



**UvA-DARE (Digital Academic Repository)**

**Koloniale vertoningen : de verbeelding van Nederlands-Indië op de wereldtentoonstellingen (1880-1931)**

Bloembergen, M.

[Link to publication](#)

*Citation for published version (APA):*

Bloembergen, M. (2001). *Koloniale vertoningen : de verbeelding van Nederlands-Indië op de wereldtentoonstellingen (1880-1931)*.

**General rights**

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

**Disclaimer/Complaints regulations**

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

HOOFDSTUK 5  
Gedaanten van de ethische politiek  
Brussel (1910)

*In Artis: de onderdanen*

“Daar zaten zij nu gehurkt te wachten, in hun kleurige sarongs en kabaja’s, roerloos als afgodsbeelden, zonder dat iets van hetgeen in hun gemoed omging zich op hun gezichten weerspiegelde. Maar dat in hun binnenste veel omging, toen H.M. onmiddellijk langs hen ging, en even vriendelijk knikte, dat zagen degenen, die met het doen en laten der Javanen bekend waren aan de wijze waarop zij hun drie *sembahs* maakten.” (*Het Vaderland*, 30-5-1910)

Zwijgenden kan men veel in de mond leggen. Op de zonnige namiddag van 29 mei 1910 kwam een twaalfstal ambachtslieden uit Java en Sumatra bijeen in Artis, op het grasperk onder het monument van Westerman. Zij hadden hun Europese pakken verwisseld voor hun eigen, feestelijke kleding, en wachtten af, gevlijd op het gras, op matten die daar speciaal voor hen waren neergelegd. Amsterdam vierde deze dagen uitbundig feest, ter ere van het bezoek van koningin Wilhelmina, én de prille aanwinst van het koninklijk gezin: de één jaar oude prinses Juliana. Over enkele ogenblikken zouden ook de Indonesiërs hun *Serimaha Ratoe* mogen begroeten. Op het vastgestelde moment passeerde hen koningin Wilhelmina en haar gemaal, onder begeleiding van dr. Kerbert, de directeur van Artis, en oud gouverneur-generaal Van Heutsz. Het gezelschap kwam van het apenhuis en nog maar even te voren was de koningin geattendeerd op de aanwezigheid van haar overzeese onderdanen. Dezen brachten haar tot driemaal toe een plechtige *sembah* waarna de vorstin hen welwillend toeknikte en met haar gevolg verder schreed. [Afbeelding 5.1]

Wat was de bedoeling van deze vertoning? Werd hier de bijzondere band tussen Nederland en Nederlands-Indië tot uitdrukking gebracht? J.H. François, voorlichter van de Nederlandse koloniale afdeling te Brussel, kon zijn ontroering nauwelijks bedwingen, toen hij dit tafereel zag afgebeeld in *De Prins*, ondanks zijn “weinig-groote koninginnegezindheid”: “[...]dat troepje eenvoudige mensen, neergehurkt in het gras, zonder te durven heffen de oogen”.<sup>1</sup> In de uitgebreide en jubelende aandacht die de pers aan het koninklijk bezoek besteedde, viel de begroeting in Artis op als een “treffend”, of “merkwaardig” ogenblik. Verslaggevers waren vol van de sfeervolle kleding en de plechtige *sembahs* der “Javanen en Maleiers”, die zo vroom contrasteerden met het daverend gejuich van het Nederlandse publiek. Ze gaven gewag van een warm gevoel dat hen doorstroomde, bij het zien van deze, voor hen van diep onzag en eerbied getuigende, begroeting. “Lang nadat de koningin verdwenen was, zat nog het groepje inlanders op de matjes, roerloos, zonder te spreken, de starende ogen naar het gras gericht, en noch de verweerde koppen der mannen, noch de fijn besneden vrouwengezichten, verrieden, wat er

omging in hun gemoed, nu ze hadden aanschouwd, de vrouw, die is gesteld boven den toewan-  
besar van Buitenzorg; in hun oogen de machtsincarnatie", aldus de *Telegraaf*.<sup>2</sup>

Het was slechts een zeer kort moment geweest, maar het zou de Indonesiërs voor altijd  
blijblijven, vertelde later hun begeleider, de ethische politicus, C.Th. van Deventer, in een lezing  
voor het Indisch Genootschap.<sup>3</sup> Door de ontmoeting met de koningin was volgens Van  
Deventer hun liefste wens in vervulling gegaan. De eerbied waarmee de leider van het  
gezelschap, Raden Brata di Widjaja, kennelijk zelf (in het Nederlands) over de ontmoeting met de  
vorstin sprak, was hiervan misschien nog wel de beste illustratie. De volgende dag zouden de  
Indonesiërs naar de wereldtentoonstelling in Brussel vertrekken om op de Nederlandse koloniale  
afdeling dagelijks hun ambachtelijke vaardigheden te tonen. De inheemse nijverheid uit  
Nederlands-Indië stond daar centraal, expliciet als *kunstnijverheid*. In dit kader werden de  
Indonesische ambachtslieden kunstenaars, en de door hen vervaardigde gebruiksvoorwerpen  
kunst. Wat was hiervan de betekenis, in de context van de wereldtentoonstelling?

### 1. Voorwaarden

#### *In Brussel: een koloniaal onderkomen in een Oudhollands huis*

Op de wereldtentoonstelling te Brussel speelden de Nederlandse koloniën opnieuw een  
prominente rol. Nederland pakte zelf ook flink uit: voor het eerst sinds de Amsterdamse  
koloniale tentoonstelling had Nederland een eigen nationaal paviljoen, geheel gesponsord door  
de regering.<sup>4</sup> Architect W. Kromhout ontwierp een reusachtig Oudhollands huis, voorzien van  
trapgeveltjes en bekleed met rode baksteen, een toonbeeld van Nederlands roemrijke zeventiende  
eeuw. Eindelijk kreeg Nederland de duidelijk herkenbare Hollandse behuizing, die critici op de  
*rue des nations* in Parijs (1900) zo gemist hadden. [Afbeelding 5.2] Woordvoerders van het nieuwe  
artistieke elan in Nederland waren er niet blij mee. "Is dit nu de wijze waarop Holland in 1910  
vertegenwoordigd moet worden. Moet een architectuur van motieven, ontleend aan de  
Hollandsche Renaissance, zoo uit het begin der 17<sup>de</sup> eeuw, een denkbeeld geven van Holland uit  
het begin der 20ste eeuw?"<sup>5</sup> De teleurstelling was des te groter aangezien van een toonaangevend  
architect als Kromhout meer werd verwacht.<sup>6</sup>

Niettegenstaande de typisch Hollandse façade, kreeg de Nederlandse koloniale afdeling een  
belangrijke plaats in het geheel van de Nederlandse vertegenwoordiging. Gelegen op de  
linkerhelft van de begane grond, nam zij ongeveer een derde van de in totaal beschikbare ruimte  
in beslag.<sup>7</sup> Langs de wanden schikten zich de verschillende cultures en bodemproducten,  
gegevens over de bevolkingsgroepen van Nederlands-Indië, en de getuigenissen van  
ontwikkeland particulier en staatkundig ondernemerschap. Centrale attractie was de show van de  
bovengenoemde ambachtslieden, die in een *would-be* Javaanse pendopo inheemse  
nijverheidsbedrijven demonstreerden. Deze show beoogde de promotie van de inheemse



1. De begroeting bij het monument van Westerman in Artis. Koningin Wilhelmina, J.B. van Heutsz en de Indonesische ambachtslieden (Amsterdam 1910)



(kunst)nijverheidsproducten, zoals Candi Sari op de wereldtentoonstelling van 1900 de Indische archeologie had bevorderd. Officieel stond zij in dienst van het welvaren en de ontwikkeling van de inheemse bevolking.

De wereldtentoonstelling te Brussel vond plaats op het moment dat de militaire expansie in Nederlands-Indië zijn 'afronding' bereikt had. Het had daarom opnieuw, net als in 1900, voor de hand gelegen om de staatkundige voltooiing en éénwording in Brussel voorop te stellen. Hoe valt de keuze voor de inheemse ambachtsshow als belangrijkste oogmerk van de Nederlandse koloniale afdeling in dat kader te begrijpen? Had zij te maken met de 'nieuwe' ethische richting, die de koloniale politiek aan het begin van de eeuw officieel was ingeslagen? Dit lijkt logisch: de reeds genoemde ethicus Van Deventer leidde immers de organisatie van de Nederlandse koloniale afdeling te Brussel. Hij was één van de bekendste woordvoerders van de ethische politiek, als koloniale specialist in de Tweede Kamer (voor de vrijzinnig democraten), als schrijver van kritische artikelen en als redacteur van *De Gids*.

### *De ethische politiek*

De koers van de koloniale politiek na 1900 werd door tijdgenoten, maar ook in de latere koloniale historiografie, bestempeld met de term "ethisch". Ondanks het gemak waarmee deze destijds gebruikt werd, gaat het hier om een complex begrip.<sup>8</sup> Het ethische denken, als "koloniaal geweten",<sup>9</sup> was ten dele een reflectie van de koloniale politiek en ten dele een dimensie van het algemene, van plicht- en opvoedingsbesef doordrongen klimaat, dat het *fin de siècle* kenmerkte.<sup>10</sup> Haar oogmerk was het al dan niet uit schuldgevoel geboren streven naar ontwikkeling van het land en de bevolking van Nederlands-Indië. De hieraan verbonden overtuiging een roeping te hebben drong door in de Nederlandse politiek en in koloniale bestuurskringen mede dankzij de publicatie van Multatuli's *Max Havelaar*, dat een richtsnoer werd van de generatie koloniale bestuursambtenaren die aan het einde van de negentiende eeuw aan hun carrière in Nederlands-Indië begonnen.<sup>11</sup>

Het beroemde artikel 'Een Eereschuld' van Van Deventer in *De Gids* in 1899 geldt wel als het manifest van de ethische politiek.<sup>12</sup> Hierin riep Van Deventer op om de schuld te vereffenen die de Nederlandse staat in Indië had opgebouwd. Deze was het resultaat van de gevolgde batig-slot politiek sinds de overname van de V.O.C. Ter vergoeding van de door hem nauwkeurig berekende som van f.187.000.000,- stelde Van Deventer een welvaartspolitiek voor op eigen kosten en een scheiding van de Nederlandse en de Indische kas. Als officieel beleid deed de ethische politiek haar intrede in de troonrede van 1901 waarin voor het eerst gewag werd gemaakt van de zedelijke roeping die Nederland had in de koloniën. Dit beleid beoogde een welvaartspolitiek in Nederlands-Indië door middel van onderwijs, ontginning, industrialisatie, irrigatie en emigratie. Aanvankelijk streefde zij daarbij naar samenwerking met de (westers) geschoolde inheemse elite, naar het idee van associatie zoals Snouck Hurgronjes dat

geformuleerd had. Snouck Hurgronje had hiermee de gelijkwaardige samenwerking voor ogen tussen Nederland en Nederlands-Indië, en tussen Europese en inheemse bevolkingsgroepen. In dit kader werd het wenselijk dat de inheemse elite onderwijs kreeg op westerse leest.<sup>13</sup>

Formeel stond de ethische politiek dus in dienst van het belang en welzijn van de inheemse bevolking van Nederlands-Indië. Een aantal van de ethische doelstellingen zoals die van de scheiding van de Nederlandse en de koloniale kas, kwam echter ook voort uit de groeiende wens naar meer (financiële en politieke) zelfstandigheid bij de Europese bevolkingsgroep in Nederlands-Indië. Westerse leiding, of voogdij - de gangbare ethische term - in de kolonie bleef daarbij een vanzelfsprekend en onmisbaar goed: zoals we in het vorige hoofdstuk hebben gezien droegen gezaghebbende personen als Snouck Hurgronje en Van Heutsz de overtuiging uit dat het koloniale gebied onder daadwerkelijk westers gezag gebracht moest worden, om het ethische beleid te doen slagen. De eerste aanzetten tot ontwikkeling van het gebied vielen bovendien niet slechts bij toeval samen met het moment dat de economische activiteiten in Nederlands-Indië hun vruchten begonnen af te werpen. Daarom is de ethische politiek ook aangeduid als ethisch imperialisme.<sup>14</sup>

De ethische politiek is onder vele noemers te vangen, of zij nu wordt opgevat als koloniaal geweten, officiële politiek, en persoonsgebonden ideaal. Afhankelijk van tijd en periodisering zijn welvaarts politiek, bevoogdings politiek, ethisch imperialisme, belangen politiek van de Nederlandse exportindustrie, en ontvoogdings politiek allen typisch ethisch bevonden. Elsbeth Locher-Scholten vatte in 1981 deze verschillende aspecten in een alomtvattende definitie en periodisering: "beleid gericht op het onder reël Nederlands gezag brengen van de gehele Indonesische archipel en op de ontwikkeling van land en volk van dit gebied in de richting van zelfbestuur onder Nederlandse leiding en naar westers model". Van 1894 tot 1905 zou de ethische politiek gericht zijn op expansie (de periode van het ethisch imperialisme), van 1905 tot 1920 stond het ontwikkelingsbeleid centraal, en van 1920 tot 1942 kreeg de ethische politiek een consoliderend en conservatief karakter.<sup>15</sup>

In dit hoofdstuk duidt ethische politiek, en ethisch denken, op het ontwikkelingsbeleid zoals Van Deventer en geestverwanten zich dat voorstelden en in praktijk trachtten te brengen, in het eerste decennium van de twintigste eeuw. Onderwijs - het belangrijkste middel tot vooruitgang - was daarin het grootste probleem.

Achteraf gezien lijkt het ethische streven naar ontwikkeling tegenstrijdig op ten minste twee punten: in het verlengde van de voogdijgedachte lag de ontvoogding: uiteindelijk zou het ethische ontwikkelingsprogramma in de toekomst tot zelfbestuur van de inheemse bevolking moeten leiden. Tegelijkertijd heerste de overtuiging dat in de behoeften en het belang van de inheemse bevolking ook de rechtvaardiging lag van het Nederlandse gezag over de koloniën.<sup>16</sup> Het zou moeilijk blijken die overtuiging los te laten. Ten tweede bestond naast de roep om verbetering (verandering) van de wereld van de inheemse bevolking ook het streven naar het behoud ervan

(respect, conservering). Deze laatste schijnbare tegenstelling, crux in het probleem van beschaving, staat centraal in deze studie. Zij vormt de rode draad in de pogingen om de 'Inlandsche kunstnijverheid' op de wereldtentoonstelling in Brussel voor het voetlicht te brengen.

### *Hoe Nederlands-Indië in een Hollands huis verzeild raakte*

In mei 1908 aanvaardde de Nederlandse regering de uitnodiging om deel te nemen aan de Brusselse wereldtentoonstelling, gedeeltelijk omwille van de goede verhoudingen tussen de twee kleine buurlanden:<sup>17</sup> zij had zich in 1905 al onthouden van deelname aan de wereldtentoonstelling in Luik, omdat die de 75-jarige afscheiding van Nederland herdacht. Voor de deelname aan de Brusselse tentoonstelling stelde Nederland wel een eigen paviljoen als voorwaarde.<sup>18</sup> Zes maanden later (eind december 1908) ging de Tweede Kamer akkoord met een regeringssubsidie voor de Nederlandse vertegenwoordiging in Brussel: koloniën en Nederland zouden zich gezamenlijk opstellen in het Oud Hollandse huis van Kromhout. In de periode daartussen was een kleine strijd gevoerd – binnenskamers en daarbuiten – over de vraag of de koloniën eigenlijk niet recht hadden op een eigen paviljoen.

De lobby voor de Nederlandse deelname was als vanouds begonnen vanuit particuliere kunst- en nijverheidskringen in Nederland.<sup>19</sup> Vertegenwoordigers van deze kringen vormden in 1906 de Vereniging voor Tentoonstellingsbelangen, die gezien kan worden als een eerste poging tot structurering van de behartiging van de Nederlandse tentoonstellingsbelangen in binnen- en buitenland. Begin 1908 vormden zij een comité van actie ten behoeve van de wereldtentoonstelling in Brussel.<sup>20</sup> Voor Nederlands koloniale vertegenwoordiging benaderden zij de honorair consul van België K.H.H. Bennekom, de heer A.G.N. Swart en mevrouw N. van Zuylen Tromp. Geen toevallige keuze: Swart zou in dat jaar de organisatie leiden van de Nederlandse deelname aan de internationale rubber tentoonstelling in Londen; mevrouw van Zuylen Tromp had in 1898 geholpen bij de organisatie van de Indische afdeling (met levende kampong) op de vrouwen tentoonstelling in Den Haag. Nu zwaaide zij de scepter over de Haagse vereniging Boeatan (die zich inzette voor de promotie van de inheemse kunst(nijverheid) uit Nederlands-Indië.<sup>21</sup> Zij kwamen half december met een weinig verrassend plan voor de Indische afdeling in Brussel: veel ruimte voor producten van economisch belang, en ter verlevendiging een kampong, waarin de authentieke bewoners hun ambachten, muziek en dans zouden tonen. Om die reden vroegen zij meer terrein aan voor de koloniale afdeling dan in 1900 was verkregen. Maar dit plan kwam te laat.<sup>22</sup>

De minister van Landbouw, Nijverheid en Handel A.S. Talma had in zijn regeringsadvies om de uitnodiging te aanvaarden al gepleit voor één Nederlands paviljoen, waarin de koloniën een plaats konden krijgen.<sup>23</sup> De voornaamste reden van dit advies: het was financieel voordeliger. Toch was dit opmerkelijk: voorgaande deelnamen hadden inmiddels bewezen dat Nederland juist door zijn koloniale afdelingen de aandacht trok. Het lag voor de hand om nu weer met een Nederlands

koloniaal paviljoen voor de dag te komen, juist nu de Nederlandse koloniale expansie haar uiterste grenzen had bereikt. Frankrijk zou zich in Brussel om vergelijkbare reden wél opvallend koloniaal optuigen met, naast de eigen Franse sectie en een apart paviljoen voor Parijs, maar liefst vijf koloniale paleizen en een Tunesische seek. Dat Frankrijk zo groots kon uitpakken was echter te danken aan een zeer goed geolied en gecentraliseerd tentoonstellingsapparaat dat verzekerd was van forse regeringssteun. Talma miste, net als de particulieren, een dergelijke structurele organisatievorm voor de Nederlandse deelname aan wereldtentoonstellingen.<sup>24</sup>

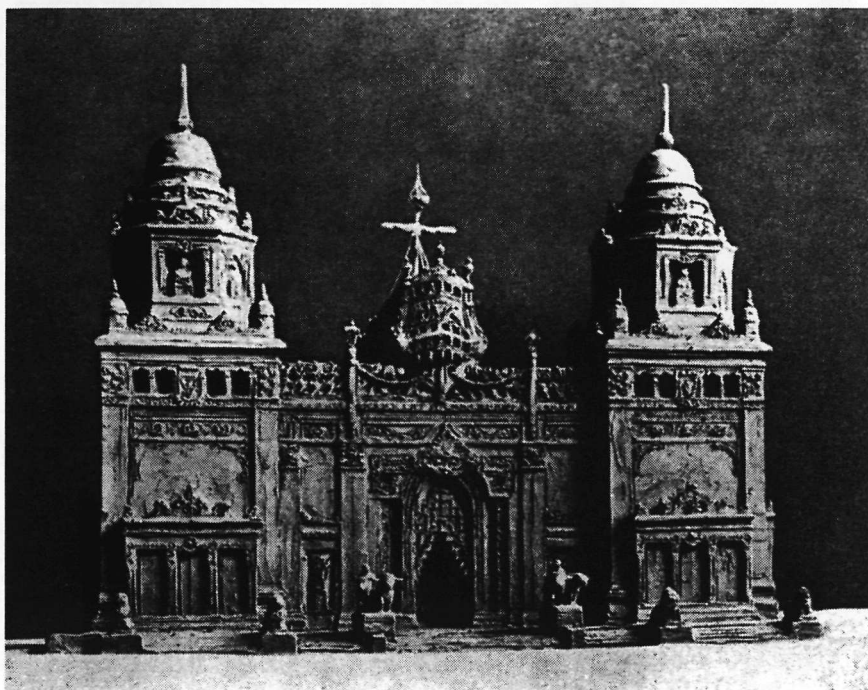
Half juli 1908 kwam onder leiding van voormalig minister van Landbouw, Nijverheid en Handel, J.C. De Marez Oyens een voorlopige centrale commissie bijeen, om zich te buigen over het ontwerp voor de Nederlandse vertegenwoordiging in Brussel en de vorming van de verschillende subcommissies.<sup>25</sup> In tegenstelling tot het advies van minister Talma kwam zij tot een plan voor twee gebouwen: één Nederlands (het grootste) en één koloniaal paviljoen en daartussen een Hollandse tuinbouwtentoonstelling. Het totale perceel nam een oppervlakte van 5100 m<sup>2</sup> in beslag. Voor het eerste zou de al genoemde architect Kromhout het ontwerp maken. Voor het tweede viel de keuze op E. Cuypers, vanwege zijn belangstelling voor Oosterse kunst.<sup>26</sup>

Dit plan, waarvoor Talma een regeringssubsidie aanvraag van vier ton, werd verworpen. De Tweede Kamer vond het te duur. De Marez Oyens gaf zijn opdracht terug. Volgens een bericht in het *Algemeen Handelsblad* hadden de ongunstige omstandigheden van de Nederlandse economie, werkloosheid in de bouw en een naderende interpellatie van Troelstra deze afwijzende houding in de hand gewerkt.<sup>27</sup> Maar het zal sowieso geen verbazing meer wekken dat er tegenstemmen klonken tegen een grote som geld voor een zaak, die in de Kamer altijd al als een particuliere aangelegenheid werd beschouwd. Het debat hierover is slechts interessant omdat voor het eerst de plaats van de koloniën in het geheel van de Nederlandse vertegenwoordiging ter discussie stond. Moesten de Nederlandse en de koloniale inzendingen als één geheel worden gezien of als twee afzonderlijke vertegenwoordigingen met ieder een eigen budget?

Het beleid hierover was in ieder geval onduidelijk. Onafhankelijk van de subsidieaanvraag van Talma had de minister van Koloniën A.W.F. Idenburg een bedrag van twee ton gereserveerd op de Indische begroting voor de Nederlandse koloniale vertegenwoordiging te Brussel. Zoveel leek nodig "om groot-Nederland, Nederland en Indië te zamen, een goed figuur op die tentoonstelling te doen maken", aldus Idenburg. Het kamerlid Plate rekende voor dat de regering zes ton beschikbaar wilde stellen voor de Brusselse tentoonstelling, en dat dat maar liefst één ton meer was dan voor de Parijse tentoonstelling was aangevraagd. Voor hem was dat te veel.<sup>28</sup> Talma stelde daarentegen dat de koloniale afdeling een verhaal *à part* was. De genoemde Parijse deelname was daarvan juist het beste bewijs: "Ieder, die denkt aan de gelegenheden waarbij Nederland in het buitenland behoorlijk is uitgekomen, denkt aan Parijs, maar dan ook alleen aan het gebouw van onze koloniën. Het overige van Nederland is vergeten; de 3 ton voor Nederland beschikbaar gesteld hebben dat niet verhinderd." Daarmee suggereerde hij dat Nederland nu zelf



5.2 Het Nederlandse paviljoen op de wereldtentoonstelling in Brussel 1910. Ontwerp W. Kromhout



5.3 Schetsontwerp voor een gebouw voor de Nederlandse koloniën op de tentoonstelling te Brussel. Ontwerp E. Cuypers (1910)



maar eens moest laten zien wat het in zijn mars had. Nederland moest uit de schaduw van zijn koloniën komen. Wat Talma betreft deed het niet ter zake hoe de koloniën in dit geheel pasten. Hij kon zich zelfs voorstellen dat de Kamer zijn voorstel zou verwerpen terwijl zij dat van de minister van Koloniën wel zou aannemen: "Wat baat het nu voor Nederland, of de minister van Koloniën voor zijn afdeling 2,4 of 5 ton krijgt?" zo vroeg hij zich retorisch af.<sup>29</sup>

Hoezeer Nederland en koloniën voor de regering in deze zaak uiteindelijk juist wel met elkaar verweven waren, bleek toen de minister van Koloniën zijn wetsvoorstel terugnam om f. 200.000,- op de Indische begroting te reserveren voor de koloniale afdeling te Brussel *omdat* de Tweede Kamer de aanvraag van Talma had afgestemd. Nu het voorstel van Talma niet aangenomen was, meende hij dat ook hij die beslissing moest eerbiedigen. "Het belang van Indië motiveert wel een deelneming, gepaard met een deelneming door Nederland, maar niet een zelfstandige, die natuurlijk ook veel duurder zou zijn."<sup>30</sup>

Op 22 december 1908 ging de Tweede Kamer akkoord met een nieuw plan: Nederland en zijn koloniën zouden gezamenlijk in één paviljoen exposeren.<sup>31</sup> Het budget was verminderd tot f. 265.000,- voor de Nederlandse deelname (in plaats van f. 400.000,-) en f. 125.000,- voor de koloniën (in plaats van f. 200.000,-), waarvan f. 95.000,- zouden worden uitgegeven in Nederland en f. 30.000,- in Nederlands-Indië. De meerderheid van de kamer, waaronder Van Deventer en IJzerman, verenigde zich met het plan. Alleen Van Kol stemde tegen, "om ten laste van den inboorling over f. 125.000,- te beschikken, buiten hem om, zonder hem en tegen zijn belang."<sup>32</sup> Het idee voor een afzonderlijk koloniaal paviljoen, laat staan voor een kampong, was hiermee van de baan. Alléén het ontwerp van Kromhout zou in Brussel gestalte krijgen. Architect Cuypers bleef echter aan de tentoonstelling verbonden, als ontwerper van de Hollandse tuin, decorateur van de koloniale afdeling in het Hollandse huis, en bouwmeester van de pendopo.

[Bij Afbeelding 5.3: Hoe ver Cuypers al met zijn plannen voor een koloniaal paviljoen gevorderd was is niet duidelijk.<sup>33</sup> In 1913 plaatste het door Cuypers zelf uitgegeven tijdschrift *Het Huis. Oud en Nieuw* een foto van een maquette van het koloniale paviljoen, die een plaats zou hebben gekregen in de Nederlandse koloniale afdeling te Brussel. De redactie van *Het Huis. Oud en Nieuw* stelde in een toelichting bij de plaat, dat het de bedoeling was "om, zonder een Indisch gebouw te copieeren, toch een decoratief tentoonstellingsgebouw te ontwerpen, dat door zijn ornamentele vormen aan de Indische cultuur zou herinneren en geen storende tegenstelling vormen met het uit de Indische inzendingen samengestelde interieur."<sup>34</sup> Het is een merkwaardig ontwerp. Net zo weinig eigentijds als het Oudhollandse huis van Kromhout. Het frontaangezicht, met laag middenstuk en monumentale entree, aan weerszijden geflankeerd door hoge torens, doet zowel denken aan een kathedraal als aan het koloniale paleis van 1883. In de stupa-vormige torenkappen, is met enige moeite het bovenste deel van de Parijse Candi Sari te herkennen. Op de voorgrond van deze monumentale kathedraal postten Hindoe-Javaanse beelden; de ornamentiek en verdere afronding lijken ook geïnspireerd door Hindoe-Javaanse bouwvormen.<sup>35</sup> Eveneens herinnerend aan een kerk, troonde ten slotte hoog op het middendeel (buiten in plaats van binnen) de spiegel van een zeventiende eeuwse galjoen, als gedenkteken voor "den tijd der O. en W. Ind. Compagniën", en mogelijk als knipoog naar het oudhollandse huis van Kromhout.]

### *Van Hollandse en koloniale commissies*

In mei 1909 installeerde de nieuwe minister van Handel en Nijverheid de centrale commissie voor de Nederlandse vertegenwoordiging te Brussel. Omdat de eerder benoemde commissaris-generaal E.R.H. Regout in die maand minister van Justitie werd, nam het Tweede Kamerlid J.A.G. baron de Vos van Steenwijk zijn functie over. Prins Hendrik gaf, als erevoorzitter, koninklijke glans aan het geheel. Namens de koloniën zetelden in de centrale commissie behalve Van Deventer, G.J. Fabius (referendaris-titulair bij het departement van koloniën) en de in Nederlands-Indië werkzame G. Vissering, president-directeur van de Javasche bank te Batavia. De laatstgenoemde was voorzitter van het Indische tentoonstellingscomité.

Van Deventer had in april het aanbod geaccepteerd om de leiding op zich te nemen over de organisatie van de Nederlandse koloniale afdeling te Brussel. Als overtuigd ethicus, had hij aanvankelijk tégen een officiële deelname gestemd omdat "het belang, inzonderheid onze koloniën daarbij zouden hebben, niet groot genoeg [was] om daarvoor zoo belangrijke geldelijke offers te vragen."<sup>36</sup> Nu hij niet herkozen was voor de Tweede Kamer was er desalniettemin genoeg tijd over om persoonlijke eer te leggen in de Nederlandse vertegenwoordiging. En zolang particulieren meewerkten, kon met weinig regeringsgeldten ook iets moois worden neergezet.

De benoemingen en werkzaamheden van de Nederlandse en Indische commissies voor de Nederlandse koloniale afdeling in Brussel verliepen niet synchroon. In Batavia was de Indische commissie, die met slechts acht leden bewust klein was gehouden, op 7 april 1909 officieel benoemd en nog dezelfde maand informeel aan de slag gegaan. De Nederlandse commissie, met haar 29 leden aanzienlijk groter en logger dan de Indische, was in mei voor het eerst bijeengekomen, en zou pas in augustus officieel benoemd worden. Zowel in de Nederlandse als in de Indische tentoonstellingscommissie waren personen vertegenwoordigd uit de particuliere, bestuurlijke en geleerde koloniale elite, onder wie het puikje van de "ethici".<sup>37</sup>

Opvallend genoeg, en voor het eerst in de hier bestudeerde koloniale tentoonstellingsgeschiedenis, kreeg een Javaanse gezagsdrager een plaats in de Indische tentoonstellingscommissie: Raden Toemenggoeng Aria Achmed Djajadiningrat, de regent van Serang (Java, district Bantam). Voor diens benoeming vroeg het departement van Onderwijs wel eerst de instemming van de resident van Serang. Dit terwijl de overige leden direct werden uitgenodigd.<sup>38</sup> Djajadiningrat was een geslaagd voorbeeld van de onderwijs- en associatiedoeleinden van de ethische politiek, zoals Snouck Hurgronje die voor ogen had. Hij behoorde tot de eerste Javaanse *priyayi* die Nederlands onderwijs had genoten.<sup>39</sup> Sinds 1899 was hij als regent van Serang ingeschakeld bij het binnenlands bestuur. In de Indische organisatie van de koloniale afdeling te Brussel speelde hij als bemiddelaar een ondergeschikte rol, wat tekenend was voor de manier waarop het koloniale bestuur in Nederlands-Indië werkte. Zo begeleidde hij Vissering en Cuypers op Java, Bali en Lombok in hun speurtocht naar voorwerpen voor de Brusselse tentoonstelling, om het contact met de plaatselijke bevolking te vergemakkelijken.<sup>40</sup>

## 2. Aanzien

### 2.1 De wereldtentoonstelling te Brussel

Brussel trad in 1910 voor de tweede keer op als gastheer van een wereldtentoonstelling. Was de internationale koloniale tentoonstelling te Tervuren van 1897 een persoonlijk prestige project van Leopold II geweest, het initiatief voor de tentoonstelling van 1910 ging uit van een particuliere maatschappij, die onder leiding stond van Emile de Mot, de burgemeester. De tentoonstelling ter viering van de Belgische onafhankelijkheid had De Mot aan zijn neus voorbij zien gaan. Dat gelukslot viel op de stad Luik, zodat het Brusselse plan werd uitgesteld. Dit kreeg vanaf 1907 forse en formele steun van de Belgische regering. Het ministerie van Financiën en Openbare Werken nam het grootste deel van de organisatie op zich, terwijl het ministerie van Oorlog de militaire en koloniale onderdelen verzorgde. Bovendien kreeg koning Albert, die Leopold opvolgde na diens overlijden in 1909, het erevoorzitterschap waardoor deze tentoonstelling genoeg nationale en imperiale glans kreeg, om ook door het buitenland serieus genomen te worden.<sup>41</sup>

Voor de classificatie van de tentoonstelling in 19 hoofdgroepen, had de organisatie het stramien gevolgd van de *Exhibition du siècle* van 1900. Een belangrijk verschil was dat de deelnemende landen niet per groep zouden exposeren, maar weer (als vanouds eigenlijk) in eigen, afzonderlijke ruimten voor hun nationale vertegenwoordiging konden zorgen. Onderwijs, als motor van de vooruitgang, stond weer bovenaan, gevolgd door kunst en de middelen tot verbreiding en toepassing daarvan. Op elektriciteit - nu als aparte hoofdgroep - volgden de land- en tuinbouw en de nijverheid. De *Economie Sociale* kreeg ruime aandacht in drie groepen (XVI, XVII en XVIII), waarin nu ook een plaats gereserveerd was voor de vrouw. Aparte nadruk kreeg de moderne versieringskunst, waarvoor de Belgische organisatie een afzonderlijke tentoonstelling inrichtte. Daarnaast namen de koloniën, samen met koophandel, als laatste in de reeks een bijzondere plaats in.<sup>42</sup> Deze laatste drie onderdelen (sociale zorg, versieringskunst en koloniën) vonden dus niet voor niets hun weerslag in het Nederlandse paviljoen.

#### *Overzicht*

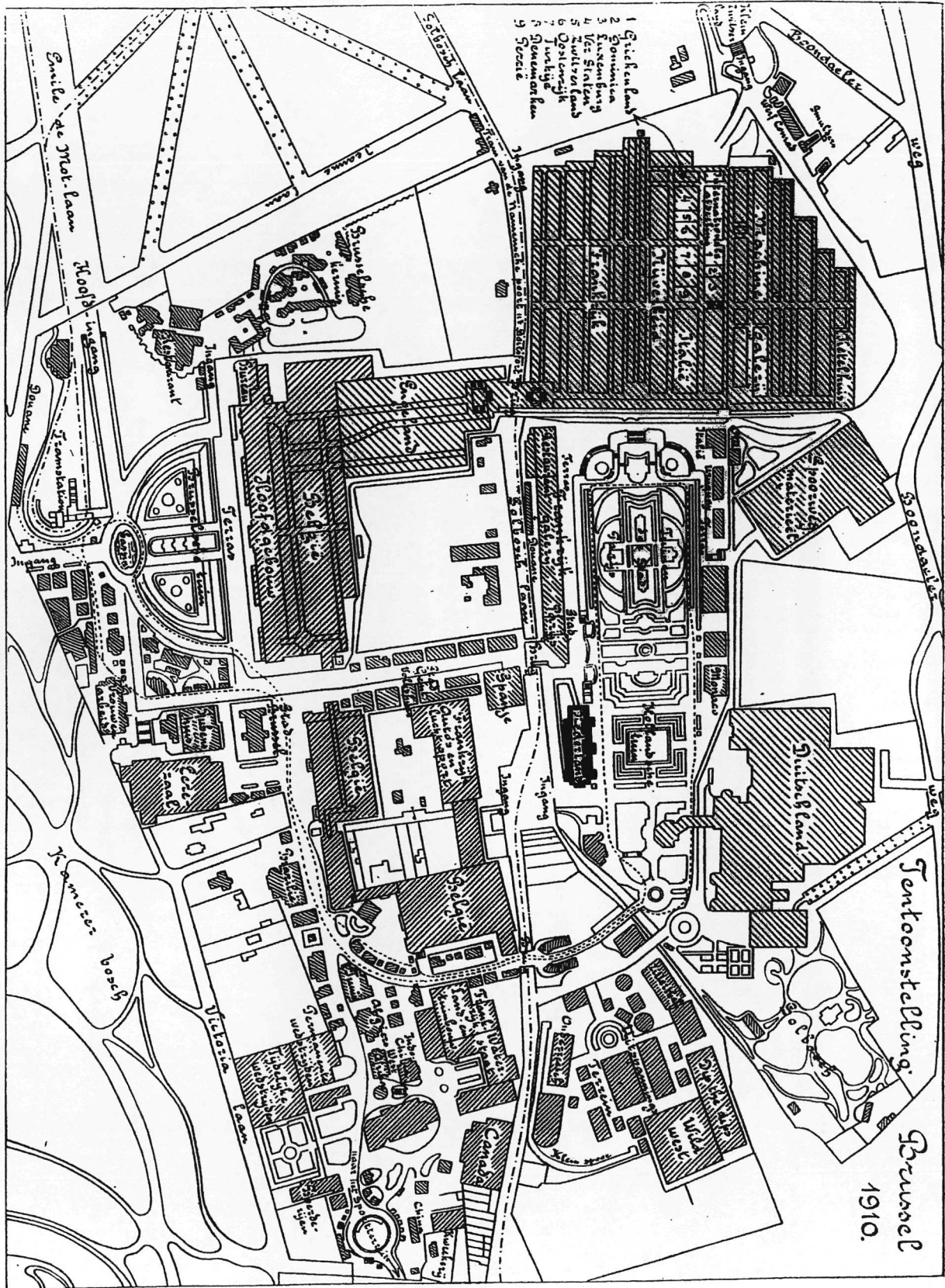
De Brusselse wereldtentoonstelling bestond uit drie lokaties, door middel van een elektrische tram met elkaar verbonden. Het belangrijkste terrein voor de internationale expositie lag in het uiterste zuidoosten van Brussel, in de nieuwe wijk bij avenue Louise, ingeklemd tussen het Solbosch-park en het Kamererbos. De twee overige expositieonderdelen waren - op de rubbertentoonstelling na - Belgisch: in het Palais du Cinquantaire, bij het Rond-point rue de la loi, was een tentoonstelling te bezichtigen van Belgische en Hollandse kunst van de achttiende en negentiende eeuw (hier waren ook de Nederlandse inzendingen voor Groep II ondergebracht).

In Tervuren was naast de internationale rubberexpositie de Belgische koloniale afdeling (de Kongo-tentoonstelling) te bezichtigen. Deze was één van de belangrijke troeven van de werelddtentoonstelling maar viel door zijn afgelegen locatie enigszins buiten de boot. Zo kon het gebeuren dat de Franse koloniale afdeling - wél gelegen op het tentoonstellingsterrein - door sommige bezoekers beschouwd werd als 'de koloniale tuin' van de tentoonstelling.<sup>43</sup> De keuze van Tervuren hing samen met de opening van het Kongo-museum aldaar - de eindelijk voltooide droom van Leopold II. (Die zou dit overigens niet meer meemaken. Een jaar voordat hij stierf had de Belgische regering Kongo bovendien van hem overgenomen.) Omdat het terrein voor de koloniale afdeling zo afgelegen was trachtte de organisatie de aantrekkingskracht van Tervuren te vergroten. Er waren nu geen levende Kongolezen meer te zien, zoals in 1897, maar sportwedstrijden. En deze brachten de massa op de been, zoals blijkt uit de bezoekerscijfers.<sup>44</sup>

Aan de tentoonstelling namen vijfentwintig landen deel waarvan twintig officieel.<sup>45</sup> Vijf kandidaten zonden slechts een particuliere inzending. Buiten Nederland, waren Duitsland, Engeland en Italië voor het eerst officieel vertegenwoordigd op een Belgische werelddtentoonstelling. Van de deelnemende landen bouwden er veertien een afzonderlijk paviljoen. Duitsland en Frankrijk hadden er zelfs meerdere. De rest, waaronder Engeland, stelde zich op in de grote algemene hallen die de Belgische tentoonstellingsmaatschappij ter beschikking had gesteld: de Nijverheidshal, de Machinehal en de Spoorweghal. Frankrijk nam van alle buitenlandse deelnemers de grootste ruimte in beslag. Vooral het arsenaal aan koloniale paviljoens maakte indruk. Duitsland gooide hoge ogen met zijn moderne gebouwen, waaronder het paviljoen van de nationale wapenfabrieken te Herstal.

[Tekst bij [Afbeelding 5.4 \(plattegrond\)](#)]: De oriëntatiepunten van de tentoonstelling waren twee groene hoofdpleinen, waaromheen zich de andere paviljoens schakeerden. Via de hoofdingang aan de Emile de Motlaan, in de zuidwestelijke hoek van het terrein, bereikte de bezoeker direct het eerste plein, gevormd door de Brusselse tuin, die zich uitstrekte voor het gebouw van België. Hier sproeide een grote fontein met beeldengroep: een vierspan gemend door de Vooruitgang en zijn hulpen Handel en Nijverheid. Een weg tussen deze tuin en het paviljoen van Antwerpen voerde noordwaarts langs de paviljoens van Brussel, Gent en Spanje, naar het tweede hoofdplein, dat gevormd werd door de tuinen van de stad Parijs en de Hollandse tuin. De enorme Franse nijverheidsafdeling, links daarvan, ging over in de internationale Nijverheidshal. De nijverheidshal sloot aan op de machinegalerij. Vandaar konden bezoekers oversteken naar de Spoorweghal. In het noordoostelijk gelegen Solboschpark wachtten de *Colonies ouvrières*, naar Frans voorbeeld gericht op de *Economie Sociale*. Het Solboschplein, achter het Nederlandse paviljoen, gaf toegang tot een klein pretpark met onder meer een Wild West-show, 'Dip the Dip' en een aquarium. In het uiterste westen van het terrein, boven de hoofdingang, gaf de Brusselse kermis ten slotte nog meer vertier.]

Kenmerkte de *Exhibition du siècle* zich door haar barokke fantasiepaleizen van wit gips, de architectuur op de Brusselse tentoonstelling was overwegend historicistisch. Het kolossale Belgische hoofdgebouw had bijvoorbeeld een monumentaal klassiek aanzien door het voorportaal in de vorm van een arcade. Hierachter ging de *salle d'honneur* schuil, voorafgegaan door een ruime vestibule met aangrenzende zuilengalerijen. Hoog op het paleis troonde de beeldengroep 'Brussel', die, met Arbeid en Wetenschap aan haar voeten, en met wijd uitgestrekte



5.4 Plattegrond van de wereldtentoonstelling te Brussel 1910



armen, de wereld verwelkomde. De Belgische steden (Antwerpen, Gent en Luik) ter rechterzijde van het hoofgebouw hadden ieder voor historische herkenbaarheid gekozen. Met name de reproductie van het Rubenshuis, waarmee Antwerpen zich presenteerde, kreeg hiervan veel lof. Gent en Luik kwamen met pittoresk bedoelde paviljoens van berg- en baksteen, zoals die ter plaatse voorkwamen. Veel buitenlandse deelnemers hadden voor hun presentatie geput uit hun nationale bouwkundige verleden. Het Nederlandse paviljoen viel hier dus zeker niet op door zijn originaliteit, ook al waren er, die meenden dat het juist door zijn typisch *Nederlandse* karakter in het oog sprong.<sup>46</sup> Na de Belgische steden volgde Spanje met een reproductie van een deel van het Alhambra, "de architectuur van de ongelovige overheersers", zoals de *Opmerker* met ambivalente verwondering constateerde.<sup>47</sup> Italië verscheen met een veertiende eeuwse paviljoen; in de Nijverheidshal had Griekenland een Ionische gevel; de entree van Perzië was een reconstructie van een portiek te Persepolis uit het tijdperk van Xerxes. Opvallend ook waren de Zuid-Amerikaanse paviljoens met, een zichtbare neiging naar Franse historische bouwstijlen (Dominica kwam met een "coquet paviljoen in Louis XV", Brazilië met een façade in stijl van Louis XVI").<sup>48</sup>

#### *Plein der contrasten*

In tegenstelling tot Frankrijk en Duitsland betoonde Engeland zich bescheiden: geen eigen paviljoen en nauwelijks noemenswaardige imperiale praal. Engeland had in het buitenland duidelijk minder behoefte aan bevestiging en had bovendien net een grote nationale tentoonstelling achter de rug en er één voor de boeg. Frankrijk pakte traditioneel flink uit. Buiten de zes ha aan eigen paviljoens (van de stad Parijs, met aangrenzende *galerie Française*) namen de Franse inzendingen meer dan de helft van de Nijverheidshal in beslag. Het grootste was de Franse koloniale afdeling, in het oosten van het tentoonstellingsterrein. Naar de opzet van de koloniale afdeling te Parijs in 1900 waren hier in een mengeling van helle kleuren de verschillende exotische bouwstijlen te herkennen in de paviljoens van Tunis, Algiers, Frans West-Afrika en Indo-China. Er was opnieuw een apart paviljoentje voor Madagascar, een koloniaal gebouw voor de kleinere Franse protectoraten en een paviljoen voor de koloniale pers. De koloniale paviljoens toonden voornamelijk de economische voorspoed en de beschaving die de Franse overheersing in de verschillende koloniën zou hebben gebracht, bewijzen van de Franse versie van de ethische politiek, de 'mission civilatrice'. De bazaar was er ook weer, met misschien wel echte Afrikaanse verkopers.<sup>49</sup>

Niettegenstaande het Franse *spectacle* leken de ogen in 1910 vooral gericht op de industriële verschijning van Duitsland, net als in Parijs in 1900. Temidden van al het historisme viel de Duitse afdeling op door zijn nadrukkelijk moderne presentatie: een combinatie van gebouwen van eigentijdse materiaal en vormen. Hiervan viel vooral het paviljoen van de nationale wapenfabrieken te Herstal op: "[...] weliswaar is er iets martiaals, iets, dat aan een oorlogsschip

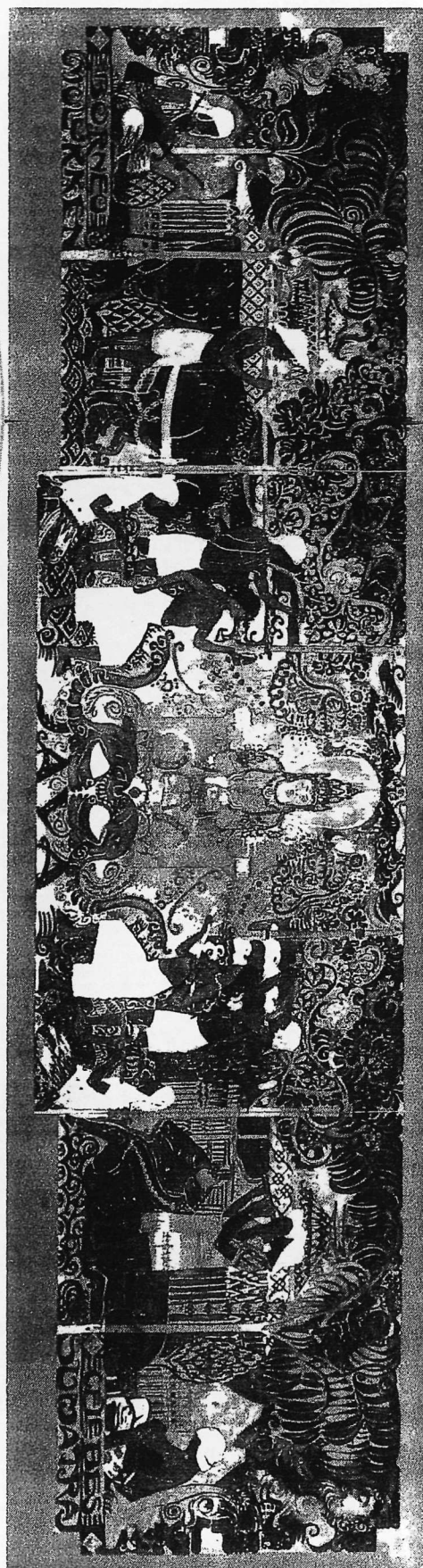
doet denken, maar dat is hier volstrekt niet misplaatst, want het gebouw bevat uitsluitend vuurwapenen en onderdelen daarvan”, aldus de *Opmerker*.<sup>50</sup> De aandacht voor het Duitse wapenvertoon duidt op de grimmige spanning die aanwezig was in dit presentatie-spel.<sup>51</sup>

Nederland, nota bene gelegen aan het centrale plein tegenover Duitsland, profiteerde van de aandacht voor het modernistische machtsvertoon van Duitsland, juist ook door de tegenstelling die hier zichtbaar was: “Geen groter contrast tussen het Nederlandse paviljoen en het Duitse paviljoen” aldus de *Opmerker*, die dit deel van de tentoonstelling omdoopte tot “het plein der contrasten”.<sup>52</sup> Even leek Nederland weer mee te tellen in het spel der groten van Europa.

## 2.2 De Nederlandse afdeling

Waar zou Nederland beter thuis zijn dan aan een dijk? Het was één van de argumenten geweest, waarmee de Nederlandse centrale commissie haar terreinkeuze had bepaald. Door het uitgraven van het centrale plein op de tentoonstelling ten behoeve van de grote siertuinen, was een dijk ontstaan van ruim zeven meter hoog. Hierboven moest het Hollandse huis uitsteken. Het was dus hoog en ruim (grondoppervlakte ca. 3000 m<sup>2</sup>), en het had twee hoofdingangen, één voor de begane grond, en één die vanaf de dijk direct toegang verschafte tot de eerste verdieping. Buiten dit nationale superhuis beschikten de Nederlandse machinefabrikanten over 1750 m<sup>2</sup> in de Machinehal.<sup>53</sup> Rechts van de hoofdingang van het Hollandse huis, aan de zijde van de dijk, bevond zich nog een afzonderlijk paviljoentje (200 m<sup>2</sup>) voor “Groot Nederland”. De Nederlandse koloniale afdeling bestond uit de al genoemde linkerhelft van de benedenverdieping in het Hollandse huis (1000 m<sup>2</sup>), én uit een Indische leeszaal in het paviljoen “Groot Nederland”. Voor een blik op de uitgebreide rubberinzending uit Oost- en West-Indië moest de ondernemende bezoeker zich begeven naar de internationale expositie in Tervuren.

In het Hollandse huis was de koloniale afdeling door haar ligging en eigen aankleding duidelijk te onderscheiden van de Nederlandse.<sup>54</sup> Cuypers had de koloniale afdeling voorzien van een rode verflaag en verguld houtsnijwerk. Het rood was volgens een ontevreden Kromhout veel te fel: zelfs de Indische sarongs en hoofddoeken kreunden ervan. Zoveel ogen, zoveel kleuren, want hoe rood dit rood was bleek omstreden.<sup>55</sup> In elk geval had Cuypers hiermee voor een duidelijke afbakening gezorgd. Als punt van herkenning hing boven de koloniale afdeling een groot paneel van J. Sluijters [*Afbeelding 5.5*].<sup>56</sup> Zowel de Nederlandse als de koloniale afdeling leken in hoofdzaak een industriële en handelstentoonstelling, waarin wat ruimte was gelaten voor het ontwikkelingsbeleid van de regering. Onderwijs was daarbij in de verdrukking geraakt.<sup>57</sup> Op beide afdelingen kreeg kunstnijverheid juist een ereplaats, als pronkjuweel én als handelsproduct. Op de koloniale afdeling speelde hier sterker dan op de Nederlandse het motief van ontwikkeling. De Nederlandse kunstnijverheid op de Nederlandse afdeling was op zichzelf vooruitstrevend.



5.5 Ontwerp voor een wandschildering in het Nederlandse paviljoen op de wereldtentoonstelling te Brussel (1910) door Jan Sluijters



De Nederlandse koloniale afdeling te Brussel leek logisch opgezet, gezien de officiële ordening en de plattegrond. [Afbeelding 5.6]. Ook de bijbehorende catalogus was qua beknoptheid en helderheid verbeterd.<sup>58</sup> Hoewel de organisatie er wederom in was geslaagd om een overdadige opeenstapeling van koloniale waar bijeen te brengen die veel te druk oogde, is in vergelijking met voorgaande exposities toch een rationelere manier van presenteren te zien. Het was in onze ogen waarschijnlijk te vol, maar ondanks die volheid was het verhaal overzichtelijk. Dit verhaal hield zich in grote lijnen aan het driedelige grondpatroon dat P.J. Veth in 1883 had geleverd voor de internationale koloniale tentoonstelling te Amsterdam: 1. het gebied en zijn bevolking, 2. het materiaal van de inheemse bevolking, 3. de ontginnings- en ontwikkelingsactiviteiten van particulier en koloniaal gouvernementeel beleid. Duidelijker dan voorheen was echter een spanning zichtbaar: enerzijds was er vertoon van economische, en zelfs taalkundige ontwikkelingsdrang (assimilatie), door de inzendingen van de cultuurondernemingen en staatsbedrijven respectievelijk het ANV in het paviljoen "Groot Nederland. Anderzijds was er een opvallend eerbetoon aan de culturele uitingen van de inheemse bevolking van Nederlands-Indië (associatie) door de centrale levende ambachtsshow.

#### *"Groot Nederland" en de koloniën*

"Groot Nederland" was ironisch genoeg gevestigd in een klein houten paviljoentje. Het ANV verkondigde hier samen met een aantal van haar Vlaamse leden de betekenis van de Nederlandse taal en de Nederlandse stam. Als bestuurslid van het ANV leidde Van Deventer ook deze tentoonstelling.<sup>59</sup> Nederlands-Indië kreeg hier een dubbelzinnige plaats: als object van studie én als object van taalassimilatie. De inzendingen van het ANV waren hier verdeeld over twee ruimtes. De Nederlandse boekhandel nam ongeveer 2/3 in beslag van de resterende ruimte. Wat overbleef was toebedeeld aan de Indische leeszaal. Om de verbreiding van de Nederlandse taal te onderstrepen was hier onder meer een complete verzameling Nederlandstalige Indische kranten in te zien. De rechterwand van het zaaltje van de Nederlandse boekhandel was bovendien behangen met de afgesneden titels van de Nederlandstalige dag- en weekbladen die buiten Nederland verschenen. Honderd titels vertegenwoordigden Nederlands-Indië.<sup>60</sup> Hiertegenover hing een grafische voorstelling van het stijgende aantal leden van het ANV. Kaarten waarop de door Nederlanders ontdekte landen waren aangegeven moesten duiden op de wereldbetekenis van de Nederlandse stam.<sup>61</sup>

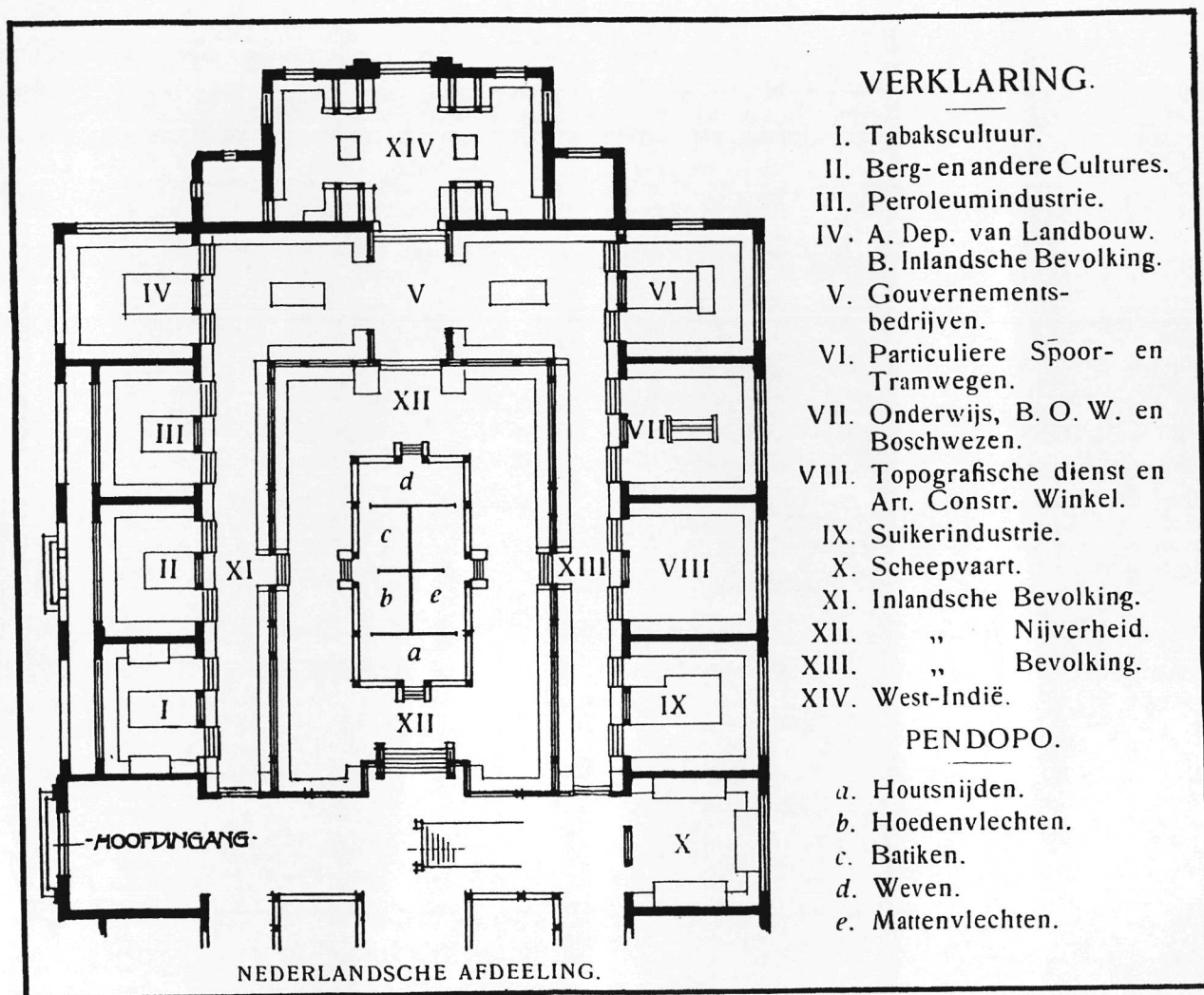
Door het rood geverfde houtwerk was de Indische leeszaal herkenbaar als onderdeel van de koloniale afdeling in het hoofdgebouw. Een grote wandkast bewaarde hier de uitgaven van het Bataviaasch Genootschap en het Koninklijk Instituut voor de Taal-, Land-, en Volkenkunde van Nederlands-Indië, enige losse publicaties op Indologisch, economisch, en natuurwetenschappelijk gebied, woordenboeken, en een grote selectie uitgaven van het Java suiker-archief. Op een smalle tafel aan de overzijde van deze wand lagen enkele studies opengeslagen. Twee luxe plaatwerken

pronkten op afzonderlijke leesstandaarden: de *Wajang Poerwo* van L. Serrurier en het recente fotowerk van de Boroboedoer van Th. Van Erp. Aan de grote tafel in het midden kon de bezoeker, in gemakkelijke leunstoelen, de vrijwel volledige verzameling Indische kranten raadplegen. Ze werden, volgens de zendingen van de Indische uitgevers, regelmatig verversst door de Brusselse vertegenwoordigers van het ANV. Schilderijen van Indische landschappen en binnenhuizen, en foto's, vervaardigd en ingezonden door de regent van Demak, sierden de wanden. Vanaf juli 1910 was hier een kleine expositie te zien over Nieuw Guinea: foto's en een grote kaart, afgestaan door de Maatschappij tot Bevordering van het Natuurkundig Onderzoek in Nederlands-Indië, vestigden de aandacht op "een der belangrijkste en roemvolste feiten, die zich in de laatste tijd in Indië voordeden: de ontdekking en bestijging van het sneeuwgebergte."<sup>62</sup> Onder de vleugels van het ANV was de boodschap van deze koloniale vertoningen duidelijk: zo groot was Nederland dus.

#### *De koloniën in het Hollandse huis*

Voor de koloniale tentoonstelling in het Hollandse huis was het algemene ordenende principe het economische en geestelijke nut van ontwikkelingsgericht beleid. Levend bewijs hiervan was de ambachtsshow in het midden van de ruimte. Bezoekers die binnenkwamen via de ingang op de begane grond, en de gewenste looproute aanhielden, sloegen linksaf, om direct te belanden bij de Indische cultures en grondstoffen. Zó gezien hadden de ondernemingsschatten van Nederlands-Indië, als de eersten van de tentoonstelling, een voorkeursbehandeling gekregen: de nissen aan de eerste lange zijde van de rondgang waren achtereenvolgens bestemd voor de inzendingen van de tabakscultuur (afdeling I), de bergcultures (afdeling II) en de petroleumindustrie (afdeling III). In de vierde grotere nis maakte de bezoeker kennis met de officiële inzending van het departement van landbouw (afdeling IV.A), en, als deel van 'de Inlandsche bevolking'(IV.B), de etnografica uit Zuid-Celebes. In de grote achterraimte stonden de gouvernementsbedrijven opgesteld (afdeling V), het omvangrijkste deel van de 'officiële inzending'. Hier schaarden zich de modellen, foto's, grafische voorstellingen en tekeningen, die een beeld moesten geven van "de krachtige werkzaamheid van het N.I. gouvernement op industrieel gebied", opgesplitst in een achttal groepen: verschillende bedrijven; de gouvernementsspoorwegen op Java en Sumatra; de postspaarbank, het zoutmonopolie en de zoutbricettenfabrikatie; de opiumbereiding en bestrijding van de smokkelhandel; de landsdrukkerij; het mijnwezen; de tinwinning op Banka; en de exploitatie van de Ombilin-steenkolenvelden.

De gouvernementsbedrijven gaven toegang tot de zaal voor 'de Amerikaanse koloniën', Suriname en Curaçao, die in het geheel van de koloniale afdeling een aparte plaats in nam, met een eigen voorzitter. Ondanks de met zorg ingerichte, eigen ruimte bleef West-Indië het ondergeschoven kindje op de koloniale afdeling. Een verplicht nummer dat wel mee moest tellen maar te klein was om echte sier mee te maken. Bij de verdeling van de regeringssubsidie was dat



Plattegrond van de Koloniale Afdeeling. Schaal 1 à 400.

5.6 Plattegrond van de koloniale afdeling in het Nederlands paviljoen, Brussel 1910



al zonneklaar.<sup>63</sup> De rest van de rondtocht leidde dan ook weer terug naar de Oostindische afdeling, waar in de eerstvolgende nis (afdeling VI. De Particuliere spoor- en tramwegen) foto's en modellen van de particuliere treinen en spoorlijnen de modernisering van de infrastructuur illustreerden. [Afbeelding 5.7] Een kapokboom in één van de hoeken stond er voor de sier maar ook als drager van de telegraaf- en telefoonlijnen.

Wegens ruimtegebrek, zo vertelt het *Verslag* van Van Deventer, waren in de volgende nis (afdeling VII) drie weinig met elkaar samenhangende onderdelen van het maatschappelijk leven samengebracht. Vanuit ethisch perspectief waren dit, opmerkelijk genoeg, niet de minst belangrijke: Onderwijs en beschaving; Burgerlijke Openbare Werken (B.O.W.) en Het Boswezen. B.O.W. zond kaarten, plannen en foto's van verschillende bouwwerken, Het Boswezen houtmonsters, jaarverslagen en een album. Onderwijs en beschaving namen de gehele rechter zijwand in beslag. In het midden toonde een met houtsnijwerk versierde glazen vitrine verschillende handschriften op lontarbladeren en andere voorwerpen van cultuur-historische betekenis, ingezonden door de vereniging Widya-poestaka.<sup>64</sup> Drie stenen Hindoe-Javaanse beelden sierden dit geheel. Links hiervan werd een beeld gegeven van het onderwijs aan de inheemse bevolking, én (door een eenvoudig boekenrek) van de studie der inheemse talen: foto's, over de gehele breedte in de wandbetimmering opgenomen, gaven een kijkje in de scholen tot opleiding van inlandsche geneesheren (de dokter Djawa-school te Weltevreden, en de STOVIA te Batavia). Hieronder de directe resultaten: preparaten en anatomisch boetseerwerk van de leerlingen van de dokter Djawa-school, zelf getekende kaarten en cahiers, "met keurig geschreven opstellen" van leerlingen van de lagere inlandse scholen. Rechts van de gnostische vitrine toonden exemplaren van de Heilige Schrift, in Boeginees, Soendanees en andere inheemse talen, de werkzaamheden van de Protestantse zending. Daarnaast werd de Nederlands-Indische filantropie gerepresenteerd door handwerk van de patiënten van het Blindeninstituut te Bandoeng, en foto's van de verpleegkundigen aldaar.<sup>65</sup> [Afbeelding 5.8]

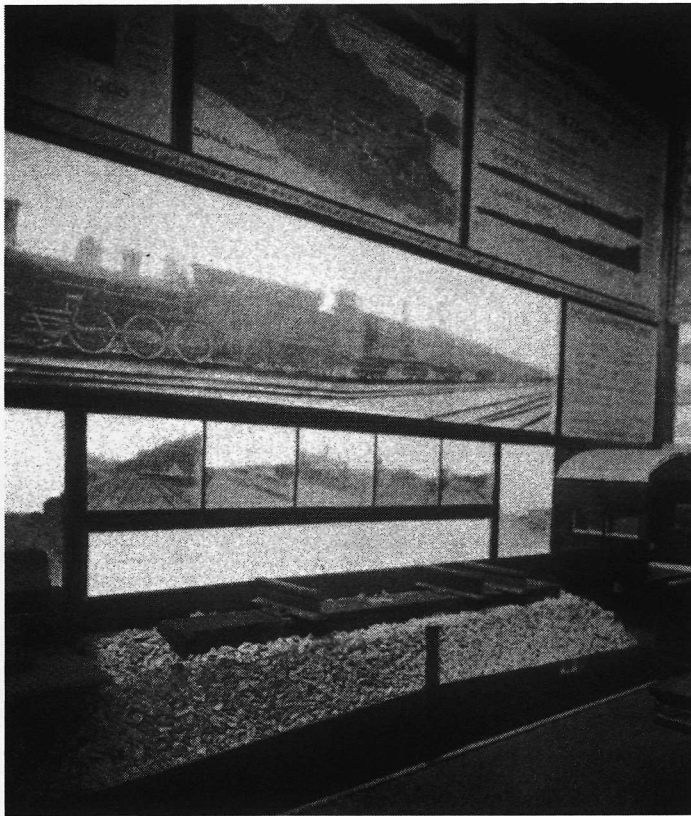
Het volgende vertrek was aan de Topografische dienst en de Artillerie-constructiewinkel (VII.A. en B.), met kaarten van de topografische dienst van Batavia en velduitrusting. Belangwekkend was de inzending van de suikerindustrie (afdeling IX.) in de ruimte ernaast: het syndicaat van suikerfabrikanten gaf hier een overzicht van de cultuur en bewerking van suiker. Het proefstation van de Java-suikerindustrie te Pasoeroean toonde verschillende soorten riet en rietziekten. Pronkstuk was het model van de suikerfabriek te Poerwardjo in Kedoe, ingestuurd door "vrienden van de Java-suiker-industrie". In de laatste ruimte stelde de scheepvaart (afdeling X) zich op, met modellen van stoomschepen<sup>66</sup>, foto's, reisgidsen, en zeevaartkundige instrumenten van de Maatschappij Nederland, de Rotterdamse Loyd en de KPM. De vereniging toeristenverkeer Batavia vulde de wanden hier (en elders) op met muurschilderingen en foto's van de Nederlands-Indische attracties. B.O.W. had hier bovendien nog enkele plannen en afbeeldingen van Indische havens aan toegevoegd; *pièce de résistance* was hier, namens het Indische

departement van Marine, een drie meter hoog model van de lichttoren aan de Diamantpunt (noordpunt van Atjeh).

Etnografisch materiaal - in het officiële verslag samengevat als 'De inlandsche bevolking' - nam in het geheel van de koloniale afdeling opvallend veel ruimte in beslag, in tegenspraak met de aanvankelijke bedoeling: op de plattegrond afdeling IV.B, XI en XIII. 'De inlandsche bevolking' was een breed begrip; hieronder vielen het inheemse bedrijf (visserij en jacht, landbouw, veeteelt en nijverheid) en voorwerpen uit het dagelijkse leven (gebruiksvoorwerpen, kleding, sieraden, afgodsbeelden). Er was bijzonder veel aandacht voor Celebes omdat dit gewest korte tijd geleden onder rechtstreeks gezag was geplaatst, en de inheemse bevolking zich "zodoende" nog op een primitief standpunt bevond, aldus de *Catalogus*.<sup>67</sup> De grote etnografische inzending van de gouverneur van Celebes en onderhorigheden A.J. baron Quarles van Ufford was wegens ruimtegebrek terecht gekomen in het vertrek van het departement van Landbouw. Inheemse gebruiksvoorwerpen - vlechtwerk, potten, sieraden, weefsels en wajang - vlochten zich hier ook vanwege hun decoratieve waarde, tussen de grote kaarten, foto's, botanische platen, sierzaden en een volledige verzameling inheemse geneeskrachtige kruiden en producten, afkomstig uit het zincografisch atelier, en het museum voor technische en handelsbotanie te Buitenzorg. Tegen de achterwand schitterde onder glazen vitrines een uitgebreide schelpenverzameling.<sup>68</sup> Een particuliere inzending van inheemse scheepsmodellen en een visnet aan het plafond zetten dit toch al drukke geheel luister bij.

Het meest in het oog springende onderdeel van de koloniale afdeling was de inheemse nijverheid, zowel onderdeel van klasse 118 (koloniaal materiaal) als van klasse 119 (uitvoerproducten). Zij kreeg vorm in de pendopo in het midden van de ruimte, met het werk-in-uitvoering van de Indonesische ambachtslieden, en in de uitstalling van kunstnijverheidsproducten daaromheen. Eigenlijk kon dit open halletje, naar een ontwerp van Cuypers, geen pendopo genoemd worden, zoals de Javaan Noto Soeroto terecht opmerkte. [Afbeelding 5.9] Daarvoor was het podium te rechthoekig, waren de pilaren te kort, en was de merkwaardige twee-tredige fantasiebekapping te plat en te open. Dit geheel was voorzien van dezelfde rode teint, met hetzelfde vergulde houtsnijwerk als versiering, die de gehele koloniale afdeling kenmerkte. Tussen de dode getuigenissen van "het groote werk van Nederland in de koloniën" was hier "een miniatuur industriele maatschappij" in werking gezet.<sup>69</sup>

Het verband tussen ontwikkeling en verovering/gezagsvoering werd in 1910 opnieuw niet expliciet getoond. Van de laatste militaire veroveringen was op de Nederlandse koloniale afdeling zelfs geen spoor te bekennen. Wel bleek de expansie uit de kaarten, de havens, de zich uitbreidende infrastructuur en de groei van de economische activiteiten, alsook uit de bijzondere aandacht voor nieuwe, direct bestuurde regio's, zoals midden Celebes. Maar de harde strijd die daarvoor vaak gevoerd was kwam niet in beeld. De stilte hierover mag een reactie lijken op het



5.7 Afdeling VI. De particuliere spoorwegen (Brussel 1910)



5.8 Afdeling VII. Onderwijs en beschaving (Brussel 1910)





5.9 De pendopo (Brussel 1910)



5.10 Groepsportret van de Indonesische ambachtslieden (Brussel 1910)



ongernak over de wijze waarop sommige veroveringen zich voltrokken, zoals bijvoorbeeld de *puputan* (lett. beëindiging; zelfdoding) van de Zuid-Balinese vorsten en hun volgelingen in 1906 en 1908 - dezen liepen recht in het kogelvuur van het koloniale leger, om aan hun onderwerping te ontkomen; of op de opnieuw opgelaaide kritiek op de Atjeh-oorlog (naar aanleiding van de gewelddadige ontsporingen van militaire expedities in de Gajo-landen onder leiding van luitenant-kolonel Van Daalen).<sup>70</sup> Toch kan hier de verklaring niet liggen voor de afwezigheid van oorlogsroem. De gedachte dat de militaire kant van koloniale ondernemingen als 'kwaad' vanzelfsprekend verhuld zou worden ligt nu voor de hand, maar is een anachronisme: de strijd op zichzelf diende een eervol doel, in ogen van tijdgenoten. Tijdens de kamerdebatten over deze kwestie behoorde Van Deventer tot degenen die zich gematigd opstelden ten aanzien van de kritiek op Van Heutsz en diens luitenant-kolonel.<sup>71</sup> Van Heutsz' positie werd weliswaar met groeiende ambivalentie beoordeeld, maar hij gaf wel ceremoniële luister aan de ontmoeting tussen de inheemse ambachtslieden en koningin Wilhelmina in Artis. Werd binnenlands dus wel geparadeerd met koloniaal-militaire heldenroem, voor de buitenwereld verschaftte het Haagse Vredespaleis Nederland een passender imago. Het gebrek aan wapenvertoon in Brussel vertelt vermoedelijk meer over Nederlands machtspositie in de wereld - die immers steunde op een neutraliteitspolitiek - dan over de wijze waarop de strijd in Nederlands-Indië gevoerd werd. Van wat er wel te zien was in Brussel bleef het meest opvallende onderdeel, het kloppend hart van het geheel, de levende ambachtsshow. Wat was nu precies de bedoeling van deze vertoning?

### 3. De inheemse nijverheid als clou

#### *Het geestelijke en het materiële nut*

Op haar eerste bijeenkomst in mei 1909 had de Nederlandse commissie de centrale gedachte van de tentoonstelling geformuleerd: zij zou afstand nemen van "de banale uitstalling, die vooral reclame beoogt en dadelijk winstbejag" en streven naar een totaalindruk, "die belangstelling wakker roept en eerbied afdwingt". Het beeld van de Nederlandse koloniën in Brussel moest tweeledig zijn. De bezoeker zou enerzijds een denkbeeld moeten kunnen vormen over "het geestelijke", de stand van onderwijs, wetenschap en kunst, en anderzijds over "het materiële", de landbouw, de nijverheid, de handelsbeweging, de gouvernementsbedrijven, de irrigatie, de particuliere spoor- en tramwegen, de stoomvaart en het vreemdelingenverkeer.<sup>72</sup>

Daarbij was de Nederlandse koloniale commissie net als IJzerman in 1900 van mening dat er minder ruimte gevuld moest worden met etnografisch materiaal. Vanuit het ethische ontwikkelingsperspectief lijkt een etnografische vertoning, zoals die in Amsterdam (1883) en Parijs (1889) op de voorgrond stonden, ook niet zo relevant, en misschien zelfs moeilijk te verantwoorden. Het ethische doel was immers de inheemse bevolking op te heffen, te ontwikkelen, te veranderen dus. In dit kader lijkt het logischer om juist de middelen daartoe te

tonen, of de behaalde successen daarin dan de gewoonten en gebruiken van de bevolking zelf. De Nederlandse organisatie bracht echter hoofdzakelijk financiële argumenten naar voren om minder etnografie te tonen: zij wilde het economisch belang op de voorgrond stellen, opdat op particuliere belanghebbenden kon worden gerekend. Deze zouden dan bij voorkeur voor een collectieve inzending moeten zorgen. Voor het etnografisch onderdeel zou de commissie gebruik maken van bestaande collecties in Nederland. De conclusie van deze redenering was dat de Indische commissie hierdoor voldoende zou hebben aan een budget van f. 30.000,-, veel minder dus dan de f. 52.000,- die de Nederlands-Indische organisatie voor de wereldtentoonstelling in Parijs was toegekend.<sup>73</sup>

Zoals we hebben gezien was in Brussel echter opnieuw veel etnografisch materiaal uit Nederlands-Indië te zien. Stralend middelpunt was bovendien de inheemse ambachtsshow, op de keper beschouwd toch een veredelde versie van de levende dorpen in Amsterdam en Parijs. Hoe kwam dat?

### *Het monsterverbond*

Het tweeslachtige aanzicht van de Nederlandse koloniale afdeling in Brussel was het product van een moeizame samenwerking tussen de Nederlandse en de Indische commissie. Ieder hield er zijn eigen ideeën op na over wat belangrijk was om van Nederlands-Indië te laten zien. Door het ongelijke en het aanvankelijk gescheiden handelen van beide commissies, ontstond wrijving, juist op het moment dat de gezamenlijke organisatie voor de koloniale afdeling in juli 1909 van start kon gaan. De Indische commissie stelde zich daarbij onafhankelijker op en wilde meer eigen inbreng dan haar voorgangers. Dat lijkt symptomatisch voor de emancipatie van de Nederlands-Indische staat die in deze periode op gang kwam.

Van meet af was de Indische organisatie ontevreden over de verdeling van het tentoonstellingsbudget. Medio mei waren haar plannen al zover gevorderd dat zij per regeringsmissie liet weten dat de haar toegekende gelden (inmiddels gereduceerd tot f. 20.000,-) onvoldoende waren. Eind mei stuurde ze haar werkschema naar Nederland waarna zij in overleg trad met de grote particuliere ondernemers, met de gouvernementsbureaus, en met architect Cuypers over de verdeling en indeling van de beschikbare ruimte. Eind juli ontving zij uit Nederland de notulen van de eerste vergadering van de Nederlandse commissie (van 15 juni). Daaruit bleek duidelijk waar volgens de Nederlandse commissie het zwaartepunt van de vertegenwoordiging van Nederlands-Indië lag: in Nederland.

Op de genoemde Nederlandse vergadering was behalve de inhoudelijke kant van de tentoonstelling ook de werkverhouding met de Indische commissie aan de orde gekomen, en in détail op papier gezet. Een aantal personen bleek weinig vertrouwen te hebben in de bijdrage van de Indische commissie. Zo meende de verantwoordelijke voor de sectie 'tram- en spoorwegen' J.Th. Gerlings dat beter niet op de plannen van Indië gewacht moest worden: de particuliere

spoorwegondernemingen hadden hun vertegenwoordigers in Nederland, en Indië kon naar zijn idee toch geen modellen maken. De directeur van het Koloniaal Museum M. Greshoff onderschreef de laatste gedachte met het betweterige advies om "Indië den raad te geven niet te veel modellen te maken, waartoe men daar te lande niet in de gunstige omstandigheden verkeert. In den regel laat de uitvoering te wensen over [...]. Indië moet ons liever voorzien van voortreffelijke foto's, die nooit liegen (sic, MB) [...]". Greshoff achtte Indië echter wel "actief" en vond het daarom voldoende "als wij adviseerend en concipieerend optreden. Wij moeten handlangers bij de uitvoering te Brussel zijn, omdat Indië daar niet heen kan gaan." Al met al gaven de notulen genoeg aanleiding tot boosheid van de Indische commissie.<sup>74</sup>

Per omgaande eiste de Indische commissie dat de Nederlandse organisatie zich moest beperken "tot adviseerend en bijstand verleenend lichaam en dat de leiding in geheel moet berusten in handen van de Indische commissie", met steun van de Indische regering en de minister van Koloniën (inmiddels De Waal Malefijt). De algemene secretarie liet in Indië een circulaire rondgaan, die de chefs der departementen van algemeen bestuur aanmaande alleen acht te slaan op verzoeken van de Indische commissie, en die van de Nederlandse te negeren. De Waal Malefijt ondersteunde dit, en verzocht de commissaris-generaal "het daarheen te leiden, dat de bijzondere commissie hare taak beperkt tot hetgeen in Nederland te doen valt en voorts zooveel mogelijk samenwerkt met de Indische commissie, doch zich onthoudt van elk zelfstandig optreden in Nederlandsch-Indië".<sup>75</sup>

#### *Tonen wie Indië nodig heeft*

Het grondplan dat de Nederlandse commissie desondanks in grove lijnen al had ingevuld kende een duidelijke taakverdeling.<sup>76</sup> Afgezien van de spoor- en tramwegen werd de particuliere vertegenwoordiging daarbij een afzonderlijke particuliere zaak, waarvoor de kosten buiten het budget van de commissie werden gehouden. Hieronder vielen de 'suikerindustrie', de 'particuliere mijnbouw' en de rubber ('caoutchouc').<sup>77</sup> Het lid K.H.H. Bennekom werkte het plan uit voor een bureau voor de handelsinlichtingen, "om de tentoonstelling dienstbaar te maken aan de reclame".

Ten opzichte van voorgaande tentoonstellingsorganisaties leek het bewustzijn gegroeid van de waarde en het effect van bepaalde tentoonstellingsmiddelen. Verschillende malen ontspon zich op de bovengenoemde vergadering een discussie over het 'hoe te verbeelden'. Voor onderwijs dacht Abendanon bijvoorbeeld aan foto's en modellen van de verschillende soorten scholen in Nederlands-Indië (hij noemde het gymnasium Willem III, verschillende H.B.S.-scholen, Europese scholen, een inlandse school en ambachts-, artsen-, en normaalscholen). Hierop ontstond een meningsverschil over de vraag wat beter was: lichtbeelden, projecties, foto's, kaarten of schoolboeken. Abendanon meende dat kaarten, die nu eenmaal dagelijks werden bijgewerkt, het beste zouden zijn. Greshoff pleitte in het algemeen voor zoveel mogelijk foto's "die nooit liegen". Onderwerp van discussie waren ten slotte ook "cinematografische voorstellingen, die in

de smaak vallen bij het groote publiek" - dit naar aanleiding van het plan om voor 'stoomvaart en tourisme' een cinematograaf-théâtre op te richten, waar films vertoond zouden worden van reizen over Java.<sup>78</sup>

Bij de vraag naar de beste voorstellingswijze speelde ook het gezichtspunt van de koloniale politiek een belangrijke rol. Algemene instemming kreeg bijvoorbeeld het voorstel van het lid C.J. Hasselman (oud inspecteur der landrente en persoonlijke diensten, verantwoordelijk voor 'bestuursinrichting') om "de intensiteit van ons gezag" aanschouwelijk te maken, door middel van kaarten die in drie kleuren onafhankelijk gebied, inheems zelfbestuur en rechtstreeks gezag zouden aanduiden. Nota bene maakte hij zich naar aanleiding van de sectie 'onderwijs' zorgen dat bij al te grote publiciteit de gebreken van het koloniaal beleid op dit gebied aan het licht zouden komen. Van Deventer stelde hem gerust met het plan om vooral de aandacht te vestigen op de organisatie.<sup>79</sup> Daarentegen wilde J.R. Couperus (samen met Van Zuylen Tromp verantwoordelijk voor 'Inlandse nijverheid') niet alleen het schone tonen, maar ook "wat men nodig heeft". Dit idee kreeg bijval van Abendanon, die voorstelde om in deze sectie gebrekkige werktuigen te laten zien, en van Regout, met een plan om de node gemiste waren te tonen, die binnen het koopbereik van de inheemse bevolking lagen. De boodschap laat zich gemakkelijk lezen: door op koloniaal bestuurlijk niveau alleen het goede en vooral de goeddoeningen te tonen, en van de inheemse bevolking behalve het achtenswaardige ook de mankementen te laten zien, zo toonde zich de noodzakelijkheid van de ethische politiek.

#### *Tonen wat Indië vermag*

De inlandse nijverheidsshow in de pendopo, clou van de Nederlandse koloniale afdeling te Brussel, was ontsproten uit het brein van de Indische tentoonstellingsorganisatie. De vrucht van overleg tussen de Indische commissie en architect Cuypers, en gedragen door particuliere geldschietters, bestond het idee uit een mengsel van particulier economische, ethische en esthetisch-commerciële motieven. Cuypers zorgde voor de laatste inbreng. Hij was door de Nederlandse organisatie gevraagd om als bemiddelaar op te treden, gedurende zijn toch al geplande verblijf in Nederlands-Indië in mei 1909.<sup>80</sup> Met de nijverheidsshow wilde de Indische commissie, na de Hindoe-Javaanse oudheden in Parijs (1900), nu het eigentijdse Indonesisch handwerk in Europa bekend maken - en dan met name de sierkunst -, in de hoop aldus (indirect) de markt hiervoor te vergroten. Passend in het ethische denkklimaat verbond zij dit economische motief vooral aan het welzijn van de inheemse bevolking.

Voor de financiering van de Indische plannen zochten secretaris Van Hinloopen-Labberton en voorzitter Vissering steun bij de Indische regering. Als argument voerden zij aan dat bij de beraming van het budget voor de representatie van Nederlands-Indië te Brussel geen rekening gehouden was met de aankoop van voorwerpen. Zij stelden daarom de vraag - voor het eerst in de Nederlands-Indische tentoonstellingsgeschiedenis - hoe de inheemse bevolking dan in Brussel

vertegenwoordigd moest worden? Niet alles toch was van particuliere zijde los te peuteren. "Met name moest dit het geval zijn, waar het artikelen betreft door leden der Inlandsche bevolking geproduceerd, aangezien deze niet kapitaalkrchtig genoeg is om zendingen bijeen te brengen en gedurende langeren tijd onverkocht ter expositie te laten". Eén van de onderdelen, die daardoor op de achtergrond dreigde te raken, was de inheemse nijverheid, en dan met name de "zeer bijzondere Indonesische sierkunst, toegepast op gebruiksvoorwerpen".<sup>81</sup> Volgens Vissering en Hinloopen-Labberton was het nog de vraag of deze kunstnijverheid in Europa en Amerika toekomst had, "doch als algemeen vaststaande worden beschouwd, dat, bijaldien dit het geval zou zijn, zulks van groote oeconomische beteekenis voor de Inlandsche bevolking zoude kunnen worden, daar het talent tot het vervaardigen van Indonesisch ornament onder deze bevolking algemeen is, en zij ook overigens de eigenschappen bezit, welke eene productie op ruime schaal mogen doen verwachten van bepaalde voorwerpen, welke in den Europeeschen smaak mochten blijken te vallen. Mocht het mogelijk blijken om in Europa de belangstelling te wekken in Indonesisch handwerk dan zouden hiermee rijke bronnen van inkomsten kunnen worden geopend."<sup>82</sup>

Voor haar plan had de Indische commissie zelf een beginkapitaal vergaard van f. 17.500,-. De particuliere geldschietters hadden hieraan de voorwaarde verbonden dat de expositie van kunstvoorwerpen gepaard zou gaan met "de leçon de chose, gelegen in het aan het werk zien der nijveren zelf." Aldus ontstond het idee om een twaalfstal inheemse ambachtslieden naar Brussel uit te zenden, om zes van de nijverheidsbedrijven *live* ten uitvoer te brengen. Hiervoor stelde de Indische commissie een begroting op van f. 28.000,-, waarin ook een bediende een post had gekregen, voor de bereiding van voedsel, "terwijl het geleide en voortdurend toezicht noodig zoude zijn van een Hollandsch sprekend Inlandsch priajati van lageren rang." Bij de Indische regering diende zij het verzoek in om het resterende benodigde bedrag van f. 10.500,- aan te vullen. De algemene secretaris (G.V. Bisschop) stak de Indische commissie een hart onder de riem, door in een begeleidend briefje zijn ergernis uit te spreken over de verdeling van het tentoonstellingsbudget. Hij verweet de Nederlandse regering en de tentoonstellingscommissie gebrek aan deskundigheid, als het ging om de vertegenwoordiging van Nederlands-Indië te Brussel. "In Nederland, waar men het tentoonstellingsgebouw ontworpen heeft, heeft men aan dat gebouw bijzonder veel, m.i. te veel ten koste gelegd. Als men nu in een prachtig gebouw met een onvolledige tentoonstelling voor den dag komt, slaat men een mal figuur en dat verdient Indië zeer zeker niet. Met den directeur van O.E. en W. [Koster, MB] en met de commissie ben ik van oordeel dat de Indische kunstnijverheid succes zal hebben als op het gedane voorstel wordt ingegaan. In Nederland is men niet deskundig, de 2 kamer is dat niet, de Nederlandsche commissie is dat ook niet. Daarom zal de Indische regering verstandig doen zich aan de Indische commissie te houden en inzake geldverstrekking het vereischte initiatief te nemen."<sup>83</sup>

Ook al stemde de Raad van Indië in met de aanvraag van de Indische commissie - officieel vanwege het economische motief - uiteindelijk kwamen de extra gelden niet. Uit Nederland kwam het bericht dat het budget absoluut niet overschreden mocht worden. Het bleef dus duidelijk waar zich de beslissende macht bevond. Overigens bestonden in Nederland ethische bezwaren tegen de Indische plannen. Met name Van Deventer nam een ambivalente houding aan ten aanzien van de levende ambachtsshow. In 1889 had hij nog zijn bezorgdheid geuit over het lot van de inwoners van *le village Javanais* op de Parijse wereldtentoonstelling. Hij was daardoor maar matig ingenomen met het Indische plan om Indonesiërs ter tentoonstelling naar Brussel uit te zenden. Nog afgezien van de hoge kosten die hij hieraan verbonden achtte, vroeg hij zich (achteraf) af of dit nu werkelijk in hun belang was: "Zou, zoo vraagde ik mij af, het gevaar, dat deze menschen, te midden van allerlei gevaren en verleiding geplaatst, er niet beter op werden, niet heel groot zijn?" - een paternalistische vrees voor bederf die in 1889 ook al te horen was naar aanleiding van de verandering van *moeurs* die aan de Javaanse danseresjes werd toegeschreven.

In Nederlands-Indië was de zaak echter al beklonken: dankzij het particuliere kapitaal kon het plan voor de nijverheidsshow in licht vereenvoudigde vorm doorgaan. Eenmaal gesteld voor een *fait accompli* ontfermde Van Deventer zich samen met zijn echtgenote over de Indonesische ambachtslieden samen met een Indonesische leider "een Inlander van meerdere ontwikkeling": de heer Raden Brata di Widjaja, de djaksa van Soemedang. Zo leek de nijverheidsshow de associatiepolitiek in een notendop: een schijnbaar gelijkwaardige samenwerking, onder westerse paternalistische leiding.

Over de verontwaardiging van de Indische commissie haalde Van Deventer naderhand zijn schouders op.<sup>84</sup> Achteraf gezien lijkt het ook veel gedoe (tot in de Tweede Kamer) om weinig. Toch leek er iets belangrijks aan de hand te zijn: wanneer we afgaan op het eindresultaat van de koloniale vertoning in Brussel dan had de Indische commissie een opvallend grote inbreng. Tegen de wensen van de Nederlandse commissie in was er een overvloed aan voorwerpen voor de afdeling 'Materiaal van de inlandsche bevolking'. Daaronder vielen zowel voorwerpen die te maken hadden met jacht, visserij en landbouw, als (kunst)nijverheidsproducten. Onder een ander kopje was etnografie zodoende toch weer ruim vertegenwoordigd. De sterkere inbreng van de Indische commissie in de gehele organisatie lijkt een teken van de luider klinkende wens in Indië, ook bij de Europese bevolking, voor meer zelfstandigheid en vrijheid van handelen: bij Nederlandse particulieren en ambtenaren in Nederlands-Indië groeide het besef dat Indië beter tentoongesteld zou worden, wanneer Indië dat zelf zou doen, dan wanneer Nederland daarvoor zou zorgen. De samenwerking tussen de Nederlandse en Indische commissie had duidelijker dan voorheen de vorm van concurrentie gekregen - een symbolisch begin van de emancipatie van de koloniale staat ten opzichte van het moederland.

#### 4. Tot oefening van bekwaamheid en smaak: de 'inlandsche kunstnijverheid'

Op de wereldtentoonstelling in Brussel zou de nijverheid van de inheemse bevolking van Nederlands-Indië voor het eerst doelbewust als kunstvorm aan het grote publiek worden gepresenteerd. Om dit initiatief op zijn waarde te schatten is een terugblik op de waardering van de inheemse nijverheidsproducten uit Nederlands-Indië hier op zijn plaats. De (h)erkenning van de kunstwaarde van deze producten was in 1910 geen nieuwe ontwikkeling meer, noch in Nederland, noch in Nederlands-Indië. Tot nog toe was serieuze belangstelling voor Indische kunstnijverheid, hoewel groeiende, echter beperkt gebleven tot een beschavingsgezinde (dames)elite en een kleine groep ondernemende persoonlijkheden en kunstenaars in Nederland en Nederlands-Indië. In Brussel bereikte de Indische kunstnijverheid de Europese menigte.

De hier gehanteerde benaming 'Indische kunstnijverheid' is problematisch. Ten eerste vanwege de term 'Indisch'. Sinds het einde van de negentiende eeuw diende deze naast 'inlands' om (onder meer) de nijverheid van de inheemse bevolkingsgroepen van Nederlands-Indië te duiden.

Tegenwoordig wordt 'Indisch' vooral gebruikt voor Nederlands-Indische aangelegenheden, of de Indische wereld in Den Haag. Het alternatief 'inheems' heeft in de Nederlandse en Europese context een merkwaardige connotatie en is eigenlijk alleen in koloniale of Nederlands-Indische context zinvol. 'Indonesisch' raakte in de jaren 1910 ook in gebruik, maar was nogal ruim genomen - het ging hier toch grotendeels over de nijverheid uit Java, Madoera en Sumatra - en doet nu anachronistisch aan. Het feit dat Nederlanders destijds Indisch, inlands én Indonesisch door elkaar gebruikten voor hetzelfde verschijnsel, duidt enerzijds op het bewustzijn van een inheemse, Indisch of Indonesisch te noemen entiteit. Anderzijds geeft het aan dat Indische, inlandse of Indonesische kunstnijverheid behalve een inlandse, vooral ook een Nederlandse creatie was. Hier zullen zowel 'inheems' als 'Indisch' dienen om het 'inlandse' van de nijverheid en kunstnijverheid aan te geven.<sup>85</sup>

Ten tweede vraagt het begrip kunstnijverheid om toelichting. Om wat voor soort kunst ging het hier precies? Het leek enerzijds een ambachtelijke, toegepaste kunstvorm (kunstnijverheid) en anderzijds een (veronderstelde) volkskunst die de tentoonstellingsorganisatoren in Brussel voor het voetlicht wilden brengen. De belangstelling voor toegepaste kunst uit andere werelddelen maakte in Europa opgang sinds de tweede helft van de negentiende eeuw (in Nederland iets later) om zowel artistieke als sociaal opvoedkundige redenen (ontwikkeling van smaak en morele waarden). De achtergronden hiervan zijn in hoofdstuk 2 al aan de orde geweest: de wereldtentoonstelling van 1851 had in ogen van Britse critici bewezen dat de eigen nijverheid onvoldoende wist in te haken op de technische ontwikkelingen die massaproductie mogelijk maakten. In de industriële producten van eigen makelij constateerden zij gebrek aan samenhang, smakeloosheid en karakterverlies. Daarentegen bewonderden zij de ambachtelijk vervaardigde gebruiksvoorwerpen uit India, omdat deze op juiste wijze vorm (abstracte ornamentiek) en

functie verenigden. Een en ander leidde tot de oprichting van de kunstnijverheidsschool in South-Kensington, waar onderricht in *ornamental art* centraal stond. In Nederland kreeg deze school navolging in de het Museum van Kunstnijverheid in Haarlem, waaraan sinds 1877 een tekenschool verbonden was, en in de Rijksnormaalschool en de Rijksschool voor kunstnijverheid (1880).<sup>86</sup>

Ambachtelijke kunst als volkskunst of gemeenschapskunst werd met andere maatstaven beoordeeld, dan die, die sinds het begin van de negentiende eeuw golden voor klassieke westerse kunstuitingen. Terwijl de hogere kunst zich liet kenmerken als een unieke uiting van individuele scheppingskracht, had de ambachtelijke kunst waarde als product van een gemeenschap, die traditionele of natuurlijke vaardigheden deelde (of behoorde te delen). In de context van de koloniale onderneming is de bewondering voor de inheemse nijverheid als volkskunst ambivalent. Aan de ene kant is sprake van een positieve, groeiende waardering voor een aspect van de veronderstelde cultuur van de inheemse bevolkingsgroepen van Nederlands-Indië. Aan de andere kant was deze nogal eenzijdig en waren het bovendien buitenlandse of koloniale deskundigen die aan deze bevolkingsgroepen een oorspronkelijke kunstzin oplegden, en bepaalden wat de eigenlijke waarde van hun producten was, of behoorde te zijn. Dit leidde enerzijds tot de bevestiging van de koloniale hiërarchie<sup>87</sup>, maar wakkerde anderzijds, onbedoeld, een nationaal bewustzijn aan bij de producenten van deze voorwerpen. Een uiting hiervan was de zogenaamde *Swadeshi*, een inheemse verzetsbeweging die zich aan het begin van de twintigste eeuw zou gaan inzetten voor boycot van buitenlandse producten en promotie van de nijverheid van de inheemse bevolking in de koloniën. *Swadeshi* kwam als eerste op in Brits-India en was daar sterker dan in Nederlands-Indië - vermoedelijk doordat de Britse koloniale overheid veel meer ondernam op het gebied van kunst- en ambachtelijk onderwijs aan de Indiase bevolking. De bovengenoemde South-Kensington-methode was al vroeg het model voor de eerste koloniale ambachtsscholen in Brits-India (in Calcutta (1858), Bombay (1864) en Madras (1852), kunstscholen die overigens alle drie het resultaat waren van eerdere particuliere initiatieven).<sup>88</sup>

Het besluit om in Brussel de inheemse nijverheid centraal te stellen kan begrepen worden tegen de achtergrond van twee met elkaar samenhangende typisch ethische bijdragen aan de koloniale politiek: het zogenaamde onderzoek naar de mindere welvaart en de pogingen het koloniale onderwijs voor de inheemse bevolking beter in te richten. Aan het eerstgenoemde had Van Deventer zelf een bijdrage geleverd. In opdracht van de minister van Koloniën Idenburg schreef hij in 1904 een rapport over de economische toestand van de inheemse bevolking van Java en Madoera op basis van de koloniale verslagen in Den Haag.<sup>89</sup> Dit was in feite een aanvulling op het werk van de welvaartscommissie, die in 1902 was ingesteld om in Nederlands-Indië onderzoek te doen naar de oorzaken van de mindere welvaart der bevolking van Java en Madoera. Uit het aanhangsel in Van Deventers rapport - een overzicht van 'De voornaamste industriën der inlandsche bevolking van Java en Madoera', van de hand van G.P. Rouffaer - werd

regelmatig geciteerd in de toelichtingen op de levende ambachtsshow te Brussel. Ook Djajadiningrat, het Javaanse lid van de Indische tentoonstellingscommissie, had een rol gespeeld in het *onderzoek naar de mindere welvaart van de inlandsche bevolking*, als lid van de welvaartscommissie (1902) verrichte hij onderzoek naar de oorzaken van verval in de industrie te Bantam. In dit kader nam hij bovendien het moderne initiatief tot tentoonstellen: voor het nijverheidsonderzoek van Abendanon, toen directeur van onderwijs, eredienst en nijverheid, liet hij in 1904 op het erf van zijn *kaboepaten* enkele loodsen inrichten met verschillende nijverheidsproducten uit Bantam. Ambachtslieden uit Serang demonstreerden daar hun werkmethode. Ook was Djajadiningrat betrokken bij de organisatie van de *Pasar Gambir* te Batavia in 1904, die voor het eerst het karakter zou krijgen van een jaarmarkt-tentoonstelling. De 'nijveren' die aldaar hun werk en producten vertoonden waren vrijwel uitsluitend afkomstig uit Bantam.<sup>90</sup>

In Nederlands-Indië is het koloniale onderwijs voor de inheemse bevolking nooit echt goed van de grond gekomen, ondanks de pogingen daartoe ten tijde van de vroege ethische politiek. In deze periode was de scholing van de inheemse elite intellectueel, op westerse leest geschoeid, en gericht op haar inschakeling bij het koloniaal bestuur. Ten aanzien van het onderwijs aan de lagere bevolkingsgroepen was het aanvankelijke streven van de regering (in de persoon van minster van koloniën Fock) om dit toe te spitsen op de "behoeften van het volk". Voor de uitbreiding en reorganisatie van het 'inlandsche onderwijs' die in 1905 van start ging, waren er plannen en adviezen genoeg, maar werd weinig tot stand gebracht dat van substantiële waarde was - misschien wel omdat de meningen over de behoeften én de capaciteiten van het volk verschilden. Regeringsadviseur Snouck Hurgronje was uitermate cynisch over de in 1905 getoonde regeringswens "de bedoelde behoeften van het volk te determineren [...] omdat het volk kinderachtig, onmondig, zichzelf van die behoeften generlei rekenschap geeft, veel minder zich daarover uit." Van het voorgestelde ambachtsonderwijs verwachtte hij weinig: "Men late zich niet misleiden door de op sommige plaatsen van Java nog levend gebleven resten eener industrie van vroeger eeuwen, welker beteekenis in den laatsten tijd door half-zaakkundigen vaak zeer overdreven is voorgesteld. Dit zijn rudimenten en niet meer [...] uit economisch oogpunt beschouwd zijn die sporadische overblijfselen van luttele waarde."<sup>91</sup>

Op het gebied van ambachtelijk onderwijs voor de inheemse bevolking bestond er overigens een klein aantal zendingsscholen. Maar de door de overheid gesubsidieerde huisvlijtscholen in Ngawi, een initiatief van de plaatselijke regent R.M.T. Oetoyo in (1904), dienden als een eerste officiële proeve van nuttig ambachtelijk onderwijs, ter verbreiding van de handvaardigheid onder de Javaanse bevolking. Het onderwijsaanbod bestond uit hout- en bamboebewerking, vlechtwerk en de vervaardiging van meubels. In 1907 was van deze scholen nog maar één over gebleven. Een in 1905 verricht regeringsonderzoek door controleur Jasper naar de onderwijsbehoeften van de bevolking in Oost-Java, leidde tot de instelling van ambachtsscholen in Semarang, Batavia en Soerabaja in 1909 en 1910. Technisch onderwijs, toegespitst op het verkrijgen van geschoolde

werkkrachten in het koloniale bestuurs- en bedrijfsleven, was hier het oogmerk. Kunstzinnig vormend onderwijs kreeg geen prioriteit en zou in Nederlands-Indië pas in de jaren 1920 serieuzere aandacht krijgen van koloniale en inheemse nationalistische onderwijshervormers.<sup>92</sup>

### *De grote nijverheidstentoonstellingen in Nederlands-Indië*

Niettegenstaande de negatieve uitlatingen van koloniale overheidsambtenaren als Snouck Hurgronje over de zogenaamde kunstwaarde van Indische nijverheidsproducten, was bij een kleine groep geïnteresseerden de belangstelling hiervoor gegroeid. Tentoonstellingen zijn daarvoor van belang geweest, zowel in Nederland als in Nederlands-Indië. De veranderende waardering van Indische nijverheid naar kunstnijverheid, zoals die hieronder geschetst zal worden, laat zich kenmerken door een problematische spanning die in de inleiding over de ethische politiek al kort is aangestipt: enerzijds de uit respect geboren wens tot behoud van een 'ontdekte', statisch bevonden traditie, en anderzijds de drang deze uit haar verval te redden, en zelfs te verbeteren of aanpassen aan westerse smaak. Beide houdingen vormen een aspect van het probleem van beschaving.

In Nederlands-Indië waren de nijverheidstentoonstellingen te Batavia van belang voor het opwekken van interesse voor de inheemse nijverheid. Onder het bestuur van Graaf De Bus de Cisignies deed de eerste haar intrede in 1829.<sup>93</sup> Na dit eenmalige en kleinschalige initiatief volgden in de tweede helft van de negentiende eeuw de 'groote' nijverheidstentoonstellingen te Batavia van 1853, 1865 en 1893. Deze waren expliciet geïnspireerd door de nationale nijverheidstentoonstellingen en de wereldtentoonstellingen in Europa, en daarmee een heel 'modern' verschijnsel in de koloniën. Ze hadden bovendien een - zij het kortstondig - gemeenschaps- of staatsvormend effect, door de regionale organisatie en de betrokkenheid die zij op gang brachten.<sup>94</sup> Op hun beurt waren ze zelf ook weer het voorbeeld van een groot aantal kleinere tentoonstellingen elders gehouden in Nederlands-Indië.

De 'Tentoonstelling van producten der natuur en der industrie van den Indischen archipel' van 1853 was een initiatief van de jonge natuurkundige vereniging (opgericht in 1850), en aanvankelijk slechts bedoeld om de voorwerpen te tonen die naar de nijverheidstentoonstelling te Arnhem zouden worden ingezonden.<sup>95</sup> Dit idee groeide uit tot een groots en modern project. Nadat het voorbereidend comité toestemming had verkregen van het Indische gouvernement, werden in Semarang, Soerabaja, Padang en Makassar subcommissies gevormd om voorwerpen aan te kopen, te verzamelen en in te zenden. Voor de overige gewesten zouden de hoofden van bestuur deze taak op zich nemen. Naast de indeling per regio, waren de gevraagde voorwerpen geordend volgens de tweedeling 1. voortbrengselen der natuur (grondstoffen voor de industrie) en 2. voortbrengselen der industrie, waarvan de laatste weer waren opgesplitst in a. voorwerpen van weelde; b. werktuigen; c. modellen; d. meubelen, aardewerk, vlecht en mandwerk; e. geweven stoffen, kledingstukken, tuigen; touwwerk en papier; en f. samengestelde verfstoffen.<sup>96</sup>

Hoewel de voorwerpen van weelde dicht in de buurt zullen komen, was het woord *kunstnijverheid* in de catalogus van de tentoonstelling van 1853 nog niet van toepassing voor de letters b. d. en e. Ook de tentoonstelling van 1865 - de 'Tentoonstelling van grondstoffen en nijverheidsvoortbrengselen uit den Indischen archipel tot bevordering van landbouw en nijverheid in Indië dienstig' - met een vergelijkbare, maar rijkelijk uitgedijde organisatie in 70 regionale subcommissies, sprak nog van "volksvlijt". Deze tentoonstelling, naar een idee van de gouvernementssecretaris H.D. Levyssohn Norman, ging uit van de Nederlands-Indische Maatschappij van Nijverheid en Landbouw, en richtte zich op de vermeerdering van de kennis van de stand van "de volksvlijt" van verschillende gewesten van Nederlands-Indië. Zowel Europese ingezetenen, als de inheemse bevolking en Vreemde Oosterlingen werden aangemoedigd hiertoe in te zenden. In aantal en kwaliteit van de voorwerpen wilde deze tentoonstelling de vooruitgang bewijzen sinds de voorgaande tentoonstelling. De 'Tentoonstelling van landbouw, veeteelt en nijverheid' van 1893 bewees nog meer verbetering ten opzichte van de "meer primitieve" van 1853, aldus de *Encyclopedie van Nederlandsch-Indië*, ijkmeester van de vooruitgang van Nederlands-Indië.<sup>97</sup> Inmiddels waren in het *Tijdschrift van de Nederlandsch-Indische Maatschappij van Nijverheid en Landbouw* ook al enige nota's gepubliceerd over de "inlandsche kunstnijverheid".<sup>98</sup> Deze waren een gevolg van de groeiende waardering hiervoor in Nederland.

#### *Koloniale tentoonstellingen in Nederland en Europa*

In Nederland werd de aandacht voor de kunstwaarde van de 'inlandsche nijverheid' van Nederlands-Indië met name aangewakkerd door de internationale koloniale tentoonstelling te Amsterdam in 1883, zoals in hoofdstuk 2 is beschreven.<sup>99</sup> In de jaren 1880-1890 begonnen kunstenaars als C.A. Lion Cachet (op de rijksnormaalschool een leerling van De Kruyff) en Johan Thorn Prikker te experimenteren met batiktechniek. Daarvoor bestudeerden zij de collecties in het Rijks Etnografisch Museum te Leiden. Hadden laatstgenoemden vooral artistiek-technische motieven, de aandacht van museumdirecteur Lindon Serrurier voor de ornamentiek van Indische gebruiksvoorwerpen was vooral ingegeven door zijn etnografische belangstelling.<sup>100</sup>

De Nederlandse belangstelling voor de Indische kunstnijverheid beperkte zich niet tot de toepassing ervan in de eigen kunst, of tot de wens het smaakgevoel in Nederland op te vijzelen. Ze bevorderde ook de aandacht voor en het onderzoek naar de Indische (kunst)nijverheid *in* Nederlands-Indië. Door tussenkomst van de Maatschappij ter Bevordering van de Nijverheid (via haar secretaris Van Eeden) werd in 1884 de aanzet gegeven tot een eerste inventariserend onderzoek "naar den toestand der Inlandsche kunstvlijt en de middelen om die kunstvlijt aan te moedigen en voor verval te behoeden." In zijn verzoek hiertoe aan het Bataviaasch Genootschap had Van Eeden gewezen op "de menigmaal geuite klacht dat de oorspronkelijke kunstzin der inlanders van Nederlands-Indië, die zooveel uitmuntends heeft voortgebracht, allengs dreigt te

verdwijnen door den invloed van Europesche fabrieksgoederen". Sommige producten van inheemse kunst- en huisvlijt zouden echter grote waarde hebben, ook voor Europa. Van Eeden doelde hier op luxe goederen, zoals "de weefsels met goud- en zilverdraad, de voorwerpen van fijn bewerkt goud en zilver, het lakwerk en het snijwerk in hout, ivoor en parelmoer." Voor de gewenste ontwikkeling van de inheemse nijverheid deed hij ten slotte een aantal suggesties: "Wellicht zou door gepaste maatregelen, hetzij tentoonstellingen en wedstrijden, of door vestiging van verzamelingen op grote plaatsen, veel ten goede kunnen worden gegeven."<sup>101</sup>

Het verzoek van Van Eeden mondde uit in het *Resumé van gewestelijke rapporten over de kunstnijverheid in Nederlandsch-Indië*, onder redactie van P.H. van der Kemp (ca. 1889). Voorlopig zou het hier ook bij blijven. Het *resumé* was formeel het gevolg van een regeringsopdracht van 1888, aan de Nederlands-Indische Maatschappij van Nijverheid en Landbouw (via de directeur van landbouw, nijverheid en handel). Grondslag vormde het onderzoek dat verschillende hoofden van gewestelijk bestuur in 1885, 1886 en 1887 in hun regio op aanmoediging van het Bataviaasch Genootschap hadden verricht naar "wat de toestand der kunstnijverheid geweest was, wat er van geworden is, en wat verricht kan worden om die nijverheid aan te moedigen". Hoewel enkele van deze onderzoeken een plaats kregen in het *Tijdschrift van de Nederlandsch-Indische Maatschappij van Nijverheid en Landbouw* (onder meer over de hoedenfabricage onder Franse leiding in Tangerang), blijkt uit het *resumé* dat niet iedereen zijn taak even serieus had opgevat, of het belang ervan onderschreef. Sommige onderzoekers gaven kortweg aan dat in hun gewest geen spoor te bespeuren viel van kunstnijverheid. Zo die wel gezien werd vonden anderen "dat deze op een betrekkelijk zeer lagen trap" stond of zeer weinig te beduiden had. Als interessante bedrijven van de inheemse bevolking passeerde vooral het batikken veelvuldig de revue, naast het weven van kleedjes, het met goud- en zilverdraad doorweven van stoffen, het vlechten van manden en andere voorwerpen; het bewerken van dierlijke producten, houtsnijwerk, goud- en zilverwerk. Als gebieden van belang kwamen Blora (residentie Rembang) en Banjoemas (residentie Kediri) naar voren, vanwege hun bijzondere gebatikte en geweven stoffen".

Op de vraag welke factoren de vooruitgang van de kunstnijverheid belemmerden kwamen verschillende antwoorden: de invoer en invloed van de Europese gedrukte stoffen werd genoemd, al meende de verslaggever uit Benkoelen (Sumatra) dat "de inlander" hier ook voordeel aan had, omdat hij bij goedkope Europese producten extra tijd over hield voor landbouw en veeteelt. Bovendien zouden Europese industriëlen zich al veel richten op de smaak van de inheemse bevolking. In combinatie hiermee kwam geldtekort aan de orde, en, als teken van de veronderstelde lage ontwikkelingsgraad van de inheemse bevolking, het gebrek aan voorbeelden. Andersom zou de vooruitgang in de inheemse nijverheid te danken zijn aan de invoer van Europese werktuigen, waarnaast een verslaggever echter de kanttekening plaatste dat goud- en zilverversmeedwerk hierdoor minder fijn was. Interessant zijn ten slotte de voorstellen die de verslaggevers doen ter verbetering van de situatie. Zeer algemeen klinkt dan de roep tot

opheldering van de economische en maatschappelijke toestanden. Eén hoofd stelde voor om een overkoepelende onderneming in te stellen voor de verschillende industrieën, "waarbij goede smaak en kunstzin vereischt worden". Bekering werd voorgesteld, "aangezien de Mohamedaansche godsdienst met zijn dorren ritus een hinderpaal is voor de ontwikkeling van kunst en smaak". Theoretisch en praktisch ambachtsonderwijs, naar het voorbeeld van Brits India en ten slotte "tentoonstellingen en wedstrijden, zoomede het oprichten van musea."<sup>102</sup> Wat betreft regeringsinitiatieven ten aanzien van de bevordering van de Indische nijverheid, bleef het, zoals gezegd, voorlopig bij dit rapport. Hiervoor was een merkwaardige omweg nodig geweest, zo leek het, die des te meer de wijd reikende invloed van de Europese werelddtentoonstellingen lijkt te onderschrijven. Niet alleen de Amsterdamse koloniale werelddtentoonstelling had de gemoederen in Nederlands-Indië eventjes wakker geschud (zij het dan indirect). In zijn rapport haalde Van der Kemp ook de verslagen aan die Van Eeden en Serrurier geschreven hadden, naar aanleiding van hun bezoek aan de internationale koloniale tentoonstelling te Londen in 1886.<sup>103</sup> Deze waren overgenomen in het *Bataviaasch Nieuwsblad* (31 mei 1887) en de *Indische Opmerker* (23 juni 1887). Met name Serrurier had zich daarin negatief uitgelaten over "Java's armoede op het gebied van kunst", in vergelijking met de pracht en praal van hindoeïstische kunstnijverheid uit Brits India te Londen. Op de Amsterdamse tentoonstelling had hij ook al geconcludeerd "[...] op hoeveel hooger trap de kunstnijverheid bij den Hindu dan bij den Maleier en den Javaan in onze koloniën" stond. De vitrines in het Rijksmuseum bewaarden voorwerpen uit het South-Kensington museum die "met Oostersche versiering het bruikbare en het schoone in zich vereenigen", en die daardoor ook voor de Europese markt geschikt waren. Op dat gebied viel er, naar zijn idee, in de Nederlandse koloniën nog veel te leren. In Londen herhaalde Serrurier zichzelf. De met goud doorweven stoffen uit Bali en Sumatra, en het zilverwerk uit Padang telden wat hem betreft nog wel mee, maar voor hem stond vast dat de kunst in Nederlands-Indië in het algemeen achteruit was gegaan, sinds de "Mohamedaansche inval." Ze hoefde echter slechts een stevige aansporing om weer het oude pijl van de monumentenbouwers uit het Hindoe-tijdperk te bereiken.<sup>104</sup>

Van belang voor de waardering van de Indische nijverheid als ambachtelijke kunstvorm in Nederland (en opnieuw vooral ook bij de kunstenaars) was ten slotte de Indische afdeling op de nationale tentoonstelling van vrouwenarbeid te Den Haag in 1898.<sup>105</sup> Daar was een uitgebreide collectie Indische nijverheidsproducten te zien én te koop. Centraal stond de batikunst, die in Nederlands-Indië nu eenmaal bedreven werd door vrouwen, en die in Den Haag ook weer de aandacht trok van Lion Cachet en Thorn Prikker. De maaksters van deze tentoonstelling, waaronder mevrouw van Zuylen Tromp hoopten hiermee een bijdrage te leveren aan de ontwikkeling en het behoud van de inheemse kunstnijverheid in Nederlands-Indië. Zij bouwden daarbij voort op de doelstellingen van de vrouwenvereniging Arbeid Adelt en Tesselschade, die zich richtten op het behoud en de ontwikkeling van kunstvaardigheid en -zin in de

vrouwenhandwerken, ter verbetering van de positie van de vrouw. Van Zuylen Tromp was ook geïnspireerd door de wijze waarop de eerder genoemde Levyssohn Norman, broer van één van de organisatrices, zich in Nederlands-Indië had geïjverd voor het onderzoek naar en de ontwikkeling van de inheemse nijverheid.<sup>106</sup> Een direct gevolg van de tentoonstelling van vrouwenarbeid was de oprichting van de vereniging Oost en West (1899) en haar dochter Boeatan, beide in Den Haag.<sup>107</sup>

### *Ethisch reveil*

Tot nog toe bleven de pogingen tot bevordering van de Indische kunstnijverheid beperkt tot een kleine koloniale kring. Dit zou, volgens de canonic van boekbinder-batikkunstenaar J.A. Loeber, veranderen door de artikelen die hijzelf, naar aanleiding van de vrouwententoonstelling, voor de NRC zou schrijven in de rubriek 'Kunst en letteren' over de artistieke waarde van Indische kunst.<sup>108</sup> In hetzelfde jaar zou G.P. Rouffaer de eerste resultaten publiceren van zijn onderzoek naar de batikunst in het *bulletin* van het Koloniaal Museum, voorloper van het eerste standaardwerk, tevens luxe plaatwerk van Rouffaer en Juynbol (1899-1905) over de geschiedenis, en de economische, technische en artistieke betekenis van de batikunst in Nederlands-Indië. Het verscheen onder het motto: "recht te doen wedervaren aan die belangwekkenden kunstnijverheid in enkele delen van Nederlandsch-Indië, vooral op het sinds oudsher meest ontwikkelde eiland Java". Tot studiemateriaal diende aanvankelijk de bestaande batik-collecties in Nederland, waaronder die van de vrouwententoonstelling en de verschillende koloniale en etnografische musea. Op basis hiervan kwamen de schrijvers tot de conclusie dat de Javaanse batikkunst technisch aartsconservatief was, maar oerdegelijk, dat de islamisering van Java sinds ca. 1500 haar bevorderd had, dat zij voor Java economisch van groot belang was, en dat zij artistiek een hoogstaand verschijnsel was.

Dat de Islam een positieve invloed had op de Javaanse kunstvorm was een opvallende constatering van Juynbol en Rouffaer. Deze ging dwars in tegen heersende vooroordelen over de vernietigende uitwerking van de Islam op de Hindoe-Javaanse beschaving. Over de westerse invloed op de Indische kunstnijverheid waren Juynbol en Rouffaer minder eenduidig. Enerzijds wezen zij op het gevaar van de "egaliserende verbreiding van de Europeesche beschaving." Volgens hen was de Indische nijverheid het best te bevorderen "door haar als nijverheid....zooveel mogelijk zichzelf te laten zijn." Anderzijds waren zij van mening dat westerse artistieke zin de batikkunst moest behoeden voor verval. In dit kader konden juist ook Nederlandse kunstenaars een bijdrage leveren aan de bewustmaking van het Nederlandse publiek van deze belangrijke kunsttak. Daarbij wezen zij in het bijzonder op J.A. Loeber.<sup>109</sup> Het advies van Juynbol en Rouffaer kenmerkte zich daarom door een scherpere spanning tussen de wens tot behoud van het eigene van de batikkunst, naast de oproep tot verbetering ervan door westerse deskundigen.

Tegen de tijd dat Rouffaer en Juynbol hun conclusies neerschreven, had Rouffaer het aanhangsel voltooid bij Van Deventers *Overzicht* (1904) over 'De voornaamste industriën der inlandsche bevolking van Java en Madoera'. Inmiddels had ook het belang van de Nederlandse koloniale afdeling te Parijs in 1900 zich laten gelden. Daar had Lion Cachet met zijn wanddecoraties de schoonheid, en toepasbaarheid van de Indische ornamentale kunst aanschouwelijk gemaakt in de Sumatraanse huizen. Dit gebeurde bovendien in relatie met de vertoning van de oude Hindoe-Javaanse tempelkunst, in de replica van Candi Sari. Het idee dat aldus in Parijs verbeeld werd was dat in de hedendaagse ornamentale kunstvormen van de Indische bevolking van Nederlands-Indië de restanten zichtbaar waren van die oude hooggeachte Hindoe-Javaanse beschaving.

Rouffaer had flink aan de weg getimmerd voor de erkenning van de kunstwaarde van de Indische nijverheid, zowel voor de oude - in zijn in hoofdstuk 4 besproken *Gids*-artikel 'De monumentale kunst van Java' - als voor de eigentijdse, waarvoor hij een goed woord deed in *De Indische Gids*.<sup>110</sup> In beide artikelen laat zich duidelijk zijn nationalistische motief lezen. Zoals de Javaanse tempelkunst in de negentiende eeuw tot zijn spijt vooral serieuze buitenlandse belangstelling had gekregen (sinds Raffles), zo was het op het gebied van de levende nijverheid opnieuw een vreemdeling geweest, de Oostenrijker A.R. Hein, "die voor het eerst goed en duidelijk heeft gezegd [...] waar ten minste in onze buitenbezittingen aanzienlijke kunst te vinden was".<sup>111</sup> Sprekend over "onze Indische kunst" gaf Rouffaer verder scherpe kritiek op de "smaakeloosheid en grofheid" waarmee sommige bestuursambtenaren in het eerder genoemde rapport van Van der Kemp zich hadden uitgelaten over de plaatselijke nijverheid. Voor westerse bemoeienis bij de bevordering van de Indische nijverheid stelde hij als voorwaarde "dat zij zich ontwikkelde in eigen richting, omdat zij een eigen Indisch schoon heeft, dat volop waard is te leven; omdat zij [...] een gezonde kiem tot technische ontwikkeling in zichzelf bezit; en omdat de eerste stap tot natuurlijke volksontwikkeling in een zoo overheerschend landbouwend gebied als onze Oost moet zijn de bevordering der huisvlijt, waarbij de landbouwer landman blijft en het gezin toch in eigen kring een bezigheid vindt tot oefening van bekwaamheid en smaak." Om dit mogelijk te maken was vóór alles nodig dat ook het smaakgevoel van het Nederlandse publiek bevorderd werd, dat de ogen zou moeten openen "voor het merkwaardig schoon wat verspreid in ons Indië leeft, en waardoor wij, afstappend van het valsche standpunt onzer ingebeelde westersche voortreffelijkheid, integendeel met eerbied gaan waarnemen wat er méérder-waardig is in onze Oost." Naast deze oproep voor cultuurrelativisme, maande hij aan om ter plaatse, in Nederlands-Indië, "ernstige technische studie te maken van het tot heden toe verwaarloosde gebied der nijverheid en sierkunst".<sup>112</sup>

In aansluiting op de aanmaningen van Rouffaer gaf het welvaartsonderzoek van 1904 onder meer gevolg aan een regeringsopdracht aan C.M. Pleyte, om in West-Java onderzoek te doen naar de inlandse nijverheid vanuit sociaal-technologisch gebied. Ongeveer tegelijkertijd werd

controleur J.E. Jasper opgezadeld met de taak om de inheemse nijverheid van de gehele archipel te onderzoeken, vanuit technisch en artistiek oogpunt. Het resultaat van de bevindingen van Jasper, in samenwerking met de Javaanse kunstenaar Mas Pirngadie, was het vijfdelige, rijk geïllustreerde *De inlandsche kunstnijverheid in Nederlandsch-Indië*, dat verscheen in de jaren (1912-1930). Het werk van Pleyte, verschenen in (1911,1912) was veel beknopter, en pessimistisch gestemd. Hij zag weinig heil in de ontwikkeling van de Indische kunstnijverheid, vanwege de onveranderlijke culturele eigenaardigheden waarin zij volgens hem gebed was.

Sinds 1903 werkte ook Loeber aan een studie over de techniek en sierkunst in de Indische archipel. Hij begon hieraan in opdracht van Greshoff, directeur van het Koloniaal Museum te Haarlem, die hoopte dat zijn werk voor "onzen Archipel" zou zijn, zoals *Art-manufactures of India* van T.N. Mukharji (Calcutta 1888) voor Brits India was. Het boek zou ten eerste moeten dienen als hulpmiddel voor ambtenaren, en ten tweede "als waardemeter voor het inlandsch werk in de eigen omgeving." Voor dit eveneens meerdelige werk, dat eindigde met de eerste complete bibliografie van werken over de Indische kunstnijverheid, is Loeber nooit in Indië geweest. Loeber nam, zoals gezegd, ook de 'kunstnijverheid' op zich voor de *Encyclopédie van Nederlandsch-Indië*.<sup>113</sup> Had hij in *De Gids* in 1913 nog gewaarschuwd tegen de pessimistische beschouwingen van Pleyte, in de *Encyclopédie* was diens werk in waarde gestegen: het zou zelfs tot een geheel nieuw studievak hebben geleid, dat Loeber aanduidde met de term 'technologische ethnologie'. In zekere zin is een rechte lijn te trekken die loopt van Serruriers etnografische belangstelling voor de ornamentiek van gebruiksvoorwerpen van de inheemse bevolkingsgroepen van Nederlands-Indië, naar het onderzoek van Pleyte - die lange tijd conservator was onder Serrurier - naar de etnografische praktijken en achtergronden van de inheemse industrie. Jasper en Loeber vertegenwoordigen de stroom van belangstelling die meer door artistieke en technische motieven was ingegeven.

Bovenstaande laat zien hoe op hoger niveau, en in beperkte particuliere kringen in Nederland en Nederlands-Indië, het belang en de kunst van de Indische nijverheid steeds meer erkend werd. Hoewel de belangstelling in diepgang en intentie serieuzer leek te worden, veranderde zij niet wezenlijk van thematiek: vaste onderdelen zijn de constatering van de statische, conservatieve aard van de inheemse nijverheid enerzijds, en die van haar 'toestand van verval' anderzijds. Daarnaast worstelde men met de vraag in hoeverre en in welke zin westerse bemoeienis kan bijdragen aan haar ontwikkeling. Na 1900 zou de inheemse nijverheid als kunstnijverheid steeds meer in de aandacht worden gebracht bij het bredere, maar nog steeds beschaafde publiek, dat de Indische kunstnijverheidstentoonstellingen bezocht die (onder meer door Boeatan en Oost en West) georganiseerd werden in de verschillende etnografische en koloniale musea, en in het stedelijk museum te Amsterdam (1906). Tegen 1910 leek de Indische kunstnijverheid, mede door het welvaartsonderzoek, *serious business* geworden. De gang naar de werelddtentoonstelling in

Brussel was een stap verder in haar popularisering. Maar wat was nu het effect van de kunstnijverheidsshow in deze context?

## 5. Receptie. Hollands Glorie, Hollands roeping

Hoe succesvol de koloniale afdeling ook volgens het officiële relaas was (en wat kan worden opgemaakt uit het grote aantal bezoekers dat hier op afkwam) - zij viel in de pers over het algemeen toch enigszins weg door de Hollandse façade, die de eerste indruk bepaalde, en omstreden was<sup>114</sup>, en dus eerste en meeste aandacht kreeg. Daarbij kwam dat de koloniale afdeling op de dag van de inwijding nog niet af was. Desondanks bracht het gezelschap hooggeëerde genodigden, na de officiële toespraken, samen met voorzitter Regout, een bezoek aan de Nederlandse afdeling, "met name het gedeelte van Nederlandsch-Indië". Een verslaggever van de NRC liet dit vanwege zijn onvoltooidheid na de publieke opening echter links liggen, ook al meende hij dat dit voor "den leek" waarschijnlijk het interessantste van het hele gebouw zou worden.<sup>115</sup> Anderzijds werd de koloniale afdeling wel als iets bijzonders (apart) behandeld, iets waar Nederland toch maar mooi mee uit kon komen, en waarvoor de oud Hollandse façade in feite een ideale introductie was.

De tentoonstelling van Nederlands-Indië werd door Nederlandse verslaggevers gekeurd op de wijze waarop zij de betekenis van "onze koloniën" duidelijk wist te maken. Sommigen van hen ergerden zich daarom aan de kleine, slecht verlichte nissen. "Vóór alle dingen is onze plaatsruimte veel te beperkt.", concludeerde bijvoorbeeld het *Nieuws van den Dag van Nederlandsch-Indië*, "Met name voor Indië. Geen vreemdeling die het niet weet, zal op de idee komen dat het hier een half werelddeel, met een bevolking van veertig millioenen geldt." En daarbij was datgene wat wel ruimte had gekregen en opviel niet het juiste. "De ware beteekenis, de belangrijkheid onzer koloniën, worden door het kleurige pendoppotje van den heer Ed. Cuypers verkleind, tot iets kinderachtigs gemaakt."<sup>116</sup>

Verslaggevers van de Nederlands-Indische pers richtten hun aandacht, als de ware deskundigen, op de echtheid en representativiteit van het geheel. Zij waren net als hun voorgangers in 1883 aanmerkelijk kritischer dan hun Nederlandse collega's. In een voorbeschuwing van de inzendingen uit Nederlands-Indië, die in februari te bezichtigen waren in Batavia, opperde het *Bataviaasch Nieuwsblad* bijvoorbeeld als bezwaar "[...] dat de bezoekers op de tentoonstelling een te mooi beeld krijgen van Indië als "kultuurland" [...] men zou er toe komen den kultuurarbeid van de Nederlandsche koloniën hier al te hoog aan te slaan - vooral dat "geuren" met zooveel scholen is ietwat verdacht." Diederik Baltzerdt ontstak voor het *Nieuws van den Dag van Nederlandsch-Indië* zelfs in een lange jammerklacht. Volgens hem was van Nederlands-Indië in Brussel absoluut geen goed beeld te krijgen. De kinderachtige pendopo, nota bene omringd door "Balische hoofden en heldenbeelden" verhulde bijvoorbeeld "dat dertig millioen menschen op

Java den islam belijden". In het algemeen had de inrichting van de Indische afdeling volgens Baltzerdt "iets onwaars, iets théatraals, iets onechts, ondanks de blote voeten der Javaantjes. Het lijkt op een decoratie van een derde rangs théâtre, wat aangaat de getrouwheid, den indruk, de stemming van het geheel. De pendoppo is te rood, te Chineesch van kleur en van opstelling; de nuchtere monsters van delfstoffen en voortbrengselen uit het plantenrijk die men er omheen vindt, doen allergekst in de poppenkasten omgeving. En alles is op en in elkaar gepakt in leelijke kasten, de lompe vitrines van het moederland wedijveren met't rommelige van Indië, in het geven van een onrustigen indruk."<sup>117</sup>

### *Vermakelijke kunsten*

De klachten over het kinderachtige geneuzel in de pendopo lijken te maken te hebben met het grote publiek dat op deze vertoning afkwam, waarvoor de serieuze waarnemers hun neus ophaalden. Na de diepe hoogachting, waarmee een toonaangevend, maar select gezelschap zich in 1900 aan de Hindoe-Javaanse oudheid had verbonden, was de Nederlandse koloniale afdeling in Brussel opnieuw object van populair vermaak - en juist dankzij het *live*-optreden van inwoners van de koloniën. De show was aan de houtsnijders Karto en Mas Badjoeri uit Java, de mattenvlechters Kiai Mahmoed bin kiai Abdoerasit en diens echtgenote Raden Siti van het eiland Bawéan, de hoedenvlechters Atjoel en Léos uit Tanggeran, de weefsters Baënsa en Sawyah uit Siloengkang (Sumatra) en de batiksters Bok Gondoprawiro en Bok Tomosoewito uit Jogjakarta. [Afbeelding 5.10] In door schotten afgescheiden ruimtes, gedecoreerd met de producten hunner makelij, vertoonden zij in paar hun vaardigheden. [Afbeelding 5.11 & 5.12]

De formule van 1883 en 1889 leek weer opgepakt, zij het gestoken in een nieuwe jas: deze keer geen etnografische poging tot reconstructie van het kampongleven, noch een gamelan- of dansoptreden met bekoorlijke Javaanse vedettes, met alle dubbelzinnige motieven van effectbejag. Niettemin moet het een drukte van jewelste zijn geweest bij de pendopo. "Ware mensenmassa's hebben vier maanden achtereen elken namiddag door de middenruimte der koloniale afdeling gegolfd", aldus Van Deventer. Het was er "nooit anders dan stampvol. [...] De groote massa van hen die het paviljoen ingingen keek [...] alleen naar de Inlanders en hun werk".<sup>118</sup> Dit publiek was van zodanige gemengde achtergrond en interesse dat de organisatie hier het werkschema van de ambachtslieden op aanpaste.<sup>119</sup> Om het opdringen van het publiek te voorkomen werd bovendien de pendopo omgeven door een balustrade van vergulde gaspijpen, terwijl de trappen, waarlangs de Indonesische ambachtslieden hun werkplaatsen bereikten, door kettingen ontoegankelijk werden gemaakt.<sup>120</sup> Volgens Van Deventer kregen de leeszaal en andere delen van de tentoonstelling overigens voldoende belangstelling<sup>121</sup>- maar de levende pendopo trok duidelijk de meeste aandacht.

Wat maakte deze levende nijverheidsshow nu zo populair? Was het om de redenen die de organisatie er zelf aan had verbonden? Was er nu minder sprake van een exotische curiositeit en



5.11 Javaanse batiksters aan het werk in de pendopo (Brussel 1910)



5.12 Javaanse houtsnijders aan het werk in de pendopo (Brussel 1910)



'aapjes kijken', dan bij de voorgaande etnografische shows? Volgens Van Deventer was deze show heel anders dan "een ijdele kermisvertooning". Daartoe was het schouwspel in zijn ogen te weinig pikant. "De vrouwen hadden haar eerste, een enkele zelfs haar tweede jeugd achter de rug. De mannen onderscheidden zich noch door titanischen lichaamsbouw, noch door sterk sprekende gelaatstreken". De grote populariteit van deze show duidde daarom op meer dan alleen nieuwsgierigheid. Van Deventer geloofde dat zij "zoo niet bij allen dan toch bij velen het besef heeft wakker geroepen dat hier menschen aan het werk waren van een beschaving, anders, maar daarom niet minder dan de onze. (..) Wie vóór het einde der 19<sup>de</sup> eeuw Insulinde verliet en er sedert niet terugkeerde moet bij nadere kennismaking met deze groep van inlanders gevoeld hebben dat daarginds in dien tijd iets veranderd en ten goede veranderd is. Er is wat meer vrijmoedigheid, wat meer durf in de menschen gekomen. Het zou mij vroeger een onbegonnen of althans een hoogst gevaarlijk werk hebben toegeschenen een groep Inlanders, niet behorende tot het slag der gamelanspelers en der danseressen, maar degelijke nijveren uit verschillende deelen van den archipel, bijeen te lezen en naar Europa over te brengen om daar een viertal maanden werkzaam te zijn."<sup>122</sup>

Het lijkt *wishful thinking*. J.H. François, die als vertegenwoordiger op het bureau voor handelsvoorlichting vrijwel dagelijks op de koloniale afdeling vertoefde en (naar eigen zeggen) een goede vriend werd van Raden Brata di Widyaya, voelde plaatsvervangende schaamte over de wijze waarop de bezoekers zich bij de pendopo verdrongen. Nuffig merkte hij op hoe interessant zij het blijkbaar vonden om te laten merken dat ze Maleis spraken. De ambachtslieden zouden op één dag heel vaak moeten vertellen waar ze vandaan kwamen, of ze het niet koud hadden, en of ze zich al "seneng" voelden. Het batikken trok de meeste aandacht. Als een doffe gong-galm door het gebouw klonk wist ook het publiek hoe laat het was en haastte zich naar de ruimte voor West-Indië, waar de ambachtslieden "koempoelen". En dan begon weer het aangapen, aldus François.<sup>123</sup> Wat het grote publiek nu precies zag en ervoer blijft uiteindelijk moeilijk te beantwoorden. De getuigenissen op schrift zijn, behalve van de verslaggevers van dagbladen, populaire pers en specialistische tijdschriften, toch (net als in 1900) weer van hogere kringen, die toch al belangstelling had voor de koloniën in het algemeen, of dit aspect van de Indische cultuur in het bijzonder.

#### *Hollands roeping*

"De verheffing van de inlandse nijverheid vormt derhalve een onderdeel van de opvoedkundige taak die in ons Indië op de overheid rust" (C.Th. Van Deventer (1910))

De levende ambachtsshow was niet alleen maar object van populair vermaak. Zij gaf ook aanleiding tot een serieuze discussie in verschillende Nederlandse dag- en weekbladen over de waarde van de Indische nijverheid. Daarin stonden twee thema's centraal. Het eerste behelsde de toestand en de middelen ter verbetering van de Indische (kunst)nijverheid. Het tweede betrof de

kunstvaardigheid van de inheemse bevolking van Nederlands-Indië op zichzelf, en de vraag of dit een aspect was van haar volksaard. Namens de Javaanse adel mengden twee *priyayi* zich in deze discussie: de al genoemde regent van Serang, Djajadiningrat, en de schrijver-dichter Noto Soeroto, telg uit het huis van de Pakualam te Yogyakarta, die voor een vervolg van zijn in Indië gevolgde westerse opleiding in Nederland vertoefde.<sup>124</sup>

In de *Gids* gaf Van Deventer zijn toelichting op de *clou* van de Nederlandse koloniale afdeling, die tevens een aanmoediging was voor toekomstig regeringsbeleid in Nederlands-Indië. Hij verwachtte dat de welwillende, maar kritische bezoeker door hetgeen hij op de tentoonstelling zag doordrongen zou raken van de plicht die Nederland had ten aanzien van de verheffing van het Indische ambacht. "[...] omdat bij een vergelijking van de thans met voorheen verkregen voortbrengselen niets te bespeuren is dat op ontwikkeling wijst. Het is een herhaling van wat sedert eeuwen gedaan werd." Daarmee sneed Van Deventer het tweeslachtige uitgangspunt, dat, zoals hierboven aangegeven, typisch was voor de koloniale waardering van de nijverheid van de inheemse bevolking van Nederlands-Indië: betrokkenen waren het er over eens dat zij, in tegenstelling tot de westerse kunstnijverheid, van nature statisch was, én dat zij achteruitging. Als oorzaken van dat verval noemde Van Deventer niet alleen de snelle en overvloedige invoer van producten van buitenlandse makelij, waardoor de stimulans van zelfvoorziening wegviel, maar ook het ontbreken van een binnenlandse markt in Nederlands-Indië.<sup>125</sup> Ter verbetering van de huidige toestand pleitte hij voor de verbreiding van het ambachtsonderwijs onder westerse leiding (waartoe de ambachtsschool te Ngawi als illustratie mocht dienen), naast particuliere bemiddeling in de productie en de verkoop, zoals de bestaande verkoopkantoren en werkplaatsen die waren opgezet door Boeatan en Oost en West. Daar legden inheemse ambachtslieden zich toe op de vervaardiging van typische (karakteristieke of authentieke) nijverheidsproducten ten behoeve van de westerse markt.

De vraag hoe de inheemse nijverheid te ontwikkelen en te gebruiken ten behoeve van de Europese markt was het hoofdthema van de discussie die naar aanleiding van de levende ambachtsshow in Brussel in 1910 gevoerd werd. Hierin speelden ethisch-opvoedkundige, commerciële, en artistieke motieven een rol. De meningen weken bij de vraag hoever westerse bemoeienis mocht gaan. Daarin was de genoemde tweeslachtigheid een gegeven: moest deze onveranderlijk en eigen geachte volkskunst door westerse (vreemde) leiding geconserveerd worden, of moest zij worden ontwikkeld en in westerse richting geduwd, waardoor zij haar eigen karakter verloor? En wie was hierin dan de echte deskundige, en dus de aangewezen leider: de westerse kunstenaar-ondernemer, de gedetacheerde Oost-Indische ambtenaar, of het inheemse volkshoofd? In wezen ging het hier opnieuw over de wijze waarop de beschouwers Nederland - of de roeping van Nederland - zagen of wilden zien.

Bemoelijkende factor in deze discussie was dat de deelnemers de oprechtheid van elkaars motieven aanvochten. De aanleiding was het oktobernummer van Ed. Cuypers' tijdschrift *Het*

*Huis. Oud en Nieuw.* Hierin had Cuypers de nijverheidsshow centraal gesteld, om zijn eigen plan te lanceren ter verheffing van de Indische kunstnijverheid: de instelling van werk- en studieateliers in Nederlands-Indië, onder westerse (Europese, Hollandse) *artistieke* leiding. Talentvolle ambachtslieden zouden daar werken aan de vervaardiging en versiering van voorwerpen, die in vorm en grondontwerp moesten worden toegespitst op westerse smaak. Na een korte inleiding van Cuypers volgde, schijnbaar ter onderbouwing van dit plan "tot meerdere welvaart van het indische volk, tot heil van ons schoon insulinde", van de hand van Noto Soeroto een wijdlopijge beschrijving van de geschiedenis, betekenis en oorzaken van het verval van de "nationale volkskunst" in het algemeen (met een kort commentaar op de pendopo te Brussel), en van J.E. Jasper een bijdrage over de achtergrond en werking van de te Brussel vertegenwoordigde bedrijven en ambachtslieden in het bijzonder. Beiden gingen in op praktijk en ideeën voor westerse bemoeienis bij de verbetering van de productie voor de Europese markt. Praktisch ambachtelijk onderwijs, rationele arbeidsorganisatie en bedrijfsvoering, en - *last but not least* - westerse leiding vormden hiervan de spil. Het nummer bevatte verder korte, min of meer ondersteunende, commentaren op Cuypers plannen van Djajadiningrat, van kunstenaar Piet Ducroo, en van de te Semarang werkzame onderwijzer J.Z. Van Dijk.

De brief die Piet Ducroo voor het themanummer van *Het Huis* aan Cuypers schreef, werpt licht op de twee botsende praktijken van westerse bemoeienis bij de Indische kunstnijverheid, en de argumenten die hierin worden gehanteerd. Ducroo was in 1908 door Boeatan naar Nederlands-Indië uitgezonden, om, naar een idee van mevrouw Van Zuylen Tromp, zich als deskundige te buigen over de aldaar aanwezige nijverheidsproducten - in zijn geval batik - "om die vervolgens tot hoogere ontwikkeling te brengen door haar een afzetgebied te doen verwerven, op de Europese markt met artikelen, daar gewild en gebruikt, doch overigens geheel vervaardigd en versierd op zuiver Indische manier en met dito motieven." Daarnaast zou hij zich bezig moeten houden met de bevordering van batiknijverheid als huisvlijt. Deze missie nu was mislukt, aldus Ducroo. Hij had al spoedig vastgesteld dat zijn taak onuitvoerbaar was (waarvoor hij overigens geen toelichting gaf). In plaats daarvan was hij zelf gaan experimenteren met de toepassing van Indische versieringsmotieven. Daarbij kwam hij tegemoet aan "onze wijze van zien" en aan moderne (westerse) vormgevingseisen, zoals "het principe om een ding te versieren in verband met zijne bestemming." Hoewel zijn werk in Batavia met enthousiasme zou zijn ontvangen, keurde Boeatan het af, volgens Ducroo omdat deze vereniging slechts het typische werk verlangde "zooals eene Javaansche vrouw volgens eigen meening zou maken[...] want zoo beweert Mevr. Van Zuylen: 'het publiek heeft dat het liefst, terwijl men ook meer waardering heeft voor hunne oorspronkelijke wijze van versieren.'" Ducroo verplaatste het meningsverschil over de vorm van het product dus naar de aard van het Europese publiek. Volgens hem wilde dit alleen maar wat goedkoop was. "[...] veeleer, dan dat ik't Europeesche publiek 'begrijpen' en

dientengevolge “waarderen” toeken, van deze naïeve figuralisatie, gewend als wij zijn aan een naturalistische en duidelijke voorstelling der dingen.”<sup>126</sup>

Op zichzelf erkende Ducroo de bijzondere waarde van Indonesische nijverheidsproducten, namelijk als “waar” en “zonder jacht naar effect (...) soms vorstelijk van kleur en in verscheidene gevallen zoo juist opgelost dat het onze bewondering afdwingt, en zeer zeker de strijd aan kan binden tegen veel blufferigs en zinledig lawaaiers, wat ten onzen gemaakt wordt”. Hij meende echter ook dat zij “heusch” nog wel wat verbetering behoefde, “vooral als wij het een betekenende plaats toe willen kennen in onze samenleving, waar dan toch in tegenstelling met deze traditionele werkers (waarbij de “jongen” zingen als de “ouden”), een veel intenser leven waargenomen wordt, waar elk individu min of meer slagende zichzelf geeft.”<sup>127</sup>

In hun mening over de kunstwaarde van de “authentieke” Indische nijverheid verschilden Boeatan en Ducroo (c.q. Cuypers) niet eens zoveel. Het twistpunt was de vraag in hoeverre de “authentieke” kunstnijverheid onaangetast moest blijven, en in hoeverre westerse beïnvloeding hierin verbetering (Ducroo, Cuypers) dan wel bederf (Boeatan) aan zou brengen. Terwijl Ducroo de kwaliteit van het Europese publiek ter discussie stelde, was voor hem de grotere deskundigheid van de moderne kunstenaar ten opzichte van die van de Indische ambachtsman onbetwistbaar.

Op de hand van Boeatan trok het Haagse *Vaderland* de motieven van Cuypers in twijfel. Cuypers zou het onderwerp uitsluitend vanuit een economisch (koopmans) standpunt bezien, terwijl hij de esthetische kant slechts zijdelings, en dan ook nog oppervlakkig, behandelde. Hij ging voorbij aan de belangrijke vraag “welke invloed op de esthetische waarde en betekenis der inlandsche kunstnijverheid eventuele Europeesche bemoeiing zal hebben [...]”. Het is toch een kwestie van meer dan gewoon belang, wat er overblijven zal van een traditie, zooals die nog voortleeft in de kunstnijverheid in Indië, en die er de waarde aan geeft, wanneer die kunstnijverheid vanuit Europa met commerciële doeleinden zal worden geëxploiteerd.” Uit de wijze waarop de Europese industriële vormgeving de Indische kunstnijverheid binnendrong bleek te vaak hoe schadelijk dit was voor de Indische kunstnijverheid en haar kunstwaarde. Zorgwekkend voorbeeld was de door Boeatan gehouden tentoonstelling van Indische batiks, die gemaakt waren volgens de aanwijzingen van Piet Ducroo. Hoewel zich onder deze batiks enkele exemplaren bevonden van bijzondere kwaliteit, stond voor het *Vaderland* vast “dat het eigen karakter was verdwenen, dat de oude traditie volkomen was teloor gegaan.” Dit zou in veel grotere mate gebeuren als de plannen van Cuypers doorgang zouden krijgen. “Er is waarlijk al slappe en ruggegraatloze “kunst” genoeg in dezen tijd, dat wij de restjes traditie en stijl, die er dan nog hier en daar op de wereld bestaan, opzettelijk mogen gaan vernietigen.”<sup>128</sup>

De NRC trok nog harder van leer tegen Cuypers, daarin bijgevalen door *Het Koloniaal Weekblad*. Laatstgenoemd orgaan van de vereniging Oost en West had gewezen op de hinderlijke concurrentie in initiatieven tot ontplooiing van de Indische kunstnijverheid, waar het beter was

de krachten te bundelen.<sup>129</sup> Net als overigens het *Vaderland* deed de NRC schamper over het reisje naar Nederlands-Indië dat Cuypers blijkbaar nodig had gehad om de kunstzinnigheid van de inheemse nijverheid te ontdekken, terwijl in Nederland sinds jaren uitgebreide literatuur hierover te vinden was in kranten, tijdschriften en afzonderlijke uitgaven, en tentoonstellingen gehouden werden - zelfs in zijn eigen woonplaats - "waar menig fragment van Indonesisch kunstvermogen te zien is geweest." De krant las in Cuypers motto "verheffing van de inlandsche kunstnijverheid" dan ook liever "aanbeveling van een plan-Cuypers". Na de vergelijking te hebben getrokken met Japan, waar de overgang van huisvlijt naar industrie verkregen zou zijn, ten koste van kinderarbeid in de fabrieken en verlies van de aloude kunstkwaliteit, verwierp de NRC het plan-Cuypers met een commercieel argument. Had hij, behalve over de Indische productie, wel goed nagedacht over de regeling van de verkoop, en de smaak van het publiek in Europa?<sup>130</sup> Bovenal moest duidelijk zijn dat meer tijd en onderzoek nodig was alvorens te handelen. "Vóór we krachtiger de Indische kunstnijverheid kunnen ondersteunen, moeten we haar eerst kennen. En dat niet alleen: bredere kringen moeten haar kennen en waardeeren. [...] Het kennen, het zuivere willen is voorlopig de hoofdzaak." Als voorbeeld van geslaagd beleid wees de NRC op de regeringsopdracht tot bestudering van de inheemse kunstnijverheid in Nederlands-Indië, waarmee Jasper was opgezaaid, en op twee werken die van gouvernementswege zouden worden uitgegeven (waarmee zij waarschijnlijk duidde op dat van Pleyte).<sup>131</sup>

#### *De Indische nijverheid als volkskunst*

In de besproken kritieken valt een gedeelde bewondering te lezen voor het kunstzinnige van de Indische nijverheidsproducten. De erkende kunstwaarde lag bij wat Ducroo puur, direct en krachtig noemde, hetgeen een contrast vormde met de namaak, overdaad en slapte van wat zou overheersen in de westerse kunst. Deze waardering hing dus samen met het beeld dat betrokkenen kennelijk hadden van de smaak en cultuur van de eigen, westerse samenleving. Daarbij hoorde een overtuiging van het verschil in de westerse en de Indonesische (Javaanse) cultuur of volksaard, die tot uitdrukking zou komen in bedrijfsvoering, vormgeving en wereldbeeld. De inheemse bevolking van Nederlands-Indië beschikte in dit beeld over een origineel scheppend vermogen. Daarmee werd deze kunst ook object van de etnografische vraag of zij gezien moest worden als een overblijfsel van een hogere beschaving (de oude Hindoe-Javaanse) of als de beginselen van een natuurvolk in zijn ontwikkelingsstadium. Als blijk van de veranderde koloniale verhouding koos de theosoof Van Hinloopen-Labberton in een lezing over 'Inlandsche huisvlijt op de Inlandsche volksschool' te Scheveningen voor de eerste optie, waarbij hij het criterium hanteerde dat de Indische ornamentiek geen primitieve nabootsing van de natuur was, maar een religieuze betekenis had en dus het niveau van abstractie had.<sup>132</sup> Op kunstzinnig gebied was er volgens hem dus geen vanzelfsprekende hiërarchie meer.

De Javaanse *priyayi*-zoon Noto Soeroto haakte in *Het Huis. Oud en Nieuw* impliciet in op bovenstaand vraagstuk, met een breedvoerige verhandeling over de Javaanse volksaard. Hierin verwoordde hij het ontluikende Javaans aristocratische nationalisme, dat in deze periode vooral cultureel van aard was, en dat onder meer tot uitdrukking was gekomen in de stichting van Boedi Oetomo in 1908.<sup>133</sup> De vader van Noto Soeroto was één van de grondleggers. Volgens Noto Soeroto was "de intellectuele en morele verworping van het volk, dat zijn tijdperk van grootheid heeft gehad [...]" één van de belangrijke oorzaken van het verval van de inheemse kunst van Nederlands-Indië (die hij soms aanduidde met "Javaansche" en soms met "nationale".) Met het verlies van de liefde voor de nationale kunst groeide bovendien de ingenomenheid met het vreemde. En hierin nu lag volgens Noto Soeroto een verantwoordelijke rol bij de Javaanse adel. Was het ooit de taak van de Javaanse hoven om "de nationale kunst" in ere te houden, deze tijden waren nu geheel voorbij. "Ook hier liet zich de geestelijke dommeling gelden, waarin de Javanen sinds jaar en dag verzonken zijn. De belangstelling en liefde voor de nationale kunst leden onder de algemeene slapte, welke in het volk gevaren is." Alleen prins Pakoe Alam (aan wie Noto Soeroto verwant was) en de rijksbestuurder van Soerakarta, Raden Adipati Sosrodiningrat, zouden pogingen doen om "de kunst te doen herleven en de oude traditie voort te zetten."<sup>134</sup>

In *Het Vaderland* gaf Noto Soeroto zijn idee van Javaans leiderschap of voorhoede een holistisch (haast communistisch klinkend) accent: "Er moet hier naar gestreefd worden, dat het nationale kunstbewustzijn van de menigte als het ware een controle uitoefent op het artistieke in de voortbrengselen". Het oorspronkelijke nationale (Javaanse) kunstgevoel was er naar zijn idee dus nog wel, maar het moest aangewakkerd worden - door Javaans leiderschap. In reactie op de eerder geuite kritiek van *Het Vaderland* op het plan-Cuyppers wist Noto Soeroto te melden dat het niet Cuyppers bedoeling was om het esthetische gedeelte uitsluitend onder Europese leiding te planten: naast de Europeaan zou een inheemse leider geplaatst worden - "zoo mogelijk een artistiek ontwikkelden" - die onder landgenoten belangstelling moest opwekken voor de eigen volkskunst.<sup>135</sup>

Heel wat negatiever over 'de' Javaanse kunstvaardigheid was Djajadiningrat. Zijn bijdrage aan deze discussie beperkte zich tot zijn 'korte aantekeningen nopens de opheffing der kunstnijverheid onder de inlanders op Java en Madoera', in *Het Huis. Oud en Nieuw* (ogenschoonlijk een verkorte weergave van de nota die hij voor Rouffaers 'aanhangel' had geschreven).<sup>136</sup> Oorspronkelijk Javaans kunstgevoel of scheppingskracht kwam bij hem niet ter sprake. In zijn 'aantekeningen' stelde hij slechts vast dat de kunstnijverheid van de bevolking van Java en Madoera "in alle opzichten steeds achteruitging". Hij had wel hoop op verbetering, ondanks zijn negatieve beeld van 'de Javaan'. Volgens Djajadiningrat was de Javaan kortzichtig, wars van nieuwigheid en onontwikkeld en bovendien geneigd om werk te verrichten, waarin geen voortdurende inspanning en controle nodig was, zoals die in de westerse bedrijfsvoering gewenst was. Ter ontwikkeling van de "volkskunstnijverheid" pleitte hij ervoor de exportproductie te

bevorderen, en te concurreren met de buitenlandse nijverheid. Daartoe moest zij niet langer als huisvuil uitgeoefend worden, maar als "industrie". Hierop gaf hij een eigen invulling aan Cuypers plan voor werkateliers: deze zouden tevens als vakscholen moeten dienen en hoofdzakelijk aanschouwelijk onderwijs moeten bieden, met de nadruk op "de netheid in alles en op de nauwkeurige afwerking van alle voorwerpen". Ze zouden bij voorkeur opgericht moeten worden in bevolkingscentra, waar van oudsher bekwame ambachtslieden worden gevonden, en waar de bouwgrond (als alternatieve bron van inkomsten) schaars was. Leerling-ambachtslieden zouden daar in vaste loondienst werken, en niet volgens stukloon, "want, indien zulks het geval is, zullen zij, voornamelijk door hun weinig begrip van werkverdeling, niet loonend kunnen werken." De onontbeerlijke Europese leider, die op de hoogte zou zijn van de Europese vraag, en zich verdiept had in de inheemse kunstnijverheid, had recht op een maandsalaris van f. 500,- per maand minstens, meer dan tien keer zoveel als zijn leerlingen.<sup>137</sup> In de toekomst, wanneer er genoeg vaardige ambachtslieden zouden zijn, kon de leiding in handen komen van "eenen ontwikkelden Javaan".<sup>138</sup> Daarmee lijkt Djajadiningrat een duidelijker voorstander van de associatiegedachte dan Noto Soeroto. Waar Noto Soeroto het Javaanse leiderschap in de kunstnijverheid legde bij 'het gevoel' of 'de ziel', vroeg Djajadiningrat het voor de praktische organisatie - zij het dan ook pas "wanneer het zover was".

## 6. Koloniale glorie, Indische kunstnijverheid en nationaal besef

"Vraagt men mij nu wat ik achteraf beschouw als de voorname betekenis van onze koloniale tentoonstelling te Brussel, dan meen ik het antwoord te moeten samenvatten in twee woorden: *koloniale propaganda*. Tegenover het buitenland heeft Nederland met deze tentoonstelling zijn aanzien als koloniale mogendheid ongetwijfeld verhoogd. Voor ons zelve is zij geweest een spiegel van wat onze koloniën voor ons *zijn*, maar ook van wat zij zijn *moeten*".<sup>139</sup>

De koloniale afdeling te Brussel was van zoveel waarde dat zij inspireerde tot het plan om tegelijkertijd met de opening van het internationale Vredespaleis te Den Haag in 1913 een grote koloniale tentoonstelling te organiseren in Amsterdam, opdat Nederland zich als koloniale mogendheid aan de wereld zou doen kennen. Van Heutsz was enthousiast, Jasper zag er ook heil in,<sup>140</sup> maar het bleef bij een plan. In Den Haag stond voor dat jaar al een grote landbouwtentoonstelling op het programma, "gewijd dus aan de werken bij uitmuntendheid des vredes", aldus de NRC. Bovenal was er al iets anders in voorbereiding ter verwezenlijking van "het sympathieke denkbeeld [...] de wereld eerbied in te boezemen voor het kleine land, dat in Oost en West een zoo ontzaglijk gebied van werkzaamheid omvademt en op dat gebied met eer zich handhaaft": het Koloniaal Instituut te Amsterdam, waarvoor een voorbereidend comité één miljoen als eerste gift bijeen had gebracht. De NRC stelde daarom voor de koloniale tentoonstellingsplannen te verdagen "Vooreerst hebben wij onze krachten samen te bundelen op de grootsche stichting, waarmede een schuld is af te doen van dankbaarheid voor wat onze natie

zich verplicht te rekening heeft aan glorie die sinds eeuwen uit de landen van overzee op haar is afgestraald.”<sup>141</sup>

Met het besluit tot de oprichting van het Koloniaal Instituut leek de betekenis van de koloniale onderneming in 1910 grootser dan ooit voor Nederland. De koloniale vertoning in Brussel gaf een voorbeeld hoe deze gedachte uitgebeeld kon worden. Zij wilde bewijzen dat de Nederlandse bemoeienissen in Nederlands-Indië noodzakelijk waren, door niet alleen de behoefte van de inheemse bevolking te laten zien, maar ook haar levende potenties. Daarnaast wilde zij laten zien welke koloniale middelen tot economische en geestelijke vooruitgang leidden. Dat de ethische organisatoren wisten welke dat waren - onderwijs, ontginning, industrialisering, afzetmarkten creëren - rechtvaardigde genoeg. Uiteraard was de koloniale praktijk niet altijd even succesvol, en dus de uitbeelding daarvan problematisch - zo bleek uit de opstelling over het onderwijs aan de inheemse bevolking van Nederlands-Indië. De mankementen hierin kwamen niet aan bod. Dit gegeven is niet zozeer interessant als een vorm van bedrog, maar als een weergave van het feit dat in Nederland eigenlijk niet één beleidsgedachte bestond op dit gebied, en betrokkenen er niet uit waren hoe dit het beste ingericht kon worden. Dat juist het westerse onderwijs aan de inheemse elite in beeld kwam, weerspiegelt het ethische associatie-streven. Hoe dan ook kenmerkte het ethische denken zich in deze periode door een optimistisch en nogal zelfingenomen geloof in de maakbaarheid, en dus de vooruitgang van de koloniale wereld. Daardoor leek het hoofdverhaal, dat op de koloniale afdeling te Brussel te lezen viel uiteindelijk toch erg veel op de voorgaande deelnamen: een overschot aan particuliere en staatkundige economische successen en erg veel voorwerpen van de inheemse bevolking, tegenover een minder open en helder beeld van de praktijk van koloniaal beleid.

Tegen de bedoeling van de Nederlandse organisatie in nam etnografie in Brussel opnieuw een bijzonder grote plaats in beslag. De aanvankelijke wens tot vermindering van de ruimte voor etnografica ging gepaard met de verruiming van het begrip ‘inheemse nijverheid’. Dit stond niet meer alleen voor typische gebruiken die soms aardige decoratieve alsook economische waarde hadden, en die vanouds een plaats kregen in de categorie ‘ethnografie’. In Brussel werd inheemse nijverheid óók als toegepaste kunstvorm of volkskunst naar voren geschoven. De ontdekking van de kunstwaarde van inheemse nijverheidsproducten verhoogde hun economische waarde, en bracht bij betrokkenen de wens te weeg deze te bewaren/ conserveren, óf, vanuit ethisch superioriteitsbesef, te redden uit het verval (te ontwikkelen, te verbeteren en dus te veranderen). In dat opzicht ging het gevormde beeld weer over de manier waarop de beschouwers zichzelf of Nederland zagen.

De waardering van de inheemse nijverheid was van invloed op de belangstelling voor en de studie van de inheemse culturen van Nederlands-Indië. In de vroege jaren van de ethische politiek kreeg de Indische nijverheid serieuzere aandacht dan voorheen. Het onderzoek hiernaar richtte zich zowel op artistiek technische aspecten (Jasper, Loeber), als op de culturele, sociale en

economische achtergronden (Pleyte). Blijkens de oproep van de NRC, tot "het kennen, het zuivere willen" gaf de Nederlandse koloniale afdeling in Brussel aldus een beeld van een veranderende belangstelling voor de inheemse cultuur van Nederlands-Indië: deze verlevendigde in deze periode en zij leek te democratiseren: zij verplaatste zich van de verleden hogere beschaving van de Hindoe-Javaanse oudheid naar de eigentijdse kunstnijverheid, en van de aristocratie (of aristocratische kunst) naar het volk (of volkskunst). Onder het bindende ethische motto van ontwikkeling speelden hier opvoedkundige, commerciële, artistieke, én nationalistische motieven een rol.

In de context van de werelddtentoonstelling zette de populaire kunstnijverheidsshow bovenal Groot Nederland op de kaart. De verzameling weefsels die Jasper opstuurde naar de werelddtentoonstelling te Brussel besloeg niet voor niets bijna geheel Nederlands-Indië. De ethische verantwoordingen van de levende ambachtsshow gaven daarbij voeding aan nationale trots en een besef van roeping. In dit kader was het eerbetoon van de twaalf ambachtslieden aan koningin Wilhelmina in Artis de bezegeling van de band tussen Nederland en zijn koloniën. De aanblik hiervan kon bij het Nederlandse publiek een gevoel oproepen van ethische verplichting, én als illustratie dienen van de dank der hier getoonde Indonesiërs voor de noodzakelijke Nederlandse leiding in de ontwikkeling van Nederlands-Indië. Anderzijds zouden de verzameling en tentoonstelling van inheemse (kunst)nijverheidsproducten in Nederlands-Indië, alsook de zorg en ontwikkeling ervan (onderwijs, bedrijfsvorming) in de toekomst een nevenmiddel worden voor de ontwikkeling van een Indonesisch (of Javaans) identiteitsbesef. Noto Soeroto sprak in 1910 al van nationale (of Javaanse) volkskunst, en riep op tot haar ontwikkeling onder bezielend leiderschap van de Javaanse adel - een oproep die vooruitloopt op de Javaanse variant van *Swadeshi*.<sup>142</sup> En tot op de dag van vandaag gelden batik- en houtsnijwerk als de typisch Javaanse (khas Java) verkoopproducten.<sup>143</sup> Hoe weinig ruimte er echter in de Nederlandse koloniale onderneming voor Javaanse emancipatie was - laat staan Indonesische - zou blijken op de volgende koloniale werelddtentoonstelling in Parijs in 1931. Hollands glorie stond hier op het spel.