

Een klein land dat de wereld bestormt

Het nieuwe Rijksmuseum en het Nederlandse koloniale verleden

MARIEKE BLOEMBERGEN EN MARTIJN EICKHOFF

A Small Country that takes the World by Storm: The New Rijksmuseum and the Dutch Colonial Past

In this essay Marieke Bloembergen and Martijn Eickhoff analyse the ways 'history' and 'art' have been integrated in the new Rijksmuseum's colonial sections.

They argue that – in the selection and presentation of objects – the history of the Museum's collections and recent historiography on colonialism have been subordinated to art-historical connoisseurship, and to the idea that objects can evoke an understanding of the past in themselves. Thus the colonial sections follow predominantly the frameworks and storylines from the nineteenth century. This, while the same collection could have shown how the Netherlands – today, and in colonial times – is part of a complex world that might generate the need for univocal 'national' clarities, but that in the end only gains from a combination of curiosity, self-reflection and space for others.

Marieke Bloembergen en Martijn Eickhoff onderzoeken in dit essay hoe de integratie van geschiedenis en kunst in het nieuwe Rijksmuseum heeft uitgekapt voor de koloniale opstellingen. Bij de selectie en presentatie van voorwerpen zijn verzamelgeschiedenis en recente historiografie over kolonialisme ondergeschikt gemaakt aan kunsthistorisch connoisseurschap, en aan de gedachte dat voorwerpen vanzelf inzicht in het verleden kunnen oproepen. De koloniale opstellingen volgen aldus overwegend de kaders en verhaallijnen van de negentiende eeuw. Dat gebeurt terwijl diezelfde collectie bij uitstek kan laten zien hoe Nederland – tegenwoordig, en in koloniale tijden – deel uitmaakt van een complexe wereld die weliswaar de behoefte doet ontstaan aan eenduidige 'nationale' zekerheden,

maar die uiteindelijk vooral baat heeft bij een combinatie van nieuwsgierigheid, zelfreflectie en ruimte voor anderen.

Het rijksmuseum richt zich op de toppen der Nederlandse en internationale kunst, en op het terrein van de geschiedenis gaat dit nog steeds om 'nationale momenten' in typisch-Nederlandse zaken als de strijd tegen het water, onze verkenning (via het water) van de wijde wereld en de tolerantie, waarbij trots niet verboden is.¹

Het zal niet zo bedoeld zijn, maar het Rijksmuseum heeft het herstel van Cuypers' architectonisch concept en de integratie van kunst en geschiedenis zo onbezonnen doorgevoerd dat het zich lijkt te wentelen in het culturele nationalisme van Cuypers' tijd. Het koloniale verleden speelt daarin op het eerste gezicht een bijrol. In zijn juichende bespreking van het heropende museum wordt het 'koloniale' door Simon Schama zelfs niet vermeld.² De Amerikaanse kunstcriticus Peter Schjeldahl gaat evenmin in op het koloniale verleden, maar is, in tegenstelling tot Schama, zeer kritisch over het resultaat. Zijn steen des aanstoots is de reconstructie van de centrale hal met zijn glas-in-loodramen en muurschilderingen van kardinale historische momenten, die toegang biedt tot de Eregalerij met uitsluitend schilderkunst van de Gouden Eeuw. 'The nationalist afflatus and dated style make the historic scenes look clownishly feeble when compared with the supreme art that lies beyond [...]. The rescue speaks for eagerly indulgent, anti-ironic nostalgia', aldus Schjeldahl.³ En inderdaad, zonder een duidelijke historisering van de reconstructie als een schepping van Cuypers, en bij afwezigheid van een kritische reflectie op de historische lading van het decoratieprogramma zelf spiegelt het museum de bezoeker hier een negentiende-eeuws opgesmukt nationaal verleden voor waarbij alles draait om 'ontzag' – de geschiedenis van de grote mannen, Rembrandt voorop, en het idee van een natie die alleen maar goed kan doen.

Alleen voor een zorgvuldige beschouwer kan duidelijk worden hoe ook koloniale trots deel uitmaakte van het culturele nationalisme van Cuypers' tijd. Hoog in de centrale hal, boven de entree van de 'eregalerij' is een

1 Ronald de Leeuw, 'Tussen kunst bloeit de historie', *De Volkskrant*, 18 maart 1999.
2 N.C.F. van Sas, 'Nationaliteit in de schaduw van de Gouden Eeuw. Nationale cultuur en vaderlands verleden 1780-1914', in: *De metamorfose van Nederland. Van oude orde naar moderniteit, 1750-1900* (Amsterdam 2004) 551-566; Simon Schama, 'The Rijksmuseum Reopens', *Financial Times*, 29-3-2013.

3 Peter Schjeldahl, 'New Amsterdam: The City remakes its Signature Museums', *The New Yorker*, 22-4-2013. Vergelijk met Remco Raben, 'Bataafse mythes. De geschiedenis van Nederland in 100 voorwerpen, Gijs van der Ham', *De Gids* 176:4 (2013) 35-37.

allegorische afbeelding hersteld, getiteld ‘zelfopoffering’. We zien een blanke maagd die twee borelingen voedt, een donker en een blank. De borelingen mogen gelijk zijn, maar het is duidelijk waar de ‘beschaving’ vandaan komt.⁴ Taco Dibbits, de directeur collecties, noemt het herstelde decoratieprogramma, waar ook ‘zelfopoffering’ deel van uitmaakt, in een interview ‘camp’.⁵ Dit mag zo zijn, maar hoe weet de bezoeker die iets zou willen leren van geschiedenis en de rol die kunst daarin heeft gespeeld – en kan spelen – dat hier opeens met ironie naar gekeken moet worden? De betekenis van verzamelingen, exposities, of restauraties spreekt immers nooit voor zich – laat staan dat deze is ingegeven door een inherente eenduidige betekenis van de betrokken objecten, opstellingen of gebouwen.

De vraag die in dit essay centraal staat is hoe de integratie van geschiedenis en kunst in de nieuwe inrichting van het Rijksmuseum is opgezet en heeft uitgepakt voor de koloniale opstellingen, die een belangrijke verbinding zouden moeten vormen met de wereld buiten Nederland. We bouwen daarbij voort op een eerder, beknopt opiniestuk.⁶ We richten ons nu ook op de in de context van internationale museumstudies ontwikkelde ‘new museology’, die kritisch kijkt naar de relatie tussen museum, beeldvorming en samenleving. In aansluiting daarop gaan we nader in op de in het Rijksmuseum ontwikkelde opstellingen en daarbij gemaakte keuzes in relatie tot Nederlands koloniale onderneming en onderzoeken welke alternatieve perspectieven mogelijk zijn.

Een kwestie van kiezen

Sinds de vroege jaren 1980, in de context van de zogenoemde ‘linguistic turn’, en de aandacht voor de relatie tussen tekstuele en visuele representaties en machtsverhoudingen in de sociale werkelijkheid, heeft zich internationaal een wetenschappelijke museumkritiek ontwikkeld, ook wel aangeduid als ‘the new

4 Vergelijk Ewald Vanvugt, *De maagd en de soldaat. Koloniale monumenten in Amsterdam en elders* (Amsterdam 1998) 83.

5 Jhim Lamoree, ‘De bazen van het nieuwe Rijksmuseum’, *Vrij Nederland*, 15-1-2013. Zie: <http://blogs.vn.nl/boeken/uitgelicht/de-bazen-van-het-nieuwe-rijks/> (30-8-2013).

6 Marieke Bloembergen, Martijn Eickhoff en Henk Schulte Nordholt, ‘Koloniale nostalgie in Rijksmuseum’, *NRC Handelsblad*, 15-6-2013.

museology'.⁷ De studie van (de geschiedenis) van musea en tentoonstellingen gaat daarin samen met kritisch engagement en met een wil te verheffen die, ironisch genoeg, ook de (negentiende) eeuw van tentoonstellingen en musea kenmerkte. Grof samengevat gaat deze 'new museology' uit van de observatie dat musea niet alleen keuzes maken bij verzamelen en tentoonstellen, maar daarmee ook invloed uitoefenen op de manier waarop het publiek kijkt naar (eigen of anderz) geschiedenis en cultuur. Door bepaalde keuzes te maken sluiten musea andere manieren van kijken, of perspectieven van andere groepen binnen en buiten de samenleving uit. Musea – hun directeuren en conservatoren – moeten dus goed nadenken over het publiek waartoe ze zich willen richten, en de verhalen die ze willen vertellen. Die kritiek speelt al zo'n dertig jaar, en heeft uitwerking gekregen in de manier waarop andere musea in Nederland – het Tropenmuseum met zijn koloniale collectie voorop – en in België, zoals het nieuwe Museum aan de Stroom (MAS) in Antwerpen, expliciet reflecteren op hun collectie- en tentoonstellingsbeleid in heden en verleden en het publiek trachten te prikkelen tot verder nadenken, en verder kijken.⁸ Een fraai voorbeeld is ook de tentoonstelling *Indonesia. De ontdekking van het Verleden* in de Nieuwe Kerk te Amsterdam en het Museum Nasional in Jakarta in 2005-2006. Van koloniale archeologische en etnografische collecties werd

7 Voor algemene overzichten: Peter Vergo (ed.), *The New Museology* (Londen 1989); Stuart Hall (ed.), *Representations: Cultural Representations and Signifying Practices* (Londen 1997). In de kritiek op etnografische musea, en etnografische objecten in kunstmusea in relatie tot kolonialisme is de populaire studie van Sally Price, *Primitive Art in Civilized Places* (Chicago 1989) invloedrijk geweest. Alsook: James Clifford, 'On Collecting Art and Culture', in: James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art* (Harvard 1988) 215-251. Belangrijk voor de discussie destijds was de tentoonstelling 'Les magiciens de la terre' (1989) in het Centre Pompidou in Parijs, die het westers-centrische kunstconcept beoogde te problematiseren door voorwerpen uit etnografische en kunstcollecties naast elkaar te zetten. Zie verder, voor kritiek op recente samenvoegingen en transformaties van etnografische collecties in Parijs tot magistrale kunst in het nieuwe museum Quai Branly, onder meer Sally Price's *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly* (Chicago 2007). Voor

een kritische visie op alle typen musea: het – eveneens populaire – werk van Julian Spalding, *The Poetic Museum: Reviving Historic Collections* (München 2002). Voor Nederlandse bijdragen aan deze discussie: Susan Lège, 'Pleidooi voor een historische tentoonstellingskritiek', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 121:4 (2008) 462-469; Pieter ter Keurs (ed.), *Colonial Collections Revisited* (Leiden 2007).

8 Voor een ander buitenlands voorbeeld zie het Centre Pompidou en de daar georganiseerde tentoonstelling 'Modernités plurielles' (oktober 2013-februari 2014) waarmee het Musée d'art moderne nu, en vast voor de toekomst, het Eurocentrische, en '(mannelijke) grote kunstenaars'-perspectief in de vaste collectie probeert te doorbreken. Het streeft ernaar moderne kunst en vernieuwingsdrang uit alle werelddelen en in mondiaal en interactief perspectief te tonen (en meer vrouwen als kunstenaar), en het publiek te doordringen van de verschillende (gewelddadige) politieke contexten waarin die kunst ontstond.

de verzamelgeschiedenis blootgelegd en aldus ook inzichtelijk gemaakt wat de aanwezigheid van bepaalde objecten in Nederland vertelt over de inheemse bevolking, machtsverhoudingen en wederzijdse contacten in en buiten Nederlands-Indië.⁹ Het Rijksmuseum, ook in het bezit van een aanzienlijke koloniale collectie, lijkt zich niet veel van deze ontwikkelingen aan te trekken. ‘Fijn dat meneer Spalding ook een mening heeft’, luidde directeur Pijbes’ reactie op een typische kritiek uit die traditie – van de Britse kunsthistoricus en museumdirecteur Julian Spalding die er onder meer op wees dat het Rijksmuseum bij de nieuwe inrichting geen rekening heeft gehouden met zijn (tegenwoordig hoofdzakelijk) niet-christelijke publiek.¹⁰

Hoe zit het nu met die keuzes van het Rijksmuseum? Er zijn, opmerkelijk genoeg, geen recente officiële beleidsnota’s, of gepubliceerde traktaten van het Rijksmuseum, over het plan de geschiedenis en kunst nadrukkelijker te integreren.¹¹ Wel hebben museumdirecteuren hierover in de media gesproken en geschreven, en heeft er, intern en later ook met publiek, discussie over plaats gevonden – waarvan bovendien soms wat fragmenten zichtbaar waren in de vierdelige documentaire ‘Het Nieuwe Rijksmuseum’ van Oeke Hoogendijk (uitgekomen in 2008-2013). Die documentaire wekt de indruk dat de nieuwe inrichting in de eerste plaats het gevolg is van het idee dat het Rijksmuseum moet staan voor hoge kwaliteit. Op basis van welke criteria die kwaliteit precies wordt vastgesteld is echter verre van duidelijk. Kunsthistorisch connaisseurschap, waarbij het draait om een combinatie van authenticiteit, schoonheid, technisch vernuft en persoonlijke voorkeur lijkt de doorslag te geven. Een familieportret van Michiel de Ruyter, gemaakt in opdracht van De Ruyter zelf, dat in historisch opzicht veel vertelt over burgerlijke machtsrepresentatie ten tijde van de Republiek, viel, als optie voor de zeezalen, voor Dibbits bijvoorbeeld af vanwege een negentiende-eeuwse restauratie. Schilderijen mogen kennelijk geen zichtbare geschiedenis hebben. Dibbits stelt over het gezinsportret ook: ‘in kunsthistorische context is het niet een topper [...] liever hangen we een heel goed schilderij op dan dit schilderij’.¹² Het historische belang lijkt ook in meer algemene zin ondergeschikt te worden aan een kunsthistorisch perspectief. In een interview stelt Dibbits over de nieuwe opstelling: ‘Al die objecten bij elkaar zorgen ervoor dat er een geschiedenis van Nederland ontstaat. Je moet geen verhaal willen vertellen

9 E. Sri Hardiati en P. ter Keurs, *Indonesia. De ontdekking van het verleden* (Amsterdam 2005). Zie ook: P. Ter Keurs (ed.), *Colonial Collections Revisited* (Leiden 2007) 1-15.

10 In *NRC Handelsblad*, 18-7-2013. Reactie op: Julian Spalding, ‘Waarom het nieuwe Rijksmuseum mislukt is’, *NRC Handelsblad*, 11-7-2013.

11 E-mail-correspondentie Bloembergen-Van der Ham, 8-16 juli 2013.

12 Oeke Hoogendijk, ‘Het nieuwe Rijksmuseum I’, te zien op: <http://www.hollanddoc.nl/kijk-luister/documentaire/n/het-nieuwe-rijksmuseum.html?layurn=urn:vpro:media:program:22683556> (15-11-2013).

waarbij je illustraties zoekt'.¹³ Voormalig directeur Henk van Os maakte naar aanleiding van de heropening van het Rijksmuseum een vergelijkbare opmerking: 'De kunst is geen illustratie bij de historie, maar een evocatie van ons verleden'.¹⁴

Als we op de documentaire en *sweeping statements* van museum-directeuren afgaan dan lijkt bij de inrichting een leidend principe te zijn geweest dat, uitgaande van de collectie zoals die sinds de oprichting van het museum op zeer diverse wijze is verworven, topstukken van kunst voor zichzelf kunnen spreken, in het verband van een kennelijk vaststaand geschiedverhaal. De objecten hebben de keuzes van de museumstaf als het ware zelf afgedwongen, terwijl de verzamelgeschiedenis er nauwelijks toe doet. Een ander duidelijk uitgangspunt is dat de kunstobjecten in hun museale rol een eenduidige boodschap hebben. 'Ik wil nooit meer een tekst lezen waarin staat wat iemand anders – een curator – weet. Ik wil teksten lezen waarop staat wat ik zie', aldus directeur Pijbes in een dubbelinterview in *De Groene Amsterdammer*.¹⁵ Dergelijke uitspraken maken het conservatoren onmogelijk om samenhang, meerduidigheid of ambivalentie te tonen of uit te leggen. In deze behoefte aan eenduidigheid schuilt een gevaarlijke vorm van anti-intellectueel paternalisme. De collecties van het Rijksmuseum kunnen nu juist bij uitstek laten zien hoe Nederland tegenwoordig, en in koloniale tijden, deel uitmaakt van een complexe wereld, die misschien de behoefte doet ontstaan aan eenduidige 'nationale' zekerheden, maar die uiteindelijk vooral baat heeft bij een combinatie van nieuwsgierigheid, zelfreflectie en ruimte voor anderen.

Buit en beauty

Hoe verhoudt wat we in de nieuwe opstelling zien zich nu tot de recente ontwikkelingen in de geschiedschrijving over het Nederlandse kolonialisme? Tot in de jaren 1990 werd kolonialisme veelal als eenrichtingsverkeer beschouwd, met het moederland als startpunt. Sindsdien is er meer aandacht voor de wisselwerking, en wederzijdse beïnvloeding tussen kolonie en moederland en de interactie tussen Europese koloniale en lokale machtsstructuren. Ook is er, in het geval van Nederlands-Indië, meer oog voor inter-Aziatische vormen van uitwisseling, die laten zien dat kolonialisme niet

13 De nieuwe directeur collecties, Taco Dibbits, in een driemansinterview in *NRC-Lux*, 15-1-2013.

14 Henk van Os, voormalig directeur, over de huidige opstelling in *NRC*, 3 & 4 augustus 2013. Vergelijk zijn opvolger, Ronald de Leeuw, 'Tussen kunst bloeit de historie', *De Volkskrant*, 18 maart 1999.

15 Nieuwe directeur Wim Pijbes, in een dubbelinterview met Ann Demeester, toen nog directeur van het Centrum voor hedendaagse kunst *De Appel*, *De Groene Amsterdammer*, 24-8-2011.

alles bepalend was voor de handel en wandel van mensen in gekoloniseerde gebieden. De koloniale staten blijken minder scherp begrensd, en lokale maatschappijen dynamischer en complexer dan veel Europeanen destijds waarnamen.¹⁶ Wat zien we hiervan terug in het museum?

Het museum heeft in de aparte, aan koloniale geschiedenis gewijde zalen met objecten van machtsrepresentatie en imperiale propaganda, buit, militaria, relatiegeschenken, Europese en inheemse schilderkunst en inheemse acculturatie-producten, duidelijk zijn best gedaan te tonen hoe het Nederlandse koloniale rijk ontstond en de pijnpunten ervan zichtbaar te maken. Zo kan het de bezoeker in de negentiende-eeuwse opstelling niet ontgaan dat sommige objecten met geweld in Nederlandse handen kwamen (de diamant van Bandjermasin, het zogenaamde Atjehse schild, de Lombokschat) en dat Nederland vuile handel dreef (opium). Maar diezelfde bezoeker krijgt evengoed de blijde boodschap mee dat Nederland een ondernemende natie was, waarin mannen hun ‘vleugels’ uitsloegen in de wijde wereld. Ook ziet die bezoeker hoe Nederland succesvol bestuursstructuren ontwikkelde waaraan lokale hoofden zich – na aanvankelijke tegenstand – met grootse giften ‘onderwierpen’ (de lansen voor gouverneur-generaal Baud). Het zijn stuk voor stuk prachtige objecten, maar zo beperkt van commentaar voorzien als nu het geval is, ongeschikt om andere dan Nederlandse perspectieven op het kolonialisme recht te doen. De bijzondere, nieuw aangekochte serie Javaanse portretten van Javaanse edellieden verwijzen weliswaar naar een ander, inheems perspectief op koloniale machtsuitoefening, maar kunnen de dominante verhaallijn in deze zaal niet doorbreken.

De zaal gewijd aan de achttiende eeuw is, als het gaat om het ontwikkelen van een beeld van de koloniale maatschappij zelf en een perspectief op ‘interactie’, nog het meest geslaagd. We leren hier hoe de koloniale elite luxe voorwerpen verzamelde, die een integratie van westerse en inheemse technieken laten zien. Sommige van deze objecten – gemaakt in opdracht, of op inheems initiatief – geven een idee van hoe lokale bevolkingsgroepen naar deze westerse vreemdelingen keken. Koloniaal geweld krijgt wederom nadruk getuige het kanon en de rijk bewerkte koninklijke krissen buitgemaakt tijdens de militaire inname van het koninkrijk Kandy op Ceylon. Maar een en ander wordt nog steeds wel vanuit zuiver koloniaal elitair perspectief getoond, in het kader van een Neerlandocentrisch overzees handelsimperium. Hoe de koloniale samenlevingen op hun beurt Nederland tot in de kern beïnvloedden zien we hier bovendien niet.

16 Voor een recent overzichtswerk dat in het teken staat van nieuwe benaderingen, zie: P. Emmer en J. Gommans, *Rijk aan de rand van de wereld. De geschiedenis van Nederland Overzee 1600-1800* (Amsterdam 2012). Zie voor een recente

historiografische discussie: Remco Raben, ‘A New Dutch Imperial History?: Perambulations in a Prospective Field’, *BMGH - Low Countries Historical Review* 128:1 (2013) 5-30.

De collectie kunst uit Azië, in de fraaie nieuwbouw die al bekend staat als ‘het juwelendoosje’, laat een ander probleem zien. Nergens wordt duidelijk gemaakt waarom deze opstelling wordt uitgesloten van het plan kunst en geschiedenis te integreren. Hier gaat het primair om ‘Kunst’, een categorie die juist in de voor-moderne buiten-Europese wereld zeer problematisch is vanwege het Eurocentrische karakter ervan. Interessant genoeg, tegen die achtergrond, hebben pan-Aziatische denkers uit Azië zelf, zoals de Japanse intellectueel en kunsthistoricus Okakura Kakuzo en de Singalese kunstcriticus en theosoof Ananda Kentish Coomaraswamy, alsook de door Aziatische religies geïnspireerde theosofische beweging, rond 1900 grote invloed uitgeoefend op de waardering, juist ook in het Westen, van in Azië vervaardigde religieuze sculptuur als hogere Kunst. Dit gebeurde overigens hoofdzakelijk vanuit een Japans of India-centrisch perspectief, en met nadruk op Hindoe- en Boeddhistische sculptuur.¹⁷ Het Aziatisch paviljoen lijkt, al dan niet bewust, dit perspectief te volgen. Er worden louter, inderdaad prachtige, religieuze beeldhouwwerken en sierstukken uit Zuid-, Zuidoost en Oost-Azië, naar tijd en oorsprong getoond en uitgelegd.¹⁸

Waarom zou dit een probleem zijn? Hier ontstaat voor Nederlands voormalige kolonie Indonesië een nogal vertekend beeld, dat ook te zien is in toonaangevende musea elders in de wereld (Londen, Parijs, Berlijn, New York; let wel, niet in Jakarta, waar de nadruk ligt op inheemse continuïteit): Indonesië, een land met de op vier na grootste bevolking ter wereld die zeker sinds de zestiende eeuw overwegend islamitisch is, wordt daar tentoongesteld als een cultuur die in essentie Boeddhistisch-Hindoeïstisch is, en die zijn

17 Zie onder meer Stanley K. Abe, ‘Inside the Wonder House: Buddhist Art and the West’, in: Donald S. Lopez jr. (ed.), *Curators of the Buddha: The Study of Buddhism under Colonialism* (Chicago, Londen 1995) 63-107; Rupert Richard Arrowsmith, *Modernism and the Museum: Asian, African and Pacific Art, and the London Avantgarde* (Oxford 2011) 51-54; Ananda K. Coomaraswamy, *Introduction to Indian Art* (Madras 1923); Okakura Kakuzo, *The Ideals of the East with Special Reference to the Arts of Japan* (Tokyo 2002 [origineel: 1903]). Coomaraswamy zou de eerste conservator van de Aziatische collectie van het Boston Museum of Fine Arts worden, en aldaar de toon zetten voor India-centrische Aziatische kunst-exposities wereldwijd.

18 In: Menno Fitski, Ana Slascka en William Southworth, ‘A Pavillion for Asian Art in the New Rijksmuseum, Amsterdam’, *IIAS-Newsletter*, nr. 65 (Summer 2013) 56, benadrukken de conservatoren van het paviljoen dat zij ‘true masterpieces’ tonen, en ‘rather than arranging objects thematically’ kozen voor een ‘order based on place of origin’, met het doel de bezoeker zo een indruk te laten krijgen van ‘the aesthetics and stylistic elements that are relevant to the various regions of Asia’.



▲
 Boeddhahoofd, ca. 800-850, Midden Java (Indonesië),
 waarschijnlijk afkomstig van Borobudur, in het
 Rijksmuseum. Opgesteld in de 'India en Indonesië'-
 zaal van het Aziatisch paviljoen.
 Foto M. Bloembergen, april 2013.

oorsprong heeft in India.¹⁹ Meer nadruk op de collectiegeschiedenis zou deze voorstelling van zaken – van een bevolking die zijn cultuur keer op keer van elders ontvangt – alsook de aanwezigheid van Javaanse tempelfragmenten in een Nederlands museum kunnen verduidelijken als een typisch exponent van koloniale verhoudingen.

De opstelling over de twintigste eeuw roept evenzeer veel vragen op. De enkele dingen die verbonden zijn aan koloniale geschiedenis lijken hier voorbeelden in het verhaal van kunstzinnige vernieuwingsdrang. Zo ogen de gipsen afgietsels van gezichten van inwoners van het eiland Nias – in aanzet een opstelling over raciale wetenschap – als een artistieke installatie. In historisch opzicht zijn de maskers vooral bijzonder vanwege de individualiteit die er ondanks het raciaal classificeren uit spreekt. Maar de installatievorm maakt dat het koloniale kader, de machtsverhoudingen waarbinnen de maskers gemaakt werden, en de consequenties daar en hier, lijken te verdampen. Op zijn minst opmerkelijk is dat in deze afdeling waar ‘vernieuwing’ centraal staat de dekolonisatie zelf wel wordt genoemd, maar dat iedere verdere visuele of materiële verwijzing ontbreekt. Hier lag bij uitstek een kans om Indonesische perspectieven op dit proces zichtbaar te maken, met revolutionaire kunst, of desnoods met de messteken in het staatsieportret van Wilhelmina, dat, tot 1962, tot de inventaris behoorde van het Hoge Commissariaat in Jakarta. De collectie – of beter: de objecten die de niet nader onderbouwde connaisseurstoets van Dibbits hebben doorstaan schieten duidelijk te kort om de voor Indonesië en Nederland zo ingrijpende dekolonisatie te verbeelden. Een duidelijker bewijs dat niet simpelweg vertrouwd kan worden op de objecten alleen bij het schetsen van een evenwichtig beeld van de geschiedenis van Nederland, is er niet.

Terug naar Cuypers en de koloniën

Had het museum in zijn wens terug te gaan naar het concept van Cuypers meer kunnen doen om de relatie met Nederlands koloniale verleden in al zijn rijkheid en complexiteit toe te lichten? Hoe verhield het oorspronkelijke architectonische concept zich tot de Nederlandse koloniale onderneming? Op het eerste gezicht lijkt, zoals al eerder aangeduid, weinig in het

19 Vergelijk de toelichting van conservatoren Fiski, Slascka, and Southworth, in ‘A Pavilion for Asian Art’: ‘By displaying Indian and Indonesian art together we hope to show some of the ways in which Hindu-Buddhist art developed and transformed when these religions, originating from India, travelled east to other parts of

Asia’, 56. Ironisch genoeg lijkt nu juist in het Boston Museum of Fine Arts kentering in dit India-centrische beeld te komen. Daar duiden, zomer 2013, de begeleidende teksten op de Aziatische kunstafdeling op inter-Aziatische ‘interconnectedness’ en onderlinge culturele beïnvloeding.

decoratieprogramma te verwijzen naar kolonialisme. In de studies over de geschiedenis van het Rijksmuseum wordt de relatie in die zin ook niet benoemd – wel dat tijdens de bouw het plan ontstond het museum als centraal depot voor Nederland en zijn koloniaal imperium te laten dienen, waartoe het ministerie van Koloniën in 1875 een aantal schilderijen over Nederlands-Indië schonk.²⁰

Behalve als centraal depot, heeft het gebouw zelf echter met de allegorische voorstelling ‘Zelfopoffering’ toch ook een koloniaal motief in zijn gewelven. Het geeft de impliciete boodschap af dat Nederland geen onderscheid zou maken in zorg voor het welzijn van kolonie en moederland.²¹ Zo bezien bevat het decoratieprogramma Rijksmuseum weldegelijk koloniale propaganda, zelfs op een zeer centrale plaats. In 1889 zou Cuypers de verhouding tussen Nederland en Indië overigens ook laten verbeelden in dat andere slotstuk van Amsterdamse bouwdrift in deze jaren, het Centraal Station. In een bas-reliëf voor de Oosttoren symboliseren een Javaanse boer en kolonisator – van de hand van beeldhouwers François en Frantz Vermeylen – ‘de verbroedering der volken’.²²

Cuypers’ interesse in Nederlands kolonie in de Oost had nationale en artistiek-creatieve motieven. Hij ontwierp in deze jaren ook de sokkel voor het Atjeh-monument, een personificatie van Victorie (een beeldhouwwerk van Bart van Hove), ter herdenking van de gevallen helden in een oorlog die op dat moment nog niet voltooid was. Dit monument was bestemd voor Batavia. In 1883, voor verscheping, pronkte het echter op het grootste koloniale propaganda-evenement in de Nederlandse geschiedenis: de Internationale Koloniale en Uitvoerhandeltentoonstelling, die dat jaar verrees op het braakliggend terrein achter het net voltooide Rijksmuseum.²³ Het Rijksmuseum stelde, speciaal voor deze tentoonstelling, de grote overdekte binnenhof ter beschikking voor de buitenlandse koloniaal-etnografische inzendingen – waaronder stukken uit het South Kensington Museum (tegenwoordig het Victoria and Albert Museum) in Londen, uit de destijds beroemde collectie van Pitt-Rivers in Oxford, en uit de verzameling muziekinstrumenten van Raja Sourindra Mohun Tagore uit Calcutta, die

20 Gijs van der Ham, *200 jaar Rijksmuseum*, 155.

21 Vergelijk Ewald Vanvugt, *De maagd en de soldaat*, 83.

22 Ype Koopmans, ‘Koloniale expansie en de Nederlandse monumentale sculptuur’, *Tijdschrift voor Geschiedenis* 105:3 (1992) 383-406, aldaar 386-387. Zie ook Vanvugt, *De maagd en de soldaat*, 59, 83.

23 Marieke Bloembergen, *De koloniale vertoning. Nederland en Indië op de wereltentoonstelling, 1880-1931* (Amsterdam 2002) hoofdstukken 1 en 2. Over de destijds al kritische receptie van het Atjeh-monument, aldaar 100-104.

zeer actief was in de verbreiding van kennis over de Noord-Indiase cultuur.²⁴ Daarmee verbond het museum zich aan een ander, veelzijdig Brits-cum-Indiaas koloniaal-wetenschappelijk propaganda project, en zette het Nederland en Indië in een internationaal vergelijkend perspectief van de wijdere koloniale wereld – een perspectief dat ironisch genoeg in het huidige Rijksmuseum ontbreekt.

In het Rijksmuseum zou, ten slotte, nog jarenlang een replica van het Atjeh-monument, op ware grootte, pronken op een van de binnenplaatsen.²⁵ Interessant genoeg had Cuypers zich voor een eerder ontwerp van de sokkel van dit monument laten inspireren door de ornamentiek van Hindoe-Boeddhistische tempels op Java die toen juist aandacht hadden gekregen in het moderne architectuur tijdschrift *Bouwkundige Bijdragen*.²⁶ Hiervoor baseerde Cuypers zich op, speciaal in Java gemaakte, afgietsels van de ornamentiek van Borobudur, het gigantische Boeddhistische tempelcomplex op Java (ca. 800), tegenwoordig gerangschikt als werelderfgoed. Die afgietsels bevinden zich nu in het depot van het Rijksmuseum voor Volkenkunde in Leiden. Ze staan voor een beginnende koloniale erfgoedpolitiek en een belangstelling voor deze kunstvorm die in die tijd in Nederland opkwam, en waaraan uiteindelijk ook het Rijksmuseum in Amsterdam zijn collectie van hoofdzakelijk Hindoe-Boeddhistische Aziatische kunst te danken heeft. Geen islamitische kunst: dit was nu eenmaal ook een tijd, waarin Nederlands toonaangevende etnografen en selfmade kunstkenner, die verantwoordelijk waren voor koloniaal verzamelen, van mening waren dat Islam ‘eeuwenlange kunstdoodende invloed’ had uitgeoefend op Java’s oude Hindoe-Boeddhistische beschaving.²⁷

Deze koloniale motieven in de beeldtaal, het verzamelbeleid en de geschiedenis van Rijksmuseum’s vroegste tentoonstellingen en de werken van zijn architect, zouden een uitgangspunt kunnen zijn om oude en nieuwe collectiestukken van het museum in een ruimer historisch kader te plaatsen – dat het mogelijk maakt om meerdere perspectieven te tonen op Nederland,

24 L. Serrurier, *Catalogus der Ethnografische afdelingen van de Internationale, Koloniale en Uitvoerhandel-tentoonstelling in Amsterdam, van 1 Mei tot ult. October 1883* (Leiden 1883). Over Raja Sourindra Mohun Tagore, en zijn rol in de internationale verspreiding van kennis over Noord-Indiase muziektradities: Reis W. Flora, ‘Raja Sir Mouhindro Mahun Tagore (1840-1914): The Melbourne Connection’, *Journal of South Asian Studies* 27:3 (2004); Over het South Kensington Museum als centrum van het Britse empire: Tim Barringer, ‘The South-Kensington Museum and the Colonial Project’, in: *Colonialism*

and the Object; Empire, Material Culture and the Museum, Tim Barringer en Tom Flynn (eds.) (Milton Park 1998) 11-28.

25 Mededeling, per e-mail, van conservator Gijs van der Ham, 24-7-2013.

26 Koopmans, ‘Nederlands monumentale sculptuur’.

27 Lindon Serrurier, antropoloog en directeur van het Rijks Etnografisch Museum te Leiden, in de catalogus voor de koloniale tentoonstelling van P.J. Veth (1883), over de onder ‘kunsten en wetenschappen’ gegroepeerde voorwerpen, geciteerd in Bloembergen, *De koloniale vertoning*, 91.

zijn koloniale geschiedenis, en de relatie met de wereld ‘daarbuiten’. Ons devies: laat zien hoe de verzamelgeschiedenis tot op heden de verhaallijnen van de collectie stuurt, zoals elders ook al met succes beproefd is, en prikkel de verbeelding van bezoekers door daarnaast ‘andere’ verhalen te tonen. Denk voorbij de nationale en commerciële kaders die de (koloniale) collectie van het museum gevangen houden. Verander de eenduidige nationalistische toonzetting en compliceer de teksten die zalen en objecten toelichten. Kies, nadrukkelijk zichtbaar, specifieke voorwerpen die andere dan typisch Hollandse (kunst)historische perspectieven tonen op de koloniale geschiedenis van Nederland. Plaats eens Aziatische objecten, zoals bijvoorbeeld de serie portretten van Javaanse edellieden of een Boeddha-hoofd afkomstig van Borobudur, in een van de nissen van de Eregalerij²⁸; en nodig het publiek zo uit tot nadenken over de culturele hiërarchie die momenteel in het museum zegeviert via een Eregalerij met louter Nederlandse Kunst uit de Gouden Eeuw. Door aldus meerduidigheid en wederzijdse beïnvloeding centraal te stellen, kan een uitermate boeiend en spannend beeld van Nederland en zijn koloniale verleden ontstaan, dat minder behaagziek is, en bijdraagt aan een bevrijdend open blik op de wereld. Het museum nodigt daar met zijn architectuur, collectie én geschiedenis meer dan van harte toe uit; sterker nog, het schreeuwt erom. ◀

Marieke Bloembergen (1967) is cultuurhistoricus en senior onderzoeker op het Koninklijk Instituut voor Taal, Land- en Volkenkunde (KITLV) in Leiden. Zij schreef haar proefschrift (2001) over de Nederlandse koloniale deelname aan de wereldtentoonstellingen (1880-1931). Zij publiceerde over koloniale verbeelding en herinnering, en over politie, veiligheid en geweld in Nederlands-Indië. Met Martijn Eickhoff (NIOD) voltooit zij een project over archeologie en erfgoedvorming in (post-) koloniaal Indonesië, dat deel uitmaakt van het NWO-Culturele Dynamiek programma *Sites, Bodies, Stories - The Dynamics of Heritage Formation in Colonial and Postcolonial Indonesia and the Netherlands*, zie: http://ghhpw.com/sbs_project.php. Haar huidige onderzoeksinteresse gaat uit naar de interacties tussen wetenschappelijke en religieuze kennisnetwerken en erfgoedpraktijken in koloniaal en postkoloniaal Indonesië, in inter-

28 Eerder al, in 1977 leek het Rijksmuseum even op deze manier dat patroon te doorbreken, met de wijdverbreid gepropageerde tentoonstelling ‘Borobudur. Kunst en religie van het oude Java’, die in dienst stond van de wereldwijde inzamelingsactie voor de UNESCO-restauratie van de Borobudur. Marieke Bloembergen en Martijn Eickhoff, ‘Decolonizing Borobudur:

Moral Engagements and the Fear of Loss’, in: Susan Lêgene, Henk Schulte Nordholt en Bambang Purwanto (eds.), *Sites, Bodies, Stories: A Comparative Study for Heritage in Indonesia* (Singapore 2014 forthcoming). Zie ook de catalogus: *Borobudur. Kunst en religie in het oude Java* (Amsterdam 1977).

Aziatische en wereldwijde context. Recente publicaties zijn: Marieke Bloembergen en Martijn Eickhoff, 'Exchange and the Protection of Java's Antiquities: A Transnational Approach to the Problem of Heritage in Colonial Java', *Journal of Asian Studies* (November 2013) 1-24; Marieke Bloembergen, 'Vol, meurtre et action policière dans les villages Javanais: Les dynamiques locales de la sécurité aux Indes néerlandaises orientales dans les années 1930', *Genèses* 82 (2012) 8-36 en Marieke Bloembergen en Martijn Eickhoff, 'Conserving the Past, Mobilizing the Indonesian Future: Archaeological Sites, Regime Change and Heritage Politics in Indonesia in the 1950s', *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* (BKI) 167:4 (December 2011) 405-436. E-mail: Bloembergen@kitlv.nl.

Martijn Eickhoff (1967) is cultuurhistoricus gespecialiseerd in de historische cultuur (erfgoed, herinnering en archeologie) van *regime change* en grootschalig geweld. Hij is senior onderzoeker bij NIOD Instituut voor Oorlogs-, Holocaust- en Genocidestudies en universitair docent aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Hij studeerde geschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam en schreef zijn proefschrift (2003) over archeologiebeoefening in Nederland en de confrontatie met het nationaal-socialisme. Samen met Marieke Bloembergen (KITLV) werkt hij momenteel aan de afronding van een project over (post-)koloniale archeologie en erfgoedvorming. Dit maakt onderdeel uit van het onderzoeksprogramma *Sites, Bodies and Stories*. Recente publicaties zijn: Marieke Bloembergen en Martijn Eickhoff, 'A Wind of Change on Java's Ruined Temples: Archaeological Activities, Imperial Circuits and Heritage Awareness in Java and the Netherlands', *BMGN - Low Countries Historical Review* 128:1 (2013) Special Issue: *A New Dutch Imperial History*, 81-104; Martijn Eickhoff, 'Zeugen einer großgermanischen Vergangenheit? Das ss-Ahnenerbe und die archäologischen Forschungsstätten Unterwisternitz und Solone', *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung* 62:4 (2013) 581-620 en Martijn Eickhoff, 'Weggestrept Verleden? Nederlandse historici en het Rawagededebat', *Historisch Tijdschrift Groniek* 194 (2013) 53-67. E-mail: m.eickhoff@niod.knaw.nl.