



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.

CONCLUSIE

Spiegelbeelden

De Nederlandse koloniale afdelingen op de wereldtentoonstellingen hadden een tweeledig doel. Enerzijds gaven ze gestalte en legitimatie aan de koloniale overheersing in Nederlands-Indië, en dit in een periode waarin deze expandeerde in economisch, bestuurlijk en militair opzicht.

Anderzijds dienden ze het aanzien van Nederland te vergroten. Als onderdeel van 'ernstige internationale wedstrijden' waren zij gericht op een massaal Europees én op het Nederlandse publiek: zij lieten zien dat Nederlands-Indië Nederlands was en gaven Nederland daarmee een plaats tussen de grote Europese mogendheden.

Vertoningen waren het, koloniale vertoningen - maar waar gingen ze nu over? Wat vertellen de tentoonstellingen die in deze studie onder de loep zijn gelegd over de koloniale verhouding, en over het besef daarvan in Nederland? In welk opzicht maakten ze de koloniale staatsvorming een voorstelbaar onderdeel van de Nederlandse *imagined community*?

Uit het voorafgaande is gebleken dat de koloniale vertoningen niet een éénduidig verhaal lieten zien, maar vooral een zoektocht. Drie samenhangende problemen hielden haar ontwerpers bezig: ten eerste het probleem van koloniale overheersing: wat was de juiste en effectiefste vorm van koloniaal bestuur en hoe moest die worden vormgegeven en verbeeld? Ten tweede het probleem van beschaving: welke houding moest in het licht van het vooruitgangsgeloof worden aangenomen ten aanzien van de beschaving van de inheemse bevolkingsgroepen van Nederlands-Indië? In hoeverre moest deze veranderd dan wel geconserveerd worden? Moest assimilatie dan wel associatie het leidend beginsel zijn van koloniaal bestuur? En *last but not least* het probleem van de Nederlandse identiteit en de plaats van Nederland in de wereld: hoe kon een tot de derde rang vervallen mogendheid zich groot houden en tonen in de vaart der volkeren? Met deze drievoudige problematiek als grondslag waren de koloniale vertoningen uiteindelijk een vorm van zelfbespiegeling.

In dit slotwoord peil ik aan de hand van de drie genoemde hoofdmotieven de aard van het Nederlandse koloniale besef, waaraan de koloniale vertoningen een bijdrage moeten hebben geleverd. Dit besef heeft een lange nasleep. Ook nu nog is in Nederland vaak genoeg een bijzondere betrokkenheid vast te stellen met het tegenwoordige Indonesië en het oude Nederlands-Indië, een gegeven dat recentelijk is aangeduid met de term 'inburgering'.¹ Mij gaat het er niet zozeer om dát de band met Nederlands-Indië of Indonesië nog steeds wordt gevoeld, maar vooral wat dat gevoel inhoudt. Mijn stelling is dat het in laatste instantie een binnenlands probleem betreft: het besef van een (verloren) roeping, en - tenminste in de periode die mijn studie omvat - ongemakkelijkheid over het eigen veranderende wereldbeeld. Wanneer men koloniale beeldvorming strikt binnen de koloniale machtsverhouding beziet en op het

eindresultaat beoordeelt, dan verdwijnt de hierboven geduide zoektocht uit zicht. Interessant zijn juist de veranderingen en grilligheden in koloniale beeldvorming, en het feit dat koloniale beelden vaak niet alleen iets vertellen over de kolonie, maar vooral ook over de beeldvormer zelf.

Het probleem van koloniaal bestuur

De koloniale vertoningen kregen vorm in de periode waarin overheid en particulieren inhoud moesten geven aan de nieuwe liberale koloniale politiek, die formeel sinds de afschaffing van het cultuurstelsel van start was gegaan. In deze periode werd koloniaal bestuur sowieso ingewikkelder dan voorheen: de militaire en economische expansie vergrootte het te besturen gebied, en het aantal inheemse en Nederlandse onderdanen. De overgang van indirect naar direct bestuur in de nieuw verworven gebieden maakte de verhouding tot de inheemse bevolking ingewikkelder. Deze veranderende situatie vergde veel meer kennis van koloniaal bestuurlijke en inheemse zaken dan ten tijde van het cultuurstelsel nodig werd geacht. In het 'liberale' koloniale stelsel diende de koloniale overheid bij zichzelf te rade te gaan welke bestuurlijke plichten zij had ten opzichte van de inheemse bevolking en ten opzichte van de ontwikkeling van het koloniale gebied. Daarbij compliceerde de verhouding tussen de regering en de particuliere ondernemers de inrichting van het koloniale bestuur: er bestond onduidelijkheid over wie nu precies de hoofdverantwoordelijkheid had in koloniale zaken. Het geheel van deze koloniaal bestuurlijke problematiek moet zijn weerslag hebben gehad in de organisatie en het ontwerp van de verschillende Nederlandse koloniale vertoningen voor de wereld.

De in de inleiding genoemde stereotypen van ontsluiten, opheffen en conserveren lijken mij bij nader inzien minder geschikt om de ontwikkeling van het koloniale beeld door de tijd heen te duiden, omdat deze motieven op alle tentoonstellingen zichtbaar waren, zij het niet altijd in gelijke mate. Tegen de veranderende koloniaal-politieke achtergrond valt juist op dat de Nederlandse koloniale afdelingen in hun verhaal en ordening eigenlijk erg op elkaar leken. Op het eerste gezicht is dat niet zo vreemd: de tentoonstellingsmakers van na 1883 grepen terug op het grondconcept van P.J. Veth voor de koloniale tentoonstelling van Amsterdam. Door vast te houden aan de driedeling natuurlijke wereld - inheemse bevolking - kolonisatie konden zij (idealiter) het gemakkelijkst de door Nederland bewerkstelligde vooruitgang in de koloniale wereld tonen. Voor een deel had het ontbreken van duidelijk nieuwe gebaren ook te maken met de relatief beperkte middelen waarover de tentoonstellingsorganisaties beschikten, de wijze waarop de koloniale afdelingen gefinancierd werden, en de gebonden concurrentie waarbinnen de Nederlandse en Nederlands-Indische comités moesten samenwerken.

Het economische belang achter het koloniale tentoonstellen lijkt misschien vanzelfsprekend – wereldtentoonstellingen waren immers een belangrijk reclamemiddel voor lokale én koloniale producten – toch is het niet altijd doorslaggevend geweest voor de totstandkoming van de Nederlandse koloniale afdelingen. Aan iedere vertoning ging een onderhandelingsstrijd vooraf

tussen overheid en particulieren over de subsidiëring en behartiging van de Nederlandse koloniale inzendingen. Dit was een reflectie van de wijze waarop het koloniale beleid in Nederlands-Indië vorm kreeg. Weliswaar werd de inbreng van de regering op dit terrein gaandeweg minder aarzelend, maar nooit kwam deze voort uit een gulle overtuiging - behalve dan misschien in 1931, toen het eigenlijk al te laat was om nog koloniaal te kunnen pronken. Maar tot die tijd moest de benodigde financiële en morele steun van de overheid altijd bevochten worden, aan de particulieren was het initiatief.

Anderzijds zijn de Nederlandse koloniale afdelingen nooit het succesverhaal geworden waarop de ondernemende liberalen van 1883 hadden gehoopt. De Nederlandse particulieren konden niet op eigen houtje goede sier gaan maken, daarvoor vonden ze in eigen kring te weinig aanhang en middelen. Wat dat betreft was 'het koloniale hoekje' van Nederland te Parijs in 1889 eigenlijk een dieptepunt: daar was slechts te zien wat de ondernemer ervoor had willen geven, en dat was niet veel. Deze bescheidenheid had deels te maken met het feit dat in de jaren 1880 in Nederland het vertrouwen in de koloniale onderneming taande. Maar deze verklaring is niet afdoende. Ook voor de tentoonstellingen tijdens het hoogtij van de koloniale expansie, die van Parijs in 1900 en van Brussel in 1910, bleef de regeringssteun onontbeerlijk. Wel werd in deze periode de inzet van particuliere zijde groter en overtuigender, culminerend in een eigen paviljoen voor de grote ondernemingen, op de IKTP in 1931. In dezelfde periode kwamen de organisatie én de financiering van deelnamen aan internationale tentoonstellingen echter ook wettelijk onder verantwoording van de regering. Naarmate staats- en bedrijfsbemoeienissen in de kolonie groeide, groeide ook het zelfvertrouwen en de wil om te tonen, zo zou men kunnen stellen. Maar hiertegen spreekt het karaktervertoon van de Nederlandse en Nederlands-Indische deelname aan de IKTP, die uitgerekend plaats vond in een periode van algemene economische neergang en sociaal-politieke instabiliteit in Nederlands-Indië. Hierover zou gezegd kunnen worden dat juist de broze positie van Nederland in Nederlands-Indië om extra stevige propaganda vroeg. Het valt echter te betwijfelen dat een dergelijk motief een bewuste rol heeft gespeeld bij artistiek ontwerper Moojen, belangrijkste lobbyist voor een modern *Nederlands-Indisch* paviljoen op de IKTP. Het moet haast wel dat de grote gelijkenis van de koloniale vertoningen toch ook duidt op een gebrek aan ideeën. In hoeverre was dat zo?

Zoals gezegd verwoordden de koloniale vertoningen vooral een zoektocht. Het daadwerkelijke 'worstelen' met de vraagstukken van koloniaal bestuur en beschaving speelde zich af op de internationale koloniale conferenties, in de geleerde marges van de wereldtentoonstellingen. Daar kon een gezaghebbende groep mannen, met expertise op bestuurlijk, juridisch, volkenkundig en kunstzinnig gebied, op informele wijze overtuigingen en ideeën uitwisselen. Voor hen was weliswaar duidelijk welke vragen belangrijk waren, maar de antwoorden waren minder helder en zeker niet éénduidig. Naarmate wetenschappers een zwaardere rol gingen spelen in de onderbouwing en legitimatie van de koloniale politiek, werd niet alleen de praktische invulling

ervan ingewikkelder, maar ook de vertoning ervan. De zoektocht waarin de koloniale deskundigen zich bevonden wrong met het aantrekkelijke verhaal dat op de tentoonstelling gewenst was. Op de koloniale tentoonstellingen moest het verhaal 'af' zijn. Het moest een goede les zijn over Nederland en de Nederlandse koloniën, die niet alleen overtuigend was, maar vooral ook aanlokkelijk voor een heel groot publiek. Dat vroeg om een nieuw type ondernemer, met de flair van een kosmopoliet, die het risico wilde nemen van een groot, opvallend en effectief gebaar, waarin lering en vermaak samenkwamen. Personen als Agostini, Daniel Veth, en Wolff waren van dat kaliber, maar hun soort lag in Nederland blijkbaar niet voor het oprapen.

Aangenomen dat de tentoonstellingsmakers de Nederlandse koloniale onderneming en expansie wilden verantwoorden, dan konden zij kiezen uit drie motieven: het economische argument, het politiek-culturele motief van beschaving en ontwikkeling (de *mission civilisatrice*), en het militaire motief van daadkracht en heldenstrijd voor een nobel doel, of een combinatie uit deze drie.

Van de genoemde motieven was alleen de economische vrij constant aanwezig, en zichtbaar in de telkens terugkerende uitstallingen van koloniale handelswaar en grondstoffen. De *mission civilisatrice* kwam op de voorgrond in de koloniale afdelingen vanaf 1900. Als officiële legitimatie werd het echter alleen op de tentoonstelling in Brussel in 1910 expliciet geuit. Dit was typisch voor de ethische tijdgeest. Het motief van opvoeding en ontwikkeling kwam niet alleen tot uitdrukking in het enigszins schamele vertoon van moderne onderwijsinstellingen en gezondheidszorg maar indirect ook in de vertoningen van de cultuur of beschaving van de inheemse bevolking van Nederlands-Indië. Daaraan zou idealiter het hogere niveau van de eigen (Nederlandse) beschaving zijn af te lezen, en dus de opvoedende taak die voor Nederland in Nederlands-Indië in het verschiet lag. Zo éénduidig was de koloniale verbeelding van de inheemse bevolking echter niet. Bovendien was hierin in de loop van de tijd een belangrijke verandering te zien: kort gezegd maakte de éénvoudige 'primitieve' etnografie (de kampong) plaats voor meervoudige hoger geachte beschavings- en kunstvormen, van verscheiden inheemse bevolkingsgroepen van verschillende standen en uit verschillende tijden (Candi Sari, de inheemse kunstnijverheid, Balinese bouw- en danskunst). Het militaire verhaal, ten slotte, ontbrak nagenoeg op de Nederlandse koloniale afdelingen. Alleen de Amsterdamse tentoonstelling van 1883 maakte sier met een monument voor Atjeh en een grote hoeveelheid wapentrofeeën in het koloniale paleis.

Wanneer we uitgaan van de drie ideale opties waarmee de tentoonstellingsmakers de koloniale onderneming hadden kunnen verantwoorden dan wrong er iets in hun verhaal, op tenminste twee punten. Ten eerste was het verhaal van de *mission civilisatrice* niet sterk. In dit kader was de verbeelding van de beschaving van de inheemse bevolking meerduidig en veranderlijk. Ten tweede was er geen sprake van militair pronkvertoon. In hoeverre moeten we de oorzaak van deze opvallende elementen van de koloniale vertoningen nu in de koloniale verhouding zoeken?

Kijken we als eerste naar het gebrek aan militair eerbetoon op de Nederlandse koloniale afdelingen. Te stellen dat de tentoonstellingsmakers hiermee de voortgaande gewelddadige strijd in Nederlands-Indië wilden verhullen, of dat zij Nederland vreedzamer, beter wilde voordoen dan andere mogendheden, zou een anachronisme zijn. In die tijd was het militaire strijdtoneel immers een veld van eer. We hebben gezien dat op de Franse koloniale afdelingen wel koloniale troepen paradeerden, en dat op de *exposition du siècle* een diorama te bezichtigen was over de verovering van Madagascar. De verovering van Lombok veroorzaakte massale jingoïstische vreugde op veel plaatsen in Nederland. En Van Heutsz kreeg behalve een triomftocht, twee monumenten in Nederland en één in Nederlands-Indië. Maar terwijl hij op het toppunt van zijn roem stond, en gevierd werd als de bedwinger van Atjeh, kreeg hij geen ereplaats op de Nederlandse koloniale afdelingen. Lombok kwam daar evenmin aan de orde. Zou het kunnen zijn dat Nederlands koloniale zeges alleen in Nederland gevierd en getoond konden worden? En duidt de afwezigheid van Nederlands militair pronkvertoon in het buitenland, niet vooral op Nederlands zwakke positie in de wereld der grote mogendheden? Vertoon van al te veel wapengekletter in het buitenland paste niet in het beleid van neutraliteit, waarop de Nederlandse politiek in Europa en Azië steunde. In dit opzicht waren de Nederlandse koloniale vertoningen dus vooral een uiting van een Nederlands probleem, eerder dan van de koloniale verhouding.

Het probleem van beschaving

Als rechtvaardiging zouden de Nederlandse tentoonstellingsmakers koloniaal militair geweld gemakkelijk hebben kunnen tonen aan de hand van de primitieve wreedheid van de inheemse tegenstander, zoals het koppensnellen der Dayaks. Ook daarvan waren op de Nederlandse koloniale afdelingen echter alleen maar duidelijke voorbeelden te zien in Amsterdam. Dit brengt ons op het tweede opvallende element: de manier waarop de cultuur of beschaving van de inheemse bevolking verbeeld werd.

Op de Nederlandse koloniale afdelingen is in de vertoning van de inheemse beschaving van Nederlands-Indië in de loop van de tijd een verschuiving zichtbaar. Van één alomvattend 'primitief' en 'exotisch' geheel, onder de noemer 'etnografie' in de jaren 1880, zien we vanaf 1900 complexere kunstuitingen van de Hindoe-Javaanse 'beschaving', die duiden op geografische en culturele variaties. Deze verandering hing samen met het vraagstuk van beschaving. Drie ontwikkelingen kwamen hierin samen, die min of meer verweven waren met de koloniale verhouding. Ten eerste de wisselwerking tussen koloniale gezagsuitbreiding en koloniale kennis: de militaire expansie en de overgang naar direct of indirect bestuur in verschillende delen van Nederlands-Indië stimuleerden de wetenschappelijke belangstelling voor het gebied, de cultuur en de maatschappelijke ordening van de verschillende inheemse bevolkingsgroepen. Ten tweede het besef dat koloniaal beleid gebaat was bij medewerking (associatie) van de inheemse elite. Dit groeide rondom 1900 onder invloed van gezaghebbende regeringsadviseurs als Snouck

Hurgronje. Voor Snouck betekende dit inzicht niet alleen dat westers onderwijs de inheemse elite klaar moest stomen voor ambtelijke posities in de koloniale maatschappij, maar ook dat kennis van haar maatschappelijke en culturele instellingen essentieel was, naast een positieve opstelling ten aanzien van haar cultuur. Complicerend voor het ontwerp van de koloniale vertoningen was dat naarmate de inheemse elite directer betrokken raakte bij koloniaal bestuur, zij ook een rol zou moeten spelen in de koloniale vertegenwoordiging op de wereldtentoonstellingen. Dit vond echter pas zijn geringe weerslag in de tentoonstellingsorganisaties na 1900.

Ten derde kreeg in dezelfde periode een vooraanstaande culturele elite in Nederland en in Nederlands-Indië oog voor het schone van oosterse kunst- en cultuuruitingen, in reactie op de door hen geconstateerde vervlakking van de moderne westerse beschaving. Deze belangstelling drong ook door in de gelederen van de tentoonstellingsorganisatie. Door al deze motieven heen speelde ten slotte ook nog de vraag mee of de inheemse cultuur veranderd moest worden naar westerse maatstaven of in haar veronderstelde eigen waarde gelaten of gehouden moest worden. Al deze factoren maakten de verbeelding van de inheemse bevolking steeds ingewikkelder. Dit was des te meer zo in de context van de wereldtentoonstellingen, die nu eenmaal de vooruitgang der menselijke beschaving vierden. Hoe moest die getoond worden, gegeven het groeiende besef dat die vooruitgang eigenlijk niet éénduidig was?

Aanvankelijk leek het eenvoudig. Op de koloniale tentoonstelling te Amsterdam in 1883 legde 'etnografie' een zwaar gewicht in de schaal. Onder deze noemer ving de tentoonstellingsorganisatie de middelste van de drie hoofdgroepen, waarvoor zij zoveel mogelijk materiaal had laten verzamelen in Nederlands-Indië, in de vorm van huisraad, kledingstukken, sieraden, gebruiksvoorwerpen, gereedschappen, nijverheidsproducten, 'afgodsbeeldjes', en een compleet levend dorp. Tekenend voor de tijd was de volledigheidstrang van de organisatoren: in het schepnet mocht alles mee, zolang het maar kon duiden op 'anders'-zijn. Als er al een lijn te zien was in het verzamelbeleid en de tentoonstelling van al dit materiaal, dan was deze antropologisch of etnografisch. Heersende wetenschappelijke denkbeelden over de inheemse culturen en rassen van Nederlands-Indië balden in Amsterdam samen tot 'het Indische dorpsleven': een simpele zedenschets, die, naast de grote machinegalerij, tevens dienst deed als les over, en stap in, de evolutie der beschavingen. De bedoeling was om aan het Nederlandse publiek duidelijk te maken hoe anders deze cultuur was, en hoe groot de afstand was tot de eigen westerse beschaving. Vanuit het perspectief van de tentoonstellingsmakers ging het om het verschil tussen 'wij' en 'zij'. Dit streven kreeg in 1889 voortzetting in *le village javanais*. Duidelijker dan in 1883 was dit dorp echter niet alleen maar een beschavingsles; als één van de opvallend grote publieksattracties van de wereldtentoonstelling was het vooral ook een commercieel en nationaal succes, dat Nederland op de eretribune der deelnemende mogendheden plaatste.

Bij de volgende koloniale vertoning op de wereldtentoonstelling in Parijs in 1900 leek het erop alsof de tentoonstellingsmakers het antropologische of etnografische element naar de

achtergrond wilden dringen, maar feitelijk gebeurde dat niet. IJzerman wilde minder etnografie laten zien ten behoeve van meer moderne koloniale economie. Daarnaast gaf hij de oude Boeddhistische en Hindoe-Javaanse beschaving uit Nederlands-Indië een ereplaats, als de vormgevers van het Nederlandse koloniale paviljoen (terwijl op de *rue de nations* een nationaal *Nederlands* paviljoen ontbrak). Deze beschavingen kregen in Parijs wereldfaam door de reconstructie en gipsafgietsels van de meer dan duizend jaar oude, stenen tempel Candi Sari van Oost-Java, tempelfriezen van de Boroeboedoer, en Hindoe-Javaanse beelden. Hier was bovendien voor het eerst een duidelijker onderscheid te zien tussen een hoogstaande elitecultuur enerzijds (de Candi Sari als cultuurproduct van het verleden, en de Wajang uit de kraton van Solo, als een voortlevende hoftraditie, die wortelde in de oude Hindoe-Javaanse mythen) en 'primitieve' maar evengoed respectabele volksproducten anderzijds (de sierlijke houten huizen van Sumatra, het Balinese pantheon). De elite trad ten tonele als drager en bewaker van de oude Hindoe-Javaanse beschaving. Het volk was (behalve de eeuwige landbouwer-producent van verhandelbare waar) de nijvere vervaardiger van voorwerpen (tevens handelswaar), waarin de Hindoe-Javaanse ornamentale kunstvormen waren te ontdekken, en waarvan tevens de toepasbaarheid werd getoond in de aankleding van de bibliotheek en de twee Sumatraanse paviljoens.

In 1900 was het cultuurbeeld kennelijk niet meer zo eenvoudig als in de jaren 1880 en scherper uitgekristalliseerd. Op de tentoonstelling was het besef doorgedrongen dat binnen die inheemse cultuur verschillende beschavingen bestonden. Wat de organisatoren daarvan als typisch selecteerden duidde niet zozeer op het andere van deze cultuur ten opzichte van het westen, maar eerder op datgene wat de westerse beschaving miste, of verloren had. Het uitgangspunt was ook veranderd. De tentoonstellingsmakers gingen eigenlijk niet meer uit van het anders-zijn. Zij veronderstelden dat er weliswaar sprake was van 'van ons' wezenlijk verschillende culturen, maar ook dat die, met de westerse, onderdeel waren van één menselijke beschaving. Het zoeken naar de oorsprong van deze beschaving was hier van belang. Daarin speelde archeologisch nationalisme een rol. Nederland trad te Parijs met Candi Sari naar voren als hoeder van een achtenswaardige beschaving, waartoe alle grote Europese beschavingen waren terug te voeren. Daarmee verhieven de Nederlandse tentoonstellingsmakers Nederlands positie, niet zozeer ten opzichte van de inheemse bevolking van Nederlands-Indië, maar vooral ten opzichte van de overige Europese mogendheden die ook hun belangrijke oudheidkundige opgravingen koesterden. Dit betekent dat deze oudheidkundige vertoning eerder uiting gaf aan een westerse of (hier) Nederlandse behoefte aan zelfbevestiging, én de daarmee samenhangende zoektocht naar de oorsprong van beschaving, dan dat zij gezien moet worden als een illustratie van de koloniale verhouding.

De organisatoren van de Nederlandse koloniale afdeling op de wereldtentoonstelling te Brussel dachten nog een stapje verder te gaan in hun keuze van het typerende inheemse cultuurbeeld. Hier verplaatste de aandacht zich van de hoogstaande aristocratische oudheid naar de eigentijdse kunstzinnige volksnijverheid. Clou van de Nederlandse afdeling was de pendopo waaronder twaalf inheemse ambachtslieden hun werk-in-uitvoering toonden. Met deze levende nijverheidsshow wilden de organisatoren de volkskunst of de ambachtelijke kunst onder de aandacht brengen van het Europese publiek. Die kunstvorm maakte in Europa *schunning* in deze periode, om zowel artistieke als sociaal-opvoedkundige redenen (smaakontwikkeling en gemeenschapsvorming). In dit opzicht reflecteerde deze vertoning vooral een ontwikkeling in Europa. Ooit als primitief naar voren geschoven, diende de inheemse nijverheid van Nederlands-Indië nu als spiegel van de vervlakkende Europese kunstnijverheid. Zij was eigentijds geworden, en had een eigen kunstzinnige waarde gekregen. Door die eigen waarde maakte zij Nederland, de ontdekker en conservator van deze kunstnijverheid, 'modern' – opnieuw vooral in Europese context.

Anderzijds vertelde de levende ambachtsshow ook iets over de koloniale verhouding. De achterliggende boodschap was dat de Nederlandse koloniale onderneming de ontdekte inheemse kunstvaardigheid tot ontwikkeling zou brengen, geheel in lijn met de ethische politiek. En daarmee werd Nederlands positie in Nederlands-Indië, en de koloniale hiërarchie gerechtvaardigd. Van betekenis in dit verhaal is dat de 'inlandse kunstnijverheid' een Nederlandse uitvinding was. Het verhaal was echter niet éénduidig. In hoofdstuk vijf heb ik laten zien dat de tentoonstelling en waardering van de 'inlandse kunstnijverheid' zeer dubbelzinnig was, en paradoxale consequenties had voor het te voeren koloniale beleid: moest de inheemse (kunst)nijverheid in haar ontdekte vorm als oorspronkelijk behouden blijven, of moest zij ontwikkeld en dus veranderd worden, waardoor zij feitelijk haar oorspronkelijke waarde zou verliezen? Hierop was niet één antwoord te geven. Op de tentoonstelling in Brussel stond deze vraag dan ook ter discussie en er werd niet één keuze gemaakt.

Op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1931 leken de tentoonstellingsorganisatoren een stap terug te zetten, door opnieuw het exotische en andere van de inheemse cultuur de aandacht te geven. Vertegenwoordigers van de inheemse elite hadden in deze presentatie meer te zeggen gehad dan bij voorgaande vertoningen, maar de invloed van prins Hadiwidjojo of Tjokorde Gde Raka Soekawati op het eindresultaat was relatief klein. De bijdragen van het Koloniaal Instituut, en vooral die van de artistieke leider van de tentoonstelling Moojen was veel groter. Naar het idee van Moojen kwamen het 'kunnen en kennen der inlandse bevolking' het best tot uitdrukking in de godsdienst en in de kunst. Voor de verbeelding van de inheemse cultuur had de tentoonstellingsorganisatie dan ook het religieuze en kunstige van de inheemse beschaving geselecteerd: de Balinese dansen, de Javaanse pendopo, de kostbare Hindoe-Javaanse kunstschaten uit het museum te Batavia, en de kopie van de zojuist gerestaureerde *Mendoet-*

tempel. De inheemse cultuur werd in algemene zin tot het niveau van kunst- en hoger geestesgoed verheven. Juist doordat alleen het betoverend schone en diepzinnig religieuze van de inheemse cultuur werd uitgelicht, werd deze ongrijpbaar en opnieuw (net als in 1883) *anders*. Aldus nam, na de toenaderingsstappen in 1900 en 1910, in de koloniale verbeelding van 1931 de afstand weer toe van de inheemse cultuur tot de westerse, als rationeel bestempelde beschaving, die daarnaast getoond werd. Ook in de architectuur van het Nederlandse koloniale paviljoen stonden oosterse kunstzin en westerse techniek letterlijk naast en tegenover elkaar, als twee polen met ieder een eigen, waardevolle kracht.

De vertoning van 1931 was een duidelijke reflectie van de koloniale verhouding. Het eerbetoon aan de inheemse (in 1931 vooral Balinese) cultuur waarvan zij leek te getuigen was, anders dan in 1910, conservatief gemotiveerd. Kon in 1910 nog discussie plaats vinden over de vraag hoever westerse bemoeienis mocht gaan bij de zorg voor en ontwikkeling van de inheemse kunstnijverheid, in 1931 was het koloniaal politieke streven het behoud van het veronderstelde eigene van de inheemse cultuur. Inmiddels was duidelijk geworden dat ontwikkeling van de inheemse elite (in westerse zin) niet per se hoefde te leiden tot haar instemming met de koloniale zaak. Het bevroren van de inheemse instellingen en tradities diende in 1931 de koloniale status quo, ook op de tentoonstelling. Achteraf bezien lijkt het betoverende cultuurbeeld van 1931 daarom eerder een oppervlakkige uitvlucht uit een gecompliceerde relatie, dan de uiting van bewondering, die het ook was. Daarnaast was het, niet geheel toevallig, ook een bijzonder geslaagde poging tot verleiding van het publiek. En in die zin reflecteerde deze vertoning juist ook weer een behoefte in het westen.

Het effect: Groter Nederland en de antropologische sensatie

De Nederlandse koloniale afdelingen op de wereldtentoonstellingen hebben bijgedragen aan de verspreiding van een nationaal bindend idee in Nederland, dat Nederlands-Indië vanzelfsprekend Nederlands was en dat dit gegeven Nederland groot maakte in Europa. Maar wat hebben zij nu overgebracht van de koloniale wereld, en de koloniale verhouding? Waaruit kon het Nederlandse koloniale besef door deze vertoningen nog meer bestaan dan het idee van de band op zichzelf?

Op grond van de receptie kan worden vastgesteld dat het effect van de koloniale vertoningen dubbelzinnig was. Ze konden bij toeschouwers zowel het bewustzijn verscherpen van de eigen (Nederlandse) vooruitgang en superioriteit, als respect ten aanzien van het andere van de inheemse cultuur van Nederlands-Indië – of iets daartussen. Dit heb ik geïllustreerd aan de hand van de indrukken van de secties over de cultuur van de inheemse bevolking van Nederlands-Indië. Opvallend genoeg waren deze vooral in hun levende verschijning de grote publiekstrekkers op de Nederlandse koloniale afdelingen. Al dan niet bedoeld getuigden ze van het zogenaamde probleem van beschaving: zij bewerkstelligden bij toeschouwers een besef van anders-zijn, en misschien waren ze vooral daarom wel zo spannend.

We hebben gezien dat de directe confrontatie met het andere, overheerste volk, en de mogelijkheid van vergelijking, niet op alle fronten het bewijs leverde van de hiërarchie der beschavingen. Al in 1883 dwongen het houtsnijwerk van de inheemse huizentypen in de kampong en de met gouddraad doorweven stoffen uit Sumatra bewondering af van oplettende kunstminnende bezoekers. De kampong veroorzaakte bij een enkeling ook nostalgie naar het (geromantiseerde) verleden en het eenvoudige leven, waarin de mens nog niet vervreemd was van zijn natuur. Zo werd de antropologische sensatie ook een les over de toestand van de eigen beschaving. De toeschouwer werd opgescheept met een probleem: het idee verder te zijn betekende niet perse beter (af) te zijn.

De wijze waarop toeschouwers met dit probleem van beschaving omgingen was al evenmin éénduidig. Het was bijvoorbeeld te omzeilen, zoals bleek in 1889. De grote populariteit van *le village Javais* lijkt vooral een uiting van escapisme: een vlucht voor het vermoeden dat de verhoudingen en grenzen tussen culturen niet zo duidelijk waren als men wel zou willen. Dit dorp trok niet alleen de aandacht van notoire antropologen en etnografen, maar ook de Parijse *beau monde* én het grote publiek lieten zich verlokken door de vreemde klanken van de gamelan en de sierlijke bewegingen - blootsvoets - van de Javaanse danseresjes. Deze schoonheden, van wie bekend was dat ze van adel waren, vormden misschien wel de populairste attractie *in* de kampong. De zinnelijke reacties die zij opriepen, en de verhalen over verwestersing of (wederzijds) bederf, zijn een teken van het feit dat het westerse publiek, dat al dan niet bewust met een antropologisch denkkader en koloniale superioriteitsgevoelens de kampong was binnengestapt, eigenlijk niet zo goed raad wist met wat het daar zag en hoe dit te plaatsen: een weliswaar gekleurde, maar toch duidelijk fijnbesnaarde bevolking die, als teken van beschaving, ook aristocratie kende. De verhoudingen en grenzen tussen beschavingen bleken helemaal niet zo evident, en misschien was het daarom ook maar beter deze vaag te houden. Door te vluchten in exotisch vermaak ontsloegen deze bezoekers zich van de verplichting om zich serieus met die vertoonde andere cultuur bezig te houden. Dit betekent dat de belangstelling voor de kampong weinig te maken had met de koloniale verhouding (of hegemonie), maar vooral iets vertelt over de problematische wijze waarop de bezoekers hun eigen wereld ervoeren.

In de replica van de Candi Sari en de friezen van de Borobudur zag het grote publiek van de *Exhibition du siècle* in 1900 voor het eerst de bewijzen van de oude, hoog ontwikkelde, hindoeïstische en boeddhistische beschavingen van Java. In een periode waarin de opgravingen van de Grieks-Romeinse oudheid tot nationalistisch getinte heldenverering leidden kon een dergelijke archeologische vertoning bij voorbaat al rekenen op de sympathie van ontwikkelde bezoekers. De reacties op deze oudheidkundige uitstalling getuigden van een groot ontzag voor de Hindoe-Javaanse beschaving, niet alleen vanwege de kunstzinnige producten die zij had

nagelaten, maar ook vanwege het religieuze wereldbeeld waarvan ze doordrongen leek. Maar zoals de Parijse Candi Sari uiteindelijk weinig te maken had met hetgeen verder in de Sumatraanse paviljoens van de Nederlandse koloniale afdeling te zien was, zo leek de getoonde bewondering in 1900 op zichzelf te staan, en eerder tot een besef van anders-zijn te leiden, dan tot concrete beschouwingen over de koloniale verhouding. De 'antropologische sensatie' onderging hier overigens wel een belangrijke verschuiving: van een door exotisch genot ingegeven oppervlakkige nieuwsgierigheid, naar een serieuzere diepgaande, voor zover mogelijk oprechtere en wetenschappelijke belangstelling. Deze belangstelling was echter exclusief, voorbehouden aan een kleine elitegroep.

In 1910 verruimde zich de aandacht voor de inheemse cultuur. Zij verplaatste zich van de aristocratische oudheid naar het volkse, eveneens kunstzinnig bevonden, heden. Anders dan in 1883 en 1889 was de levende nijverheidsshow van 1910 niet perse bedoeld om een antropologische sensatie bij het publiek over te brengen, wél om kennis te geven van de eigen (andere) kunstvaardigheid van de inheemse bevolking van Nederlands-Indië. In zekere zin had de show het gewenste effect: in vergelijking met de exclusieve oudheidkundige presentatie van 1900 was het levendige tafereel onder de pendopo weer een trekpleister voor de massa. Waarom deze vertoning nu zo populair was, moet zich echter laten raden. De technieken, de natuurlijke materialen en de motieven in het werk van de Indonesiërs waren van een zo andere aard dan de machinale westerse, dat nog steeds conclusies getrokken konden worden over het *verschil* of de *hiërarchie* in het technisch vermogen. Ze maakten wat betreft betrokken organisatoren en liefhebbende toeschouwers ook duidelijk hoezeer technische modernisering in het westen voor vervlakking en eenvormigheid had gezorgd. Toch zal de grote toestroom naar de pendopo meer te maken hebben gehad met de directe, levende confrontatie met de donkere inwoners van Nederlands-Indië, dan met het kunstzinnige van hun nijverheid. De serieuze aandacht hiervoor bleef een zaak van de culturele en koloniale elite, die zelf ook bij de vorming van dit cultuurbeeld was betrokken.

Op de *Exposition Coloniale Internationale* te Parijs in 1931, liet het publiek zich maar al te graag betoveren door de Balinese idylle daar vertoond, ontgoocheld als het was door een wereldoorlog en de gevolgen van de internationale economische crisis. De frêle gracieuze *legong*-danseresjes en de mysterieuze gamelan-klanken trokken stevast volle zalen met wild applaudiserende toeschouwers. Het is opnieuw de vraag waar dit enthousiasme nu eigenlijk over ging. Hoezeer de Balinese show in de verte toch bedoeld was als een representatie van de Balinese cultuur, de antropologische sensatie die zij te weeg bracht had meer te maken met een droomwens, dan met werkelijke belangstelling voor die andere cultuur. Aldus ontstond een verwijdering ten opzichte van het cultuurbeeld, die tegelijkertijd de aantrekkingskracht ervan verhoogde. Als kennisgever

van 'Bali, het aardse paradijs' was Parijs de voorbode van een groeiende stroom toeristen, voor wie Bali tot op heden een idylle is gebleven. Dat op Bali nog steeds op dit beeld word ingespeeld, maar nu ten behoeve van eigen zaken, en dat het Balinese succes te Parijs op Bali andere geschiedenissen kent dan het koloniale verhaal dat in dit boek centraal staat, dient hier slechts als een verdere illustratie van het monsterverbond dat de koloniale vertoningen verbeeldde. Andersom geldt dat de Nederlandse koloniale afdelingen op de werelddtentoonstelling uiteindelijk misschien wel meer vertellen over de wijze waarop de tentoonstellingsmakers Nederland wilden zien, en over het veranderende wereldbeeld in Nederland en Europa, dan over de koloniale wereld zelf. Hoe koloniaal kon het Nederlandse koloniale besef dan nog zijn?

Het Nederlandse koloniale besef

"Als tweede koloniale mogendheid had Nederland moeten schitteren en juist dien indruk van het grootsche, majestueuze ontvangt men hier niet", met deze constatering over de koloniale kermis te Amsterdam in 1883 leek de *Arnhemse courant* vooruit te kijken.² Want hoe imperialistisch waren deze vertoning en zijn navolgers nu eigenlijk? Hoewel dergelijk kostbaar en prestigieus koloniaal vertoon lijkt te duiden op zelfgenoegzaam imperialisme, is hier toch een vraagteken bij te zetten. Ertegen pleit alleen al het moeizame schipperen rondom de financiering en invulling van de Nederlandse koloniale afdelingen: noch de regeringsinbreng, noch de steun van particuliere zijde was daarvoor beslissend genoeg. Het lijkt er zelfs op alsof de tentoonstellingsmakers, na de vaststelling van hun grondplan, in de uitwerking uiteindelijk maar wat deden, en daardoor telkens op hetzelfde uitkwamen. Alleen de secties over de inheemse bevolking veranderden, maar daarvan was de boodschap weer niet éénduidig. Uiteindelijk was het verhaal over de koloniale verhouding, of de Nederlandse koloniale onderneming dus niet echt overtuigend. Blijkbaar wisten de tentoonstellingsmakers niet goed hoe ze de kans moesten benutten om voor de wereld koloniaal te pronken. Daarvoor misten ze een duidelijke beleidslijn, middelen, en overtuiging. Dit hing gedeeltelijk samen met de wijze waarop de besluitvorming in de koloniale politiek verliep: in koloniale kringen bestond niet één gedachte over de invulling en uitvoering van koloniaal bestuur, laat staan over wie daar in laatste instantie verantwoordelijk voor moest zijn: de particuliere ondernemers, of de Nederlandse overheid. Daar kwam bovendien de vraag bij welke rol de inheemse elite hierin zou kunnen of mogen spelen.

Uiteindelijk duiden de koloniale vertoningen echter vooral op het denken over de Nederlandse identiteit en de Nederlandse plaats in de wereld, en niet zozeer op de koloniale verhouding. De tentoonstellingsmakers wilden laten zien welke werken Nederland in de kolonie tot stand wist te brengen op het gebied van beschaving en ontginning, werken die Nederland vervolgens tot een toonbeeld van de vooruitgang maakten. Het probleem was echter dat Nederland op internationaal vlak weinig had in te brengen. Alleen in het spel der werelddtentoonstellingen kon

Nederland zich als koloniale grootheid profileren - bij de gratie van zijn neutraliteit. In werkelijkheid was Nederlands-Indië eerder een plek die getolereerd werd, dan iets groots wat Nederland volbracht had. In dat kader was het dan ook beter om over koloniale strijd te zwijgen. De koloniale tentoonstellingsmakers waren dus op voorhand al beperkt in hun middelen. Mogelijk verklaart dit ook waarom de koloniale tentoonstelling te Amsterdam de enige werelttentoonstelling, en de enige grote nationale koloniale tentoonstelling in Nederland was en is gebleven. Of Nederland ooit nog een zo groot gebaar zal maken is zeer de vraag, nu het op werelttentoonstellingen weer genoeg moet nemen met tulpen - of, voor de variatie, chrysanten -, waterwerken en kaas.