevestigde aandacht op 'het lichaam' van de kunstenaar. Zoals Chandler aangaf in haar lezing willen kunstenaars met een beperking deelnemen aan de kunstwereld. Daarom is het wegnemen van barrières in de infrastructuur van de kunstwereld belangrijk. Vanwege de beperkte omvang van dit artikel zal ik hier niet verder op ingaan en mij richten op het tweede onderwerp. In dit artikel onderzoek ik op welke manier *het werk* van de kunstenaar en niet diens representatie 'in persoon' bijdraagt aan toegankelijkheid. Het uitgangspunt van dit artikel is de veronderstelling dat *het werk* van kunstenaars met een beperking bijdraagt aan 'representatie' doordat het werk is ontstaan vanuit de *geleefde ervaring* van de kunstenaar. De reden dat ik het concept 'geleefde ervaring' betrek is dat dit centraal staat in actuele (academische) discussies over de toegankelijkheid van de maatschappij.

Een boek dat inhaakt op deze discussie is *Building Access* (2017) van interdisciplinair onderzoeker Aimi Hamraie.<sup>10</sup> Hamraie brengt onder andere de historische ontwikkeling van het toegankelijkheidsdiscourse in kaart, en de invloed daarvan op het actuele debat. Het toegankelijkheidsdiscourse is ontstaan in de nadagen van de Tweede Wereldoorlog

<sup>10</sup> o.a. *critical race, disability studies* en *feminist studies*.

vanuit het oogpunt van de re-integratie van revaliderende soldaten. Het uitgangspunt was het inrichten van een 'barrière-vrije' omgeving waarin mensen (weer) aan het werk konden. In de jaren zeventig ontstond er kritiek op deze economische benadering vanuit de emancipatorische beweging van mensen met een beperking. De activisten onderschreven het idee van revalidatie-experts dat de 'beperking' zit in de (gebouwde) omgeving die niet is afgestemd op de behoeften van mensen met een beperking, maar zetten zich af tegen de vooropgestelde 'productiviteit' als aanleiding voor een betere toegankelijkheid. Deze standpunten werden gefundeerd in het 'sociale model van beperking': het theoretische fundament van *disability studies*.<sup>11</sup> Begin deze eeuw nam de kritiek op het sociale model echter toe vanuit nieuwe, kritische benaderingen van beperking waaronder *crip theory*.<sup>12</sup> Het centrale punt van kritiek is dat er te veel nadruk wordt gelegd op omgevingsfactoren en er te weinig aandacht is voor de individuele en geleefde ervaringen van mensen met een beperking (Hamraie 2017, 5,12).

De term 'geleefde' verwijst naar ervaringen in de eerste persoon en is kenmerkend voor de fenomenologie: een filosofische stroming die is ontstaan in de eerste helft van de twintigste eeuw.<sup>13</sup> De fenomenologie

<sup>11</sup> Het sociale model van beperking ontstond in de jaren tachtig van de vorige eeuw als tegenhanger van het medische model van beperking dat een beperking benadert als 'lichamelijk gebrek'. Het sociale model lokaliseert de beperking niet in het lichaam maar in de omgeving (context) waardoor mensen zich beperkt voelen. Het sociale model is o.a. de theoretische basis voor het VN Verdrag inzake de Rechten van Personen met een Handicap (zie o.a. het werk van Mike Oliver, Tom Shakespeare en Vic Finkelstein).

<sup>12</sup> *Crip theory* is een kritische afsplitsing van *disability studies* gegrond in zowel *disability* als *queer theory*. Kenmerkend voor *crip theory* is de intersectionele benadering en de positionering van 'disability' als identificatie. Verder lezen: McRuer, Robert. *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York: New York University Press, 2006.

<sup>13</sup> o.a. Edmund Husserl, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty. De exacte definitie van 'fenomenologie' is onderwerp van discussie. Smith maakt daarom een onderscheid tussen de historische en hedendaagse fenomenologie. Het voornaamste verschil tussen de historische en hedendaagse fenomenologie is dat de laatste een breder palet aan onderwerpen en onderzoeksmethoden heeft en zich bijvoorbeeld ook richt op de neurologische aspecten van persoonlijke ervaringen (Smith 2018, 1,2).

bestudeert de manieren waarop we ervaren, of specifieker, de wijze waarop persoonlijke ervaringen zijn opgebouwd. Een ervaring ontstaat doordat je je bewust bent van *iets*, bijvoorbeeld: ik herinner me mijn eerste museumbezoek of ik denk aan mijn broer (Carman 2012, viii; Smith 2018, 2). Om de relatie tussen de geleefde ervaring van Grigely en zijn werk beter te begrijpen introduceer ik een aantal concepten van de Franse filosoof Maurice Merleau-Ponty (1908–1961). Merleau-Ponty betoogt dat persoonlijke ervaringen noch lichamelijk (zintuigelijke waarneming) noch geestelijk (ons denken) zijn, maar ontstaan in de wisselwerking tussen die twee (Morris 2008, 113). Het werk van Merleau-Ponty biedt daarom een startpunt voor het onderzoeken van de relatie tussen representatie en de geleefde ervaring van Grigely, zonder te vervallen in een te reducerende analyse van 'het lichaam'.





**You**  
2001

Audio (produced in collaboration with Amy Vogel) & 8 pigment prints  
Installation view, "St. Cecilia," Baltimore Contemporary Museum, 2007

# GELEEFDE ERVARING

18

In 1999 voerde Joseph Grigely samen met kunstenaar Anne Walsh de performance *Suprasegmental* uit in het Cranbrook Art Museum (Bloomfield Hills, Michigan). De performance bestond uit een telefoongesprek tussen Grigely (doof) en Walsh (horend) door middel van een *telephone device for the deaf* (TDD): een communicatiemiddel voor doven en slechthorenden waarbij een operateur op afstand vertaalt van spraak naar tekst, en andersom. In de 60 minuten durende performance gaf de operateur de 'gesproken reactie' van Walsh getypt door aan Grigely, en gaf die de 'getypte reactie' van Grigely gesproken door aan Walsh. Het aanwezige publiek kon via een scherm meelezen op Grigely zijn TDD, en via een microfoon meeluisteren met de telefoon van Walsh. Hierdoor was het publiek getuige van ieders aandeel in het gesprek (van Grigely, Walsh en de operateur) en daardoor van de miscommunicaties, onderbrekingen en aanpassingen die zich voordeden door het optreden van de operateur. De performance laat zien dat betekenis niet alleen wordt overgedragen door woorden, maar vooral door wie, en de manier waarop ze worden uitgesproken (Anne Walsh, g.d.; Hofmann 2007, 86-7).

De persoonlijkheid van taal komt ook tot uitdrukking in de tweedelige installatie *You* die Grigely (p17,18) samen met kunstenaar Amy Vogel<sup>14</sup> maakte voor de Yokohama Triennial (Yokohama, Japan) in 1999. Het ene deel van de installatie bestond uit uitvergroete prints op de muren van de ruimte van –door verschillende mensen– met de hand geschreven namen (o.a. Hilke, Kelly, Wolfgang Winkler). Het andere deel bestond uit een aantal luidsprekers in het centrum van de ruimte waardoor de naam “Ed Ruscha” klonk, eveneens ingesproken door verschillende mensen. Door de zichtbare en hoorbare verschillen tussen de geschreven en gesproken namen benadrukte de installatie de eigenheid van taalgebruik. Het persoonlijke werd geaccentueerd door het gebruik van voor- en achternamen, bij uitstek een referentie naar

<sup>14</sup> Grigely en Vogel zijn getrouwd en werken regelmatig samen aan kunstprojecten.

onze individualiteit. Het gebruik van taal, zo licht Grigely het werk toe aan Berry, is universeel en tegelijkertijd gekleurd door individuele sporen. Grigely is niet zozeer geïnteresseerd in taal als formeel systeem maar in de manier waarop “taal wordt belichaamd” (we visueel uitdrukking geven aan taal) en de manier waarop mensen taal gebruiken in communicatie met anderen (Berry, 11, 20).

Volgens Merleau-Ponty speelt taal, het verwoorden van dingen in zinnen of concepten, een belangrijke rol in het verfijnen en verdiepen van onze ervaringen (Carman 2012, x). Dit doet mij denken aan het schrijfproces van een artikel als deze dat begint met het 'zien' van een gevoelsmatige samenhang of tegenstelling tussen verschillende bronnen, die ik pas begrijp wanneer ik erover ga praten of schrijven en probeer die (gevoelsmatige) samenhang of tegenstelling uit te leggen. Wanneer ik de relatie tussen 'ik' en de bronnen vervang door de relatie tussen 'ik' en mijn omgeving, de wereld, dan ervaar ik ook een gevoelsmatige samenhang tussen de dingen om mij heen. Dit noemt Merleau-Ponty een intuïtieve coherentie. Deze intuïtieve coherentie kleuren we (onbewust) met eerdere ervaringen, opgedane kennis en aangeleerde concepten waaraan we door middel van de taal uitdrukking geven. Dat we deze ervaring kleuren betekent dat we altijd vanuit een bepaald oogpunt naar onze omgeving kijken: letterlijk, we kunnen immers niet de hele omgeving in ons gezichtsveld opnemen; en figuurlijk, door opgedane ervaringen scheppen we een verwachtingspatroon. Op basis van dit verwachtingspatroon gaan we onbewust onze omgeving filteren waardoor ons blikveld nauwer wordt. Het is deze wisselwerking tussen zingtuigen en geest die ons in de wereld *situeert*. Daarom spreekt Merleau-Ponty niet over lichaam of geest maar over het geleefde lichaam (*lived body*). Kortom, het gebruik van taal is persoonlijk omdat het een expressie is van een belichaamde ervaring die ontstaat door de wisselwerking tussen zintuigelijke waarneming en geest (Carman, x-xi; Toadvine 2019, 8; van den Braembussche 2000, 262; Silverman 2008, 103).

De geleefde ervaring betreft dus persoonlijke ervaringen en diens ontstaan in de wisselwerking tussen lichaam en geest. Dit brengt ons bij de vraag hoe de geleefde ervaring van de kunstenaar zich verhoudt tot

19

# DE KUNST AFKIJKEN

diens werk. Merleau-Ponty heeft veel geschreven over kunst.<sup>15</sup> De stijl van een kunstenaar is niet alleen persoonlijk, aldus Merleau-Ponty, maar wordt *geleefd* als “een historisch traject” van creatieve expressie (Toadvine, 12). Dat wil zeggen, creatieve expressie is een uitdrukking van de geleefde ervaring van de kunstenaar die is gekleurd, en verder wordt ingekleurd, door diens ervaringen. Volgens deze redentatie is een kunstwerk dus altijd een uitdrukking van de geleefde ervaring van de kunstenaar. Op welke manier kan het werk van Grigely dan bijdragen aan een toegankelijk en representatief museum? Deze vraag werk ik hieronder uit aan de hand van de emancipatorische werkwijze van Hollins.

In de afgelopen jaren zijn er, aldus Hollins, praktische richtlijnen voor een toegankelijk museumbezoek verschenen. Echter, er is nog onvoldoende aandacht voor de perspectieven van mensen met een beperking in het museum.<sup>16</sup> Daarom is het van belang dat musea een omslag maken in hun denken over toegankelijkheid, en toegankelijkheid en representatie ook ‘achter de schermen’ tot prioriteit maken; een emancipatorische werkwijze kan daarbij helpen (Hollins, 235). De ontwikkeling van een emancipatorische werkwijze beschrijft Hollins aan de hand van vier stadia:

**‘Gebouw en diensten:** toegang tot het museum (gebouw en diensten) zonder het betrekken van mensen met een beperking in het besluitvormingsproces;

**Uitwisseling:** het museum identificeert gebieden waarover het van gedachten wisselt met mensen met een beperking;

**Discours:** mensen met een beperking worden structureel betrokken in een wederkerige dialoog en de onderwerpen op de agenda worden aangedragen door beide partijen;

**Besluitvorming:** mensen met een beperking verwerven toegang tot besluitvormingsprocessen op senior level/hogere hand en kunnen beslissingen direct beïnvloeden. Mensen met beperking profiteren van de kennis, vaardigheden en ervaringen die het museum biedt, en andersom. De dialoog is gericht op het uitdagen van institutionele praktijken (Hollins, 235; vertaling door auteur).’

<sup>15</sup> o.a. “Eye and Mind” (1964)

<sup>16</sup> Hollins baseert haar bevindingen op de situatie in het Verenigd Koninkrijk, maar dezelfde conclusie kan worden getrokken op basis van de situatie in Nederland.

Een groeiend aantal musea in Nederland bevindt zich in het tweede of zelfs derde stadium.<sup>17</sup> Steeds vaker worden mensen met een beperking als ervaringsdeskundigen betrokken bij het verbeteren van de toegankelijkheid van allerlei aspecten van het museumbezoek (toegankelijkheid van de website, rondleidingen, taalgebruik, vluchtroute voor noodsituaties etc.). Een belangrijk verschil tussen het tweede en derde stadium is de verschuiving naar een wederkerige dialoog: de kaders worden niet vooraf door het museum bepaald, maar vastgesteld in overleg met de samenwerkingspartners. Het derde stadium biedt de ruimte aan mensen met een beperking om hun ideeën –die voortkomen uit hun geleefde ervaring– op de museale agenda te zetten. Hier zou het werk van Grigely (of andere kunstenaars met een beperking) de aanleiding kunnen zijn voor een dialoog tussen het museum en mensen met een beperking. De dialoog kan ook plaatsvinden tussen een curator en Grigely, of tussen het werk van Grigely en andere werken in een tentoonstelling. De ontwikkeling van het tweede naar het derde stadium zit in de verruiming van representatie als vertegenwoordiging van de belangen van mensen met een beperking, naar ook het (museum) openstellen voor ondervertegenwoordigde invalshoeken, en die vervolgens een podium bieden.

Een kritische kanttekening die gemaakt kan worden bij deze analyse is of er op deze wijze niet alsnog (te) sterk de nadruk wordt gelegd op 'de beperking' als onderdeel van de geleefde ervaring van de kunstenaar. Het gegeven dat Grigely doof is biedt context bij zijn werk, maar dat is niet de enige context waarbinnen zijn werk geïnterpreteerd kan worden. De reductie zit dus niet zozeer in het benoemen van Grigely zijn doofheid, maar in het reduceren van het interpretatiekader van zijn

---

17 Voorbeelden zijn o.a.: Het Rijksmuseum Amsterdam heeft sinds 2017 een manager toegankelijkheid (Cathelijne Denekamp) die in samenwerking met mensen met een beperking structurele toegankelijkheidsverbeteringen doorvoert in de museumorganisatie, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/toegankelijkheid>; Marleen Hartjes van het Van Abbemuseum (Eindhoven) werkt sinds 2016 samen met mensen met een beperking en twee architecten aan het ontwerpen van een toegankelijke, multi-zintuiglijke tentoonstellingsruimte, <https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/multisensory-museum>.

werk daartoe. Grigely ziet het als zijn taak om ervoor te zorgen dat er voor de beschouwer verschillende aanknopingspunten in zijn werk zitten: formeel, theoretisch en biografisch (Berry, 11). Deze aanknopingspunten ontstaan in het werk door de creatieve expressie van de kunstenaar, en dus vanuit diens geleefde ervaring. Een inzicht dat het werk van Grigely mij heeft geboden is dat het niet gaat om het al dan niet benoemen van een beperking, maar om het kritisch bevragen van de normatieve ideeën over beperking in de kunst- en museumwereld waardoor deze reducerende analyses ontstaan. Dit brengt mij bij het vierde stadium van Hollins. Het werk van kunstenaars kan bijdragen aan het uitdagen van institutionele praktijken, en inzicht bieden in de manieren waarop het museum (onbewust) normatieve ideeën over beperking construeert en continueert. In haar lezing benoemde Chandler het vermogen van kunstenaars om grenzen op te rekken. Kunst houdt een spiegel voor, confronteert en verrijkt; dat doet het bij mij, jou en anderen. Daarin ligt de waarde van kunst. Juist daarom is het van belang dat er ruimte wordt geboden aan het werk van kunstenaars met een beperking om volledig te kunnen spreken, zonder beperkt te worden door bestaande kaders.

# CONCLUSIE

Toegankelijkheid heeft een centrale plek ingenomen op de agenda van Nederlandse musea. Daardoor is er steeds meer (praktische) kennis over het werken aan een toegankelijke ervaring voor museumbezoekers met een beperking, bijvoorbeeld over de sociale en inhoudelijke dimensie van toegankelijkheid. Gezien deze positieve ontwikkeling kunnen we vooruitkijken naar de volgende stappen die musea kunnen zetten op weg naar een toegankelijk museum. Een nog onderbelicht onderdeel van toegankelijkheid is representatie. Voor een toegankelijke museumervaring is het van belang dat bezoekers herkenning vinden in verschillende facetten van het museumbezoek: van het museum personeel tot de door het museum belichte onderwerpen, invalshoeken en kunstenaars. Dit artikel bespreekt de mogelijke bijdrage van kunstenaars met een beperking aan die representatie aan de hand van het werk van de Amerikaanse kunstenaar Joseph Grigely en de 'emancipatorische werkwijze' van onderzoeker Heather Hollins.

De analyse van het werk van Grigely aan de hand van enkele concepten van Merleau-Ponty heeft laten zien dat de geleefde ervaring van de kunstenaar door diens creatieve expressie tot uitdrukking komt in een kunstwerk. Een geleefde ervaring ontstaat doordat we bewust zijn van iets. Dit bewustzijn ontstaat in de wisselwerking tussen zintuiglijke waarneming en geest en is altijd gekleurd door ons verwachtingspatroon: het standpunt van waaruit we de wereld ervaren. Merleau-Ponty spreekt daarom van het geleefde lichaam dat ons in de wereld *situeert*. Vanuit deze redenatie is elk kunstwerk een unieke expressie van de persoonlijke ervaring van de kunstenaar en diens verwachtingspatroon. Door het verzamelen en presenteren van werk van kunstenaars met een beperking kunnen musea zich openstellen voor nieuwe invalshoeken die in dat werk besloten liggen. Daartoe is het van belang om bestaande kaders los te laten en in gelijkwaardige samenwerking met de kunstenaar nieuwe kaders te vormen. De emancipatorische werkwijze van Hollins laat zien

dat de samenwerking met mensen met een beperking niet alleen gaat over het vertegenwoordigen van belangen, maar ook over het openstellen voor nieuwe invalshoeken en perspectieven. De wederkerige dialoog die zo ontstaat daagt normatieve ideeën over beperking uit en biedt ruimte aan nieuwe verhalen en perspectieven die bezoekers met een beperking herkennen.

*De kunst afkijken* betekent dat je observeert hoe iemand iets doet, om het vervolgens na te doen. Mijn bedoeling met de kunst afkijken is de aandacht vestigen op de perspectieven die besloten liggen in het werk van kunstenaars met een beperking; om van daaruit met een nieuwe blik te kijken naar de vertegenwoordiging van mensen met een beperking in het museum. Die vertegenwoordiging gaat niet alleen over bezoekers, maar ook over collega's, samenwerkingspartners en kunstenaars. Voor een toegankelijke museumervaring is het van belang dat bezoekers met een beperking zichzelf gerepresenteerd voelen in de gekozen invalshoeken en historische en hedendaagse verhalen. Daarom is het belangrijk dat musea ook achter de schermen werken aan toegankelijkheid door de volgende stappen te zetten: (1) het aangaan van een gelijkwaardige en wederkerige samenwerking met kunstenaars met een beperking; (2) hun werk aanleiding laten zijn voor een onderlinge dialoog; en (3) de werken laten spreken in interactie met werk van andere kunstenaars, gevestigd of onbekend, met of zonder beperking. De nieuwe verhalen die daardoor ontstaan zullen bij sommige bezoekers herkenning oproepen, en de normatieve kaders van andere bezoekers uitdagen. Het museum is als de operateur in de performance van Grigely en Welsh, de derde 'persoon' die de communicatie tussen kunstwerk en bezoeker faciliteert. Aan het museum de verantwoordelijkheid om die communicatie, met een open blik, zo toegankelijk mogelijk te maken.

# BIBLIOGRAFIE

Barthes, Roland. *Image, music, text*. London: Fontana, 1977.

Berry, Ian. 'Nudist Plays: A Dialogue with Joseph Grigely by Ian Berry.' In *Joseph Grigely: St. Cecilia* exh. cat. Eds. Ian Berry en Irene Hofmann. Saratoga Springs: The Francis Young Tang Teaching Museum and Art Gallery a Skidmore College, 2007: 5-25.

Braembussche, A.A. van den. *Denken over Kunst: Een Inleiding in De Kunstfilosofie*. Bussum: Coutinho, 2000.

Carman, Taylor. 'Foreword' van *Phenomenology of Perception* door Maurice Merleau-Ponty. Abingdon: Routledge, 2012: vii-xvi.

Chandler, Eliza. '8 Things Everyone Needs to Know About Art and Disability.' *Canadian Art*, 2016, geraadpleegd 18 augustus 2020. <https://canadianart.ca/features/7-things-everyone-needs-to-know-about-art-disability/>

Feenstra, Nynke. 'Bezoekersreis of reisorganisatie: Het belang van (ver)houdingen binnen de museumorganisatie voor een toegankelijk en inclusief museumbezoek. Een uitgave van *STUDIO i*. Zwolle: Drukkerij Zalsman, 2019.

Grigely, Joseph. 'Beautiful Progress to Nowhere.' *Parallel lines journal*, 2011, geraadpleegd 30 juni 2020. <https://web.archive.org/web/20171227234105/http://www.parallellinesjournal.com/articles.html>.

Hamarie, Aimi. *Building Access: Universal Design and the Politics of Disability*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

Hofmann, Irene. 'Cheese and salad are here.' In *Joseph Grigely: St. Cecilia* exh. cat. Eds. Ian Berry en Irene Hofmann. Saratoga Springs: The Francis Young Tang Teaching Museum and Art Gallery a Skidmore College, 2007: 87-95.

Hollins, Heather. 'Reciprocity, Accountability, Empowerment: Emancipatory principles and practices in the museum.' In *Re-presenting disability: activism and agency in the museum*. Eds. Richard Sandell, Jocelyn Dodd en Rosemarie Garland-Thompson. Abingdon: Routledge, 2010: 228-243.

McRuer, Robert. *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York: New York University Press, 2006.

Mintz, Susannah B. 'The Art of Joseph Grigely: Deafness, Conversation, Noise.' In *Journal of Literary & Cultural Disability Studies* 6:1 (2012), 1-16.

Morris, David. 'Body.' In *Merleau-Ponty: Key Concepts*. Eds. Jack Reynolds en Rosalyn Diprose. Stocksfield: Routledge, 2008: 111-120. <https://login.ezproxy.leidenuniv.nl:2443/login?http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=e000xww&AN=924372&site=ehost-live>.

Silverman, Hugh J. 'Art and Aesthetics.' In *Merleau-Ponty: Key Concepts*. Eds. Jack Reynolds en Rosalyn Diprose. Stocksfield: Routledge, 2008: 95-108. <https://login.ezproxy.leidenuniv.nl:2443/login?http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=e000xww&AN=924372&site=ehost-live>.

Smith, David Woodruff. 'Phenomenology.' In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Ed. Edward N. Zalta, zomer 2018. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/phenomenology/>.

Toadvine, Ted. 'Maurice Merleau-Ponty.' In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Ed. Edward N. Zalta, lente 2019. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/merleau-ponty/>.

## Websites

Tangled Art + Disability. 'About us.' *Tangled Arts*, geraadpleegd op 1 juli 2020. <https://tangledarts.org/about-us/who-we-are/>

Anne Walsh. "Sound and Performance." *Anne Walsh*, geraadpleegd 30 juni 2020. <http://annewalshjr.org/sp/suprasegmental.html>.

## Overige bronnen

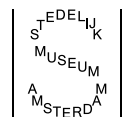
Chandler, Eliza. 'Disability Arts, Critical Inclusions.' *Critical Visitor Field Lab 1*. Tropenmuseum Amsterdam, 7 februari 2020.

'Proceedings of The Critical Visitor Field Lab No.1.' *Critical Visitor Field Lab 1*. Tropenmuseum Amsterdam, 6-7 februari 2020.

Grigely, Joseph. 'Thank You: On What it Means to Care, Joseph Grigely.' *Hold Me Now – Feel and Touch in an Unreal World*. Stedelijk Museum Amsterdam, 21 maart 2018. [https://www.youtube.com/watch?v=vG\\_cZjUP088](https://www.youtube.com/watch?v=vG_cZjUP088).

# COLOFON

Dit is de derde publicatie in een projectreeks van STUDIO i – platform voor inclusieve cultuur. STUDIO i is een samenwerking tussen het Van Abbemuseum in Eindhoven en het Stedelijk Museum Amsterdam.



**VAN  
ABBE  
MUSEUM  
EINDHOVEN**

STUDIO i en deze publicatie zijn tot stand gekomen dankzij de genereuze bijdrage van VSBfonds, Mondriaan Fonds, Fonds Sluyterman van Loo en Stichting RCOAK.

**VSBfonds,**  
iedereen doet mee

**M**  
mondriaan  
fonds

FONDS  
**SLUYTERMAN VAN LOO**  
**OUDERENPROJECTEN**

**RCOAK**  
Roomsch Catholijk Oude-Armen Kantoor

© 2020 De auteur, Stedelijk Museum Amsterdam en Van Abbemuseum (een uitgave van STUDIO i).

[www.studio-inclusie.nl](http://www.studio-inclusie.nl) | [www.stedelijk.nl](http://www.stedelijk.nl) | [www.vanabbemuseum.nl](http://www.vanabbemuseum.nl)

**Concept en samenstelling:** Nynke Feenstra en STUDIO i

**Auteur:** Nynke Feenstra

**Eindredactie:** Inez van der Scheer en Steffie Maas

**Projectleiding:** Inez van der Scheer, projectleider Stedelijk Museum Amsterdam, Loes Janssen, projectleider Van Abbemuseum

**Projectmedewerking:** Steffie Maas

**Vormgeving:** Taluut Utrecht

**Druk:** Drukkerij Zalsman Zwolle

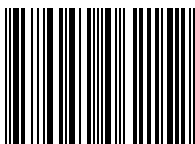
Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van STUDIO i en Stedelijk Museum Amsterdam.

ISBN/EAN: 978-90-5006-215-2 (Paperback)



ADENEKSI  
WUKLSNR  
FKIJKENE

ISBN 978-90-5006-215-2



9 789050 062152 >