

Het postkoloniale museum versus het westerse museum.

**Past de Indonesische museologie in het westers
museummodel?**

Liselotte van Leest

0475777

21-12-2011

Scriptiebegeleider: Hendrik Henrichs

Tweede lezer: Remco Raben

Inhoud

Inleiding.....	3
Hoofdstuk I Het westerse museummodel versus de postkoloniale museologie.....	11
1. Westerse museologie; van ‘identiteitsfabriek’ naar het moderne museum.....	16
2. De invloed van het nationalisme in het westers en postkoloniaal museum.	23
Hoofdstuk II <i>Verbeeld</i> Indonesië: een gecreëerde geschiedenis.....	30
1. Verdeeld Indonesië: het probleem van diversiteit voor de overheid.	30
2. Geschiedschrijving in Indonesië: van Soekarno tot en met vandaag.....	37
Hoofdstuk III De rol van nationale musea in Indonesië gedurende de turbulente twintigste eeuw.....	43
Hoofdstuk IV De ontwikkeling van <i>Museum Nasional</i> en <i>Museum Monas</i>.....	53
1. De ontwikkeling van het <i>Museum Nasional</i>	53
2. De ontwikkeling van het <i>Museum Monas</i>	62
Conclusie	71
Bijlage 1	77
Bijlage 2	79
Literatuurlijst	80

Inleiding

Wie vorm wil geven aan een nationaal (historisch) museum in Indonesië, komt voor een lastige opgave te staan. Indonesië is een jonge natie, die pas sinds 1945 als autonome staat meetelt in de wereld. Vóór de koloniale overheersing van de Nederlanders bestond de huidige vorm van Indonesië niet als één land. Indonesië bestaat vandaag uit ongeveer 17.500 eilanden waarop de bewoners uiteenlopende religies aanhangen, ongeveer 700 verschillende talen spreken en waar diverse etniciteiten worden geherbergd.¹ Een verregaande gezamenlijke geschiedenis ontbreekt. Hierdoor is het voor de Indonesische historici, dan bijvoorbeeld de geschiedkundigen in Nederland, nog moeilijker om te bepalen wat wel en niet tot de nationale geschiedenis behoort.

De etnische verscheidenheid is echter niet het enige obstakel waar Indonesische historici mee te maken krijgen gedurende het schrijven van een nationale geschiedenis. Er zijn meer factoren die de nationale geschiedschrijving belemmeren. Sinds de onafhankelijkheid van Indonesië heeft er namelijk nooit volledige vrijheid van meningsuiting bestaan, zoals westerlingen die kennen. De politieke macht is zeer aanwezig in het Indonesisch museum, waardoor het voor conservatoren vrijwel onmogelijk is om een objectieve tentoonstelling neer te zetten. Daarnaast is gezichtsverlies uit den boze in de Indonesische cultuur. De Indonesische geschiedschrijvers, conservatoren en museumbezoekers geven om die reden wellicht de voorkeur aan het heldhaftige en succesvolle deel van hun geschiedenis. Ook de staat legt, net als vele andere overheden in de wereld, liever niet de nadruk op een pijnlijk verleden. Hierdoor wordt het voor de historici een lastige opgave om een objectieve kijk in het verleden te geven. De geschiedenis van Indonesië is immers niet bijster triomfantelijk.

In de bovenstaande omstandigheden zou het doorsnee westers museum vandaag de dag niet kunnen functioneren. Geschiedschrijvers in het Westen hechten een grote waarde aan objectiviteit en vrijheid van meningsuiting in hun schrijven. Toch

¹ J. Meuleman 'Between Uniunity and diversity: the construction of the Indonesian nation. In *European Journal of East Asian studies* 57(2) (Maart 2006), 45-70, 47.

ontwikkelen postkoloniale musea, volgens een groot aantal westerse academici², zich aan de hand van het westers museummodel. De gedachtegang hierachter is dat de oorsprong van het Indonesisch museum en andere postkoloniale musea in het Westen ligt. De westerse musea lopen, volgens die academici, voor op de rest van de wereld. Onder andere om deze, door hen genoemde, reden vormt het westers museummodel een uitstekend voorbeeld voor postkoloniale musea.

Er zijn ook academici die het omgekeerde beweren. Zij stellen dat door deze afwijkende omstandigheden er nooit een soortgelijke ontwikkeling kan plaatsvinden tussen westerse musea en postkoloniale musea. Deze academici scharen zich achter het idee dat ieder land een afwijkende museologie heeft.

Historicus Katharina MacGregor is één van de vooraanstaande academici die grote overeenkomsten zien tussen de dominante westerse en de postkoloniale museologie. Postkoloniale landen, zoals Indonesië, die vóór dekolonisatie nooit als zelfstandige natie hebben bestaan, pogen een nationale binding te kweken met behulp van onder andere nationale musea. Dit fenomeen, het stimuleren van nationale gevoelens bij bezoekers in musea, heeft ook in het Westen plaatsgevonden. In veel landen over de hele wereld werd en wordt de nadruk gelegd op een gezamenlijk verleden ten einde de saamhorigheid in het land te bevorderen. Om haar visie te bekrachtigen, refereert MacGregor geregeld aan Amerikaans antropoloog Benedict Anderson, bekend om zijn studies naar nationalisme. Anderson benadrukt het belang van eensgezindheid in een land. In 1983 heeft hij het begrip *imagined community*, een verbeelde gemeenschap, geïntroduceerd. Het idee hierachter is dat burgers van een land met elkaar verbonden worden zonder dat zij elkaar ooit hebben ontmoet of gesproken. Anderson bepleit dat burgers die een band voelen met hun land eerder bereid zijn te vechten voor hun vaderland dan burgers die meer voelen voor hun dorp of regio. Daarom is het dus voor postkoloniale landen zo van belang om de inwoners zich in een hechte nationale gemeenschap te laten wanen.³ Nationalisme en *imagined community*⁴ zijn voor

² Onder academici versta ik hier onder andere museum-experts, (kunst)historici en antropologen.

³ Benedict Anderson, *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism* (Londen 2006), 6.

postkoloniale leiders, en ruim een eeuw terug voor westerse leiders, dé ‘instrumenten’ om de pasgeboren natie sterker te maken voor gevaren van buitenaf.

Musea spelen in dit proces een grote rol. Zij zijn per slot van rekening de instituten die een nationale identiteit kunnen uitdragen. Het museum als ‘identiteitsfabriek’ is een idee dat stamt uit het negentiende-eeuwse Europa; een periode waarin veel naties op zoek waren naar een eigen identiteit. Europese leiders gebruikten in die tijd het museum om de burger een nationale identiteit en een ‘idee van zijn land’ mee te geven. Veel machthebbers uit de Derde Wereld hebben deze methode direct na de verkregen onafhankelijkheid overgenomen om de inwoners een nationaal gevoel bij te brengen. Daarom wordt door veel academici, waaronder MacGregor, de westerse museologie gezien als de dominante museologie. Zij beweren dat de postkoloniale museologie zich tracht te ontwikkelen naar de moderne ideeën van de westerse museologie. Deze groep academici ziet daarom het westers museummodel als voorbeeld voor musea in onderontwikkelde landen.⁵

De wereld wordt, door digitalisering en sneller transport, steeds kleiner. Landen kunnen elkaar op afstand inspireren. Het gebeurt dan ook regelmatig dat westerse ideologieën en staatsvormen door andere werelddelen worden overgenomen. Een recent voorbeeld hiervan is de Arabische Lente, waar Arabische jongeren op straat dezelfde vrijheid eisen als westerse jongeren.

Christina Kreps, Amerikaans antropoloog aan de Universiteit van Denver, beaamt ook deze overname van diverse westerse aspecten in de rest van de wereld. Maar zij benadrukt dat het Westen desondanks níet als voorbeeld kan worden gesteld. Kreps voert aan dat invoering van westerse staatsvormen en ideologieën niet overal op eenzelfde wijze ten uitvoer worden gebracht. Dat wat op papier hetzelfde oogt, kan immers in praktijk totaal anders zijn. De Indonesische democratie, bijvoorbeeld, is niet te

⁴ De reden dat ik *imagined community* niet vertaald hebt, is vanwege de bekendheid van de Engelse term onder historici. De reden dat ik de Engelse term gebruik *imagined community* gebruik, is vanwege de bekendheid van de Engelse term. Die term wordt namelijk direct geassocieerd met Benedict Anderson, terwijl de Nederlandse vertaling, *verbeelde gemeenschap*, minder voor zich spreekt.

⁵ Christina Kreps, ‘The paradox of cultural preservation in museums.’ in: *Journal of arts management, Law and society* 4 (1994), 291-307, 299.

vergelijken met de democratie in West-Europa. Meer dan de helft van de huidige bewindslieden hebben nog gediend onder de dictatuur van Soeharto en functioneren nog altijd op dezelfde manier onder de huidige bestuursvorm.

Het is echter niet alleen de postkoloniale politiek die van invloed is op de overgenomen westerse ideologieën. Vaak hebben eeuwenlange gebruiken, rituelen en religies hun stempel gedrukt op het gedachtegoed van het land. De normen en waarden van een land worden door invoering van westerse idealen niet simpelweg aan de kant geschoven. Westerse aspecten, zoals het museum, die een geïntroduceerd zijn in postkoloniale landen worden aangepast aan de cultuur en gebruiken van het land, aldus Christina Kreps. Zij behoort tot de academici die niets zien in de veronderstelling dat de westerse museologie een voorbeeld vormt voor de rest van de wereld. Zij voert aan dat ‘.. while the idea of the museum as a modern, public institution dedicated to collection, preservation, display, and interpretation may be Western in origin, museological behaviour is an ancient, cross-cultural phenomenon.’⁶ Onder de *museological behaviour* verstaat ze het bepalen van de structuur, collecties en methoden van het museum. De ontwikkeling van *museological behaviour* verschilt volgens haar per land. Dit heeft te maken met het feit dat landen verschillen in cultuur, geschiedenis, macht, welvaart etc. Deze factoren hebben altijd invloed op de ontwikkeling van musea in een land. Zij acht het daarom aannemelijker dat de museologie van het postkoloniale museum juist afwijkt van het westers museummodel. De Eerste en Derde Wereld hebben zich immers volledig verschillend van elkaar ontwikkeld. Kreps bepleit daarom dat het van belang is de postkoloniale museologieën te benaderen vanuit de normen en waarden van het ‘nieuwe land’ zelf en niet met een westerse visie.

Hoewel de verschillen tussen postkoloniale en westerse landen op het gebied van cultuur, geschiedenis en welvaart erg groot zijn, zijn er ook veel overeenkomsten te vinden, aldus MacGregor.⁷ Het idee van nationalisme, volgens Anderson, is een goed

⁶ Christina Kreps, ‘Indigenous curation, museums, and intangible cultural heritage’ in: Laurajane Smith en Natsuko Akagawa, *Intangible heritage*, 193-208, 194.

⁷ Katharina E. MacGregor, ‘Museums and the transformation from colonial to post-colonial institutions in Indonesia. A case study of Indonesian National Museum, formerly the Batavia Museum.’ In Fiona Kerlogue *Performing objects. Museums, material culture and performance in Southeast Asia*, (The Horniman

voorbeeld van een ontwikkeling die in beide werelddelen heeft plaatsgevonden, zij het in een andere periode. Zo werd nationalisme, door het handelen van de Duitse nazi's in de Tweede Wereldoorlog, een taboe in het Westen na 1945, terwijl door gelijktijdige dekolonisatie deze ideologie bloeide in postkoloniale landen. Wanneer men in het Westen geen nationale identiteit meer wilde benadrukken, werd in postkoloniale landen juist een nationale identiteit gepredikt. Ondanks de verschillende perioden waarin nationalisme tot stand kwam, was het idee van nationalisme uitin in zowel de westerse als postkoloniale musea nagenoeg hetzelfde.

Kreps meent daarentegen dat nationalisme in het museum zich in beide werelden anders heeft ontplooid, juist door het grote verschil in perioden. Kreps vindt het dan ook niet aanvaardbaar te stellen dat postkoloniale musea eenzelfde ontwikkeling hebben doorgemaakt, of nog doormaken, als westerse musea. De heersende gedachte onder academici als MacGregor, dat het westerse museummodel universeel toepasbaar is, zal naar Kreps' mening genuanceerd moeten worden. Het museum als instituut mag van oorsprong dan wel een westers idee zijn, dat betekent, volgens haar, nog niet dat alle musea over de wereld (willen) functioneren als een modern westers museum.⁸

Om na te gaan waar de waarheid ligt in de discussie of we westerse musea mogen vergelijken met postkoloniale musea, heb ik in dit betoog de focus gelegd op, het moge inmiddels duidelijk zijn geworden, Indonesië. Dit postkoloniale land heeft met zijn turbulente geschiedenis een onvergelykbare ontwikkeling met het Westen doorgemaakt.

Waarom heb ik gekozen voor Indonesië? Het voormalige Nederlands-Indië heeft een veelbewogen geschiedenis als het gaat om regeringsvormen. Nog geen eeuw geleden was het land nog in handen van de Nederlandse overheersers. De Nederlandse kolonisators hebben grotendeels de hedendaagse grenzen van Indonesië bepaald. Het is interessant om te zien hoe Indonesië na 1945 gepoogd heeft een sterke natie op te bouwen die de Nederlanders in feite gevormd hebben, of we daar trots op mogen zijn daargelaten. Het einde van de politieke macht van Nederlandse overheersers betekende

Museum and Gardens: Londen 2004), 15-29, 16.

⁸ Kreps, 'The paradox', passim.

nog niet het einde van de sporen van de Nederlandse invloed direct gewist werden. De Indonesische staat heeft tactieken van de kolonisators overgenomen om de nationale trots onder de bevolking te bevorderen. Zo hebben de (van oorsprong westerse) musea een grote rol gespeeld bij het verbeelden van 'het idee van Indonesië' en de Indonesische identiteit. Sinds de onafhankelijkheid in 1945 hebben verschillende regimes aan het hoofd gestaan. Van een autoritaire democratie naar een militaire dictatuur en in 1998 uiteindelijk naar een democratie. Ieder regime had een eigen visie op 'het idee van Indonesië' en deze visie werd tot uiting gebracht in het museum. Indonesië heeft zodoende een verleden dat we aan geen enkel westers land kunnen meten, maar 'uit' dit verleden met diverse westerse tactieken.

Aan de hand van het *Museum Nasional* (nationaal museum) en *Museum Monas* (nationaal historisch museum), beide gevestigd in Jakarta, analyseer ik de overeenkomsten en verschillen met het westerse ideale museum volgens de ICOM (International Council of Museums)⁹. Daarom is de centrale vraag in mijn thesis: past de Indonesische museologie in het westers museummodel? En kan hiermee worden aangetoond wie er gelijk heeft in de discussie omtrent westerse museologie in postkoloniale samenlevingen?

Voor het beantwoorden van deze vragen, zal ik me eerst moeten concentreren op het Westen. In hoofdstuk 1 bespreek ik daarom de westerse museologie, maar focus ik me ook op nationalisme in zowel het Westen als Indonesië. Nationalisme is immers een ideologie die in beide gebieden grote aanhang heeft genoten en die van grote invloed is geweest op nationale musea. In dit hoofdstuk bespreek ik de standpunten en theorieën omtrent de omgang van musea met nationalisme en de *imagined community*.

Kunnen we de Indonesische museologie na 1945 vergelijken met het westers museummodel? Om dit na te gaan wil ik eerst de ontwikkeling van het 'idee van Indonesië' bespreken. Indonesië als een *imagined community*, vanaf de onafhankelijkheid tot nu, staat beschreven in hoofdstuk 2.

⁹ Zie bijlage 1 voor de uitleg van het museum volgens ICOM

In hoofdstuk 3 komt die rol van Indonesische musea naar voren en hoe zij zich hebben ontwikkeld onder de diverse leiders van de jonge natie. In dit hoofdstuk en het daaropvolgende hoofdstuk heeft de visie van westers museumexpert Katharina MacGregor een grote rol gespeeld. MacGregor heeft veelvuldig onderzoek gedaan naar de ontwikkeling van musea in postkoloniale landen, en dan met name in Indonesië. Het formele einde van de koloniale overheersing heeft, volgens haar, niet geleid tot een einde in de koloniale manier van denken. Daarom zijn ook in deze postkoloniale museologie westerse aspecten terug te vinden. Maar MacGregor geeft daarbij aan dat de museologie in Indonesië nog niet voldoende is onderzocht.¹⁰ Daarom richt ik me in dit onderzoek op twee vooraanstaande Indonesische nationale musea. Ik probeer na te gaan in hoeverre er sprake is van een op zichzelf staande Indonesische museologie, zoals ook Kreps aanmoedigt te doen, maar vergelijk deze museologie met de dominante westerse museologie, wat MacGregor stimuleert te doen.

De onderzoeken van MacGregor naar Indonesische musea hebben in deze hoofdstukken als steunpilaar gediend. Katharina MacGregor geeft ondanks haar westerse visie een betrouwbare en diepgaande analyse van nationale musea in Indonesië in haar artikelen.

Naast de onderzoeksresultaten van MacGregor, heb ik met behulp van museumgidsen, symposia en interviews met het hoofd van de conservator archeologie Ekowati en directrice Retno Sulistianingsih van het *Museum Nasional*, de geschiedenis van dit instituut bestudeerd. Het *Museum Monas*, die de glorie van de onafhankelijkheid hoog in het vaandel heeft staan, vormde een lastiger verhaal. Het is een erg politiek geconcentreerd museum en aangezien er in Indonesië nog altijd niet vrijuit over politiek gesproken wordt, was dit een problematische kwestie. Het bespreken van de ontwikkeling van het *Museum Monas* ligt, met name op politiek vlak, nog erg gevoelig en om deze reden is er weinig informatie beschikbaar over de museologie van het museum. Maar Katharina MacGregor heeft in 2003 in haar artikel 'Representing the Indonesian past: The National Monument History Museum from Guided Democracy to the New

¹⁰ MacGregor, 'Museums and the transformation', 16.

Order' ruim aandacht aan het museum geschonken. Aan de hand van haar onderzoek bespreek ik de opmerkelijke punten met betrekking tot de ontwikkeling van het *Museum Monas*. Zonder haar werk zou het me nooit zijn gelukt om een beeld te scheppen van dit historisch museum in Indonesië. Uiteindelijk ben ik erin geslaagd om vragen te beantwoorden als: welke ontwikkeling hebben de twee nationale musea doorgemaakt na de onafhankelijkheid, de machtsoverdracht van Soekarno op Soeharto en vervolgens de komst van democratie in 1998? Zijn de doelen ervan veranderd? Op welke manier is de staat door de jaren heen verbeeld? Deze en andere vragen over het *Museum Nasional* en *Museum Monas* worden beantwoord in het vierde en tevens laatste hoofdstuk.

Centraal in de thesis staan de overeenkomsten en verschillen tussen de ontwikkeling van Indonesische musea en het dominante museummodel van het ICOM. Is de dominantie van het Westen terecht? Of is het Indonesisch museum een totaal andere richting ingeslagen nadat de Nederlandse overheersers hun handen ervan hebben gehaald? Door middel van een kleinschalig onderzoek naar de museologie van Indonesië, probeer ik aan te tonen welk standpunt het dichtst bij de waarheid zit omtrent de vraag of de westerse museologie vergeleken mag worden met de postkoloniale museologie.

Hoofdstuk I Het westerse museummodel versus de postkoloniale museologie.

‘De Indonesische museologie maakt eenzelfde ontwikkeling door als de westerse museologie, zij het in een later stadium’, dit standpunt sluit aan bij de gedachte van veel westerse academici. Zij wijzen voor het ontstaan van de perfecte staatsvormen, de meest moderne ideologieën en de juiste normen en waarden, naar het Westen. Deze westerse ontwikkelingen worden door hen dan ook geregeld gezien als dé weg naar vooruitgang voor de hele wereld. Zij stellen dat het een kwestie van afwachten is wanneer andere landen in de wereld, zoals bijvoorbeeld postkoloniale naties of landen die zojuist de Arabische Lente overleefd hebben, westerse ideeën exact overnemen. Het Westen staat aan kop als het gaat om progressie in de wereld en daarmee is de dominantie van de westerse wereld terecht, volgens hen, want andere landen kunnen immers van het Westen leren.

Ook in musea is de dominante positie van het Westen niet onopgemerkt gebleven. Wanneer landen vrij zijn van dictatuur of buitenlandse overheersers, kan democratie direct haar entree maken en kunnen musea zich optimaal ontwikkelen, is de doorgaande gedachtegang van de groep westers georiënteerde academici, zoals Katharina MacGregor. Musea in deze landen kunnen zich, volgens die academici, dan eindelijk ontwikkelen naar westerse maatstaven en gaan functioneren conform de statuten van het ICOM.

Aan de andere kant zijn er de academici, waar Christina Kreps deel van uitmaakt, die zich tegen deze gedachtegang keren. Zij zien niets in de veronderstelling dat de postkoloniale wereld zich moet ontwikkelen naar westers voorbeeld. Overigens wordt het idee achter de dominante westerse museologie door hen niet merkwaardig geacht. Dat de meeste westerse musea verder zijn ontwikkeld dan musea in de rest van de wereld, wordt door hen beaamd. Maar dit betekent in de ogen van deze groep academici echter niet dat musea in ‘nieuwe democratische landen’ eenzelfde ontwikkeling doormaken of willen

doormaken. Noch dat er sprake is van een globale museologie. Zij betogen dat westerlingen de realiteit uit het oog hebben verloren, wanneer zij zichzelf als voorbeeld beschouwen voor de rest van de wereld. Christina Kreps voert hierbij aan, dat de factoren die in het Westen verantwoordelijk zijn geweest voor vooruitgang, zoals de invoering van democratie, mogelijk helemaal niet toepasbaar zijn in een andere cultuur. Of er wordt dermate aan de ingevoerde westerse staatsvormen en ideologieën gesleuteld, dat deze zelfs in het Westen niet meer toepasbaar zouden zijn.¹¹

Javaans pastoor en journalist Eka Darmaputera herkent deze volgens Kreps gestelde desillusie van het Westen. In 1988 bracht hij het feit onder de aandacht dat postkoloniale landen onder de gezamenlijke noemer de ‘Derde Wereld’, ‘ontwikkelingslanden’ of ‘onderontwikkelde landen’ vallen. Deze landen zouden volgens veel westerse geleerden ernaar streven om net zo modern te worden als landen in het Westen. Zij gaan er om die reden vanuit dat vooruitgang in de ogen van de postkoloniale bevolking dezelfde betekenis heeft als progressie in westerse vorm. Maar daardoor zijn die westerlingen, aldus Darmaputera, geneigd de ware aard van de Derde Wereld te negeren. Zij kijken louter naar hoe de postkoloniale wereld het snelst verweven kan worden met westerse moderne ideologieën. Het streven van de inheemse bevolking naar een vooruitgang die bij het land past wordt door hen vergeten.¹²

De arrogantie van deze geleerden blijkt uit de termen ‘Eerste’ en ‘Derde wereld’, voert Darmaputera aan. Door het begrip ‘Derde Wereld’ aan de ‘minder-ontwikkelde’ landen op te leggen, lijkt het alsof zij geen eigen identiteit hebben, alsof zij geen legitiem bestaansrecht hebben en zelfs zonder het Westen verloren zijn. Maar om de Derde Wereld echt te begrijpen zal je hem moeten onderzoeken vanuit de landen zelf. En niet met een westerse blik, aldus Darmaputera. Het Westen vormt niet altijd een leerschool voor ‘nieuwe landen’.¹³

Indonesisch academicus en museum-expert Suwati Kartiwa ziet ook geen heil in het westers museummodel als voorbeeld voor postkoloniale musea zoals in Indonesië. Hij

¹¹ Kreps, ‘The paradox’, 292.

¹² Eka Darmaputera, *Pancasila and the search for identity and modernity in Indonesian society* (1988), 1-3.

¹³ Darmaputera, *Pancasila*, 3.

stelde op het internationaal symposium aangaande ‘De rol van musea in Indonesië’, gehouden in 1997 in Colombo, het volgende: ‘Het museum is een uitvinding van Europa in de negentiende eeuw en zij hebben dit buiten Europa geïntroduceerd. Het westerse concept van het museum is in veel verschillende landen overgenomen en geïntegreerd. Maar de ontwikkeling ervan verliep overal anders. Deze heeft te maken met het verschil in culturele achtergrond, het verleden, de economie, politiek, onderwijs, etc.’¹⁴

Ook Kreps benadrukt dat ieder land zijn eigen museologie heeft.¹⁵ Zelfs in het Westen is er sprake van verschillende museologieën. De ontwikkelingen van musea in bijvoorbeeld Spanje, Duitsland en Nederland, zijn in de tweede helft van de twintigste eeuw evengoed niet identiek verlopen. Het dictatorschap in Spanje, het dynamische verleden van Duitsland en de ontzuiling in Nederland hebben hun weerslag gehad op de inrichting en doelen van historische musea. Geen museum is hetzelfde.

De westers georiënteerde academici beamen dit feit. Met het westers museummodel bedoelen zij dan ook de ideale vorm; het is een model van hoe een modern museum eruit zou moeten zien. Al sinds jaar en dag wordt dit ideaaltype bepaald door de ICOM. Iedere drie jaar komen ongeveer 1500 academici bijeen om de (ideale) toekomst van het moderne museum te bespreken. Die academici zijn grotendeels afkomstig uit westerse landen. Van hen wordt verwacht dat zij de westerse talen Frans, Spaans en/of Engels machtig zijn. Om deze redenen kunnen we terecht spreken van een westerse visie van het ICOM.

In het ideale museum, volgens het ICOM, is er ruimte voor reflectie. Het museum is een weerspiegeling van de samenleving. De bezoeker dient geen geschiedverhaal opgelegd te worden, maar het museum dient hem of haar een historisch besef bij te brengen. De manier waarop dit gebeurt wordt niet langer alleen nog van bovenaf bepaald (*top-down*), er wordt ook een actieve inbreng van de bezoeker zelf verwacht (*bottom-up*). Veel musea in de westerse wereld functioneren op deze manier al sinds de jaren zeventig.

¹⁴ International symposium ‘The role of museums in society’ (2 tot en met 5 december, 1997: Jakarta), 11.

¹⁵ Kreps, ‘The Paradox’, 305.

Hoewel Kreps deze manier van tentoonstellen niet afkeurt (integendeel zelfs, ook zij pleit voor meer input van onderaf¹⁶), keert zij zich wel af van de stelling dat het westerse ideale museum als voorbeeld gesteld dient te worden voor postkoloniale landen. En hier ligt de discussie in deze thesis; is het westerse ideaalbeeld van het moderne museum ook een reëel voorbeeld voor niet-westerse landen?

Kreps oppert, net als Eki Darmaputera, dat het beter zou zijn (en minder arrogant) om na te gaan hoe musea zich ontwikkelen in verschillende nationale en culturele contexten in plaats van continu de focus te leggen op het westerse museummodel. We dienen zodoende niet te spreken van een westerse museologie, of een postkoloniale museologie, maar per land te kijken hoe het museum zich ontwikkelt, aldus Kreps.¹⁷ Ieder land, of zelfs ieder museum, heeft immers zijn eigen museologie. Daarom pleiten meerdere academici samen met Christina Kreps voor het belang van een comparatieve museologie, die variaties op het westers model analyseert, samenstelt en nieuwe vormen bedenkt.

Om haar standpunt kracht bij te zetten, dat de westerse museologie niet toepasbaar is in de rest van de wereld, haalt Kreps in haar onderzoek naar Indonesische museologie een gedachte van Rene Rivard aan. Rivard benadrukt de sociale rol die musea hebben en het belang van democratie in musea. Zijn theorie omtrent musea, die hij *people's museography* noemt, beschrijft Kreps als volgt: 'a body of techniques and practices applied by a population to the conservation and enhancement in a museum...'. Het gaat hier dus om de rol van mensen in het museum. Een museologie moet gebaseerd zijn op de wil van de bezoekers, volgens Rivard en Kreps. Dit geeft er blijk van dat er geen standaard methode is van tentoonstellen die universeel toepasbaar is omdat de wil van mensen (bepaald door de factoren cultuur, politiek, geschiedenis etc) overal anders is, aldus Kreps.¹⁸

Een afwijkende museologie kan, volgens de academici die zich achter de gedachte

¹⁶ Christina Kreps, 'Museum-making and indigenous curation in Central Kalimantan, Indonesia.' *Museum Anthropology* vol. 22, no. 1 (Maart 1998) 5–17, 13-14.

¹⁷ Kreps, 'The paradox', 291.

¹⁸ Christina Kreps, 'Appropriate museology in theory and practice', *Museum, management and curatorship*, vol. 23, no. 1 (Maart 2008), 23-41, 28.

van Kreps scharen, inzicht geven in hoe musea zich ontwikkelen, hoe zij functioneren in de diverse contexten en wat de invloed is van de culturele ontwikkeling op musea. Een comparatieve museologie draagt bij aan een verbreding van het kennisveld van museumexperts over de hele wereld. Het is volgens Kreps niet nodig om de vergelijking te maken met het ideale museum (volgens de ICOM) in de zoektocht naar een afwijkende museologie. Men zal moeten luisteren naar andere (niet-westerse) stemmen die een verscheidenheid aan expertisen, perspectieven en ervaringen presenteren. Als musea in postkoloniale gemeenschappen zich blijven ontwikkelen, komen er nieuwe perspectieven en aspecten tevoorschijn die het Westen wellicht kan overnemen van de Derde Wereld. Het is daarom van belang om te kijken hoe musea in postkoloniale landen zich presenteren, wat het doel is van postkoloniale musea en wat de bezoekers daarin wensen te zien. Een analyse van de ontwikkeling van deze musea kan een verandering laten zien in de doelen van het museum.¹⁹ Wanneer we dit helder voor ogen hebben, dan kan men zich de vraag stellen; wat kan de postkoloniale wereld van het Westen leren en andersom? We moeten er immers niet per definitie vanuit gaan dat dit een éénrichtingsverkeer is, dat alleen postkoloniale musea van het Westen kunnen leren en niet omgekeerd. Academics zouden om deze reden af moeten van het idee dat de westerse museologie de beste is, aldus Christina Kreps.

Kreps voert aan dat in het ideale museum volgens de ICOM nogal eens voorbij wordt gegaan aan de normen en waarden van het land zelf. Dit ideale museum is dus zeker niet het ideale voorbeeld voor ieder museum. De sterke nationalistische gevoelens of propagandistische tendensen haal je niet zomaar uit de postkoloniale musea (zeker niet als buitenstaander). Maar we zouden ons kunnen afvragen wat postkoloniale musea dan wel kunnen leren van de moderne westerse musea. En andersom geldt hetzelfde, het benadrukken van een afwijkende museologie zorgt voor nieuwe inzichten in het Westen. Het is namelijk merkwaardig, volgens Kreps, dat veel westerse antropologen, conservatoren, kunsthistorici en verzamelaars een interesse delen in niet-westerse objecten, maar dat zij er nooit bij stilstaan hoe het postkoloniale erfgoed eeuwenlang in stand is gehouden door de inheemse bevolking zelf. Het gebrek aan aandacht hiervoor is

¹⁹ Kreps, 'The paradox', 299.

te wijten aan de dominante westerse museologie, waarin geen ruimte is voor andere denken en werkwijzen. Dit heeft te maken met het feit dat westerlingen, aldus Kreps, deze methoden vaak afdoen als primitief en te sterk verbonden met religieuze gebruiken, zij zouden daarom niet passen in het westerse seculaire museum. Maar voert Kreps aan ‘Co-curation opens channels for the exchange of information, knowledge and expertise and the development of new museological paradigms.’²⁰

Om beide standpunten te analyseren zal ik de overeenkomsten en tegenstellingen tussen de Indonesische museologie en de Westerse museologie bespreken. Maar voordat de overeenkomsten en verschillen van de Indonesische museologie met het westers museummodel onder de loep worden genomen, zal ik eerst een korte beschrijving geven van de dominante westerse museologie.

1. Westerse museologie; van ‘identiteitsfabriek’ naar een modern museum.

Hoewel de bakermat van het museum al in de Oudheid ligt, kunnen we de oorsprong van het museum, zoals we die vandaag de dag kennen, plaatsen in de negentiende eeuw. Het museum deed in deze eeuw dienst als een zogenaamde ‘identiteitsfabriek’. Dat wil zeggen dat de bezoeker een nationale identiteit werd meegegeven. Het motte luidde: ‘Dit is uw land, zo hoort u te zijn en laten we er met zijn allen trots op zijn.’ Nationale geschiedenis was een populair middel van de machthebbers om trots onder de burgers te genereren in de negentiende eeuw. Een gezamenlijke geschiedenis werd ‘gebruikt’ om een voorliefde voor de natie onder de bevolking te kweken. Nationale geschiedenis werd ‘opgediend’ en de bezoeker kon in veel gevallen niets anders dan dit verleden consumeren²¹. In dit verleden werd de natie verheerlijkt en getrotseerd. Overwinningen

²⁰ Kreps, ‘Indigenous curation’, 198-199.

²¹ Hier kwam in de negentiende eeuw zelf al langzaam verandering in. Er werd al gesproken over een meer objectieve visie van het verleden in het museum en niet louter geschiedenis verheerlijken. Van een overgang van ‘identiteitsfabriek’ naar modern museum was dus al sprake, zij het in beperkte mate.

voerden de boventoon en er was ruimte voor slechts één visie, die van de geschiedenis van de natie. Door industrialisering en een instabiel politiek klimaat in Europa was er onder bezoekers bovendien zelf ook de wens om een kijkje te nemen in het eigen geromantiseerde verleden. Volgens Herman Lubbe, prominent theoreticus van de musealisering, kreeg de bevolking de behoefte om terug te gaan naar die ‘goede oude tijd’ door de vele veranderingen in de samenleving. Hiertoe valt het toenemend aantal musea en de stijgende populariteit van bijvoorbeeld vlooiemarkten te verklaren als een culturele compensatie voor het verlies aan vertrouwen in de huidige onrustige maatschappij. Museale objecten en (im)materieel erfgoed geven, door hun associatie met vergane culturen, een schijn van onsterfelijkheid, de tentoongestelde objecten hebben de tijd immers overleefd.²² David Lowenthal voegt daaraan toe dat een overzichtelijk en stabiel verleden voor velen als schuilplaats dient in het turbulente en chaotische heden.²³ Zowel onder de bevolking als de staat was er in de negentiende eeuw sprake van de behoefte om zich te verdiepen in een verheerlijkt verleden.

Eind negentiende en begin twintigste eeuw was een periode die in de westerse wereld leidde tot veranderingen. Het was een periode van oproer, stakingen en verzet. Burgers eisten en kregen meer zeggenschap in de maatschappij. Ook in het museum was deze verandering te zien. De functie van een museum als identiteitsfabriek verschoof langzaam naar een museum waar ruimte was voor discussie, waarin verschillende visies van het verleden naast elkaar werden gelegd en waar input van zowel onder- als bovenaf welkom was. In deze periode werden de fundamenten gelegd voor een westers modern museum waarin de bezoeker bewust wordt gemaakt van het (inter)nationaal verleden en niet een geschiedenis opgelegd krijgt.

Halverwege de twintigste eeuw veranderde tevens de aanblik ten opzichte van het nationalisme. Na de twee wereldoorlogen en de val van het Duitse rijk werd nationalisme geassocieerd met genocide en haat jegens een ander. De groeiende afkeer tegen (racistisch) nationalisme heeft een grote rol gespeeld bij de ontwikkeling van musea. Chauvinistische tentoonstellingen werden nog tientallen jaren na de oorlog, met name in

²² Kees Ribbens ed., *Een eigentijds verleden. Alledaagse historische cultuur in Nederland. 1945-2000.* (Hilversum 2002), 26.

²³ Ribbens, *Een eigentijds verleden*, 21-22.

West-Europa, als ongepast gezien. Al eind negentiende eeuw werden er vraagtekens gesteld bij dergelijke vaderlandslievende propaganda in het museum, maar het verheerlijken van de natie en de nadruk op een nationale identiteit waren pas in de tweede helft van de twintigste eeuw grotendeels verdwenen.

De opkomst van de technische apparatuur in het laatste kwart van de twintigste eeuw creëerde zowel nieuwe kansen als problemen voor het museum. Door de opkomende techniek was de nadruk meer komen te liggen op profane visualisering in plaats van sacrale voorstellingen in het museum. Het werd voor historici, die zelf opgegroeid waren met de televisie, vanzelfsprekend om afbeeldingen en teksten als gelijkwaardige bronnen te gebruiken.²⁴ De museumconservatoren dienden met hun tentoonstellingen mee te gaan met de modernisering, waardoor het louter tentoonstellen van sacrale objecten niet langer meer volstond. Het museum moest nu immers gaan concurreren met moderne vormen van vermaak zoals de televisie, computers en pretparken. Entertainment begon langzaam een belangrijke rol te spelen en het museum ging zich meer en meer richten op profane presentaties, die de zintuigen van de bezoeker moesten prikkelen. Dit begon met het reconstrueren van het verleden door middel van acteurs in klederdracht of een nagebootst interieur van bijvoorbeeld Napoleon. Met dergelijke tentoonstellingen werd getracht emoties bij het publiek op te roepen en zo bezoekers te blijven trekken.²⁵

Sinds de opkomst van de techniek ontwikkelt het westerse museum zich in sneltreinvaart. Het publiek komt niet meer naar het museum om louter kennis op te doen. De bezoekers willen nu ook vermaakt worden en daarnaast willen zij een eigen inbreng kunnen leveren aan het museum.

Op het tiende internationale congres voor het International Council of Museums (ICOM), gehouden in Kopenhagen in 1974, werd duidelijk dat westerse musea inmiddels al functioneerden als zelfbehoudende professionele eenheden en steeds meer dienden als culturele centra voor de gemeenschap, waarin de stem van de samenleving naast

²⁴ Hendrik Henrichs, 'Een zichtbaar verleden? Historische musea in een visuele cultuur', *Tijdschrift voor geschiedenis* 117.2 (2004), 230-248, 234.

²⁵ Henrichs, 'Een zichtbaar verleden', 239.

professionele input belangrijk was geworden. De definitie die het museum tijdens dit congres kreeg luidde:

‘het museum verwerft, behoudt, exposeert en in het museum zijn bewijzen te vinden van ons verleden. Daarnaast brengt het museum de bezoeker een historisch bewustzijn mee, in het museum liggen immers de bewijzen van ons verleden. En dit wordt gedaan op een manier dat de bezoeker leert over zijn verleden, ervan bewust wordt gemaakt en daarnaast zich ook nog eens amuseert.’²⁶

Geschiedenis wordt daarom niet langer meer door de wetenschappers aan het publiek ‘opgediend’. Mensen zijn namelijk niet langer tevreden met hetgeen hen ‘voorgeschiedeld’ wordt. Geschiedenis in het museum wordt nog altijd wel door de academici verteld, maar de bezoeker krijgt hierbij de ruimte om hier een eigen interpretatie aan te geven. Westerlingen zijn gewend dat hun leven en gedrag niet wordt bepaald door een aantal machtige en geprivilegieerde personen, zij hebben immers al geruime tijd zeggenschap gekregen op vele aspecten in de maatschappij. Zij willen mee kunnen beslissen, mee kunnen plannen en mee kunnen denken. Deze ontwikkeling is zodoende terug te zien in het museum vandaag de dag. Net als politiek in het Westen, is ook geschiedenis in het museum gedemocratiseerd.²⁷

Moderne musea fungeren tegenwoordig als democratische instituten die de bezoeker een historisch bewustzijn moeten bijbrengen. Historisch bewustzijn of besef is een begrip dat geïntroduceerd werd in de jaren zeventig en in westerse musea sindsdien steeds populairder is geworden. Volgens historicus K.-E. Jeismann houdt historisch besef (*Geschichtsbewußtsein*) in ‘dat men zich voortdurend realiseert dat de mens en alle door hem tot stand gebrachte instellingen en samenlevingsvormen voor een lange periode bestaan, dat zij dus een herkomst en een toekomst hebben, dat zij niet iets stabiels, iets onveranderlijks en iets onvoorwaardelijks zijn. Historisch besef omvat meer dan alleen maar kennis van of zuivere belangstelling voor geschiedenis; het omvat de samenhang tussen de interpretatie van het verleden, het begrijpen van het heden en het perspectief op

²⁶ Kenneth Hudson, ‘Attempts to define “museum”’, in David Boswell en Jessica Evans, *Representing the nation: a reader. Histories, heritages and museums*, (New York 1999), 371-379, 371.

²⁷Hudson, ‘Attempts to define “museum”’, 374.

de toekomst.’²⁸

In 1988 bedacht Duits historicus Jorn Rüsen een model om het besef van de waarde van geschiedenis bij de museumbezoeker naar boven te halen. Volgens Rüsen zou er in het museum een balans moeten zijn tussen de drie elementen; waarheid, schoonheid en macht. Het eerste begrip ‘waarheid’ staat voor de onmisbare overdracht van wetenschappelijke kennis. Het museum moet immers wel juiste informatie kunnen geven. Daarnaast moet het museum het publiek voorzien in zijn esthetische behoeften: mensen willen, zoals eerder genoemd is, het verleden kunnen beleven, ze willen iets moois zien, ontroerd raken en vermaakt worden. Deze voorzieningen zijn verpakt in het tweede element ‘schoonheid’. De derde factor ‘macht’ staat voor het aspect dat immer invloed heeft op de collectie van het museum. De collectie wordt altijd door iemand of meerdere mensen bepaald, hierdoor kan er nooit een ‘neutrale’ voorstelling in het museum te zien zijn. Hoewel in het Westen gestreefd wordt naar absolute objectiviteit van deze factor is subjectiviteit nooit te vermijden. Het museum en zijn bezoekers hebben, aldus Rüsen, altijd te maken met bewuste of onbewuste politieke aspecten van cultuur omdat er vrijwel altijd een politieke boodschap is.²⁹ Hoewel de politieke factor immer aanwezig is in het museum, wandelen tegenwoordig doorgaans door het museum zonder ook maar een politieke boodschap op te merken. Om de waarde van de factor politiek in het model van Rüsen te verduidelijken, haal ik hier een citaat aan van Des Griffin, voormalig directeur van het Australian Museum in Sydney:

“Some museum management and museum people seem to think that it is possible for a museum to be non-political, to be objective. Nothing could be further from the truth. It cannot be claimed that a museum in Australia which does not show the conflicts between Aboriginal peoples and Europeans is non-political. The fact that such subjects are absent is itself a political statement. All decisions made by museums as to what they

²⁸ Karl-Ernst Jeismann ‘Geschichtsbewusstsein’ in Klaus Bergmann, *Handbuch der Geschichtsdidaktik* (Dusseldorf 1985), 40-44, 43.

²⁹ Hendrik Henrichs, ‘Historisch denken of het verleden beleven. Public History en Musea.’ *Levend erfgoed. Vakblad voor public folkore & public history* (2009), 15-19, 16.

say or do not say, show or do not show, are political.”³⁰

Macht is dus niet te verbannen uit het museum, maar dient in balans gehouden te worden met schoonheid en kennis, om de bezoeker een historisch besef bij te brengen. Die balans wordt echter nogal eens bemoeilijkt door externe omstandigheden. De factoren schoonheid, wetenschap en macht zijn immers continu in ontwikkeling en gevoelig voor invloeden van buitenaf.

Het mengen van bevolkingsgroepen in de wereld is een voorbeeld van een fenomeen dat invloed heeft gehad op de tentoonstellingen in het museum. Geen land ter wereld heeft vandaag de dag een geheel etnisch homogene bevolking. Niet alleen door immigratie, maar ook door verandering in grenzen leven verschillende etnische groepen in één natie. Deze globale ontwikkeling is van invloed op de museologie. Nationale musea zullen op dit proces moeten inspelen om iedere bezoeker aan te kunnen spreken en een historisch bewustzijn bij te kunnen brengen. In plaats van één nationale identiteit en één nationale geschiedenis te tonen, wat vaak in de negentiende-eeuwse ‘identiteitsfabrieken’ het geval was, komen nu ook diverse etnische minderheden in het museum aan bod.³¹ Ook in Nederland zien we deze ontwikkeling. Een voorbeeld hiervan is het Nederlands Openluchtmuseum in Arnhem. Het Openluchtmuseum hield in 2011 een expositie ‘Hollandse Nieuwe’. Deze tentoonstelling liet de effecten zien van eeuwenlange migratie in Nederland. Daarnaast organiseert het Openluchtmuseum onder andere een Turkse dag en een Molukse dag.³² Minderheden in Nederland, waarvan het verhaal voorheen nooit werd verteld, kunnen nu hun ‘wortels’ aanschouwen in dit museum. Het museum vertelt niet langer meer één geschiedverhaal, maar laat zien dat het gezamenlijke verleden van Nederland veel meer verhalen omvat.

Westerse musea streven er dus naar om in plaats van één nationale identiteit te kweken, de ware aard van het land te laten zien. In het Westen heeft gedurende de twintigste eeuw een verschuiving plaatsgevonden van de nadruk op ‘macht’ naar

³⁰ Moira G. Simpson, *Making representations: museums in the postcolonial era* (Routledge 2001), 37.

³¹ Simpson, *Making representations*, 51.

³² Nederlands Openluchtmuseum < <http://www.openluchtmuseum.nl/>> en <http://www.openluchtmuseum.nl/pid/1077/hollandse_nieuwe_2011> (geraadpleegd op 28 oktober 2011)

‘waarheid’. Hierdoor is het model van Rüsen meer in balans gekomen.

Brits historicus John Tosh is tevens voorstander om museumbezoekers actief te laten nadenken over het verleden. Bezoekers zullen moeten worden aangespoord om kritisch na te denken over de maatschappij waarin zij leven, oftewel om een historisch bewustzijn te vormen. Wanneer burgers zeggenschap verwerven, en er dus sprake is van een democratie, zullen zij gedegen kennis moeten hebben van de maatschappij waarin zij leven. Het museum levert een belangrijke bijdrage aan die overdracht van kennis op de burger.³³ Maar dan moet het museum wel in evenwicht te zijn tussen de academische inbreng (de waarheid), de vraag van het publiek (schoonheid) en de politieke boodschap (macht).³⁴ Wanneer het museum een balans tussen die factoren weet te vinden, vormt het een cruciaal aandeel in de democratische samenleving.

Met de uitbreiding van democratie is de functie van het westers museum de afgelopen eeuw aan veel veranderingen onderhevig geweest. Werden zij 150 jaar terug nog louter als identiteitsfabrieken beschouwd, tegenwoordig wordt er een meer actieve inbreng van de bezoeker verwacht. Ook in de statuten van de ICOM wordt de nadruk gelegd om de input van onderaf. Maar hoe ziet die input van onderaf eruit in de postkoloniale samenleving? In een land als Indonesië waar, ondanks de komst van democratie, er nog altijd sprake is van censuur en waar nog altijd geen politieke vrijheid bestaat, hoe staat het daar met de zeggenschap van deze burgers in het museum? Past de museologie van Indonesië werkelijk in het museummodel van ICOM?

Maar niet alleen het politieke aspect lijkt te zorgen voor een afwijkende museologie in de postkoloniale landen. Er spelen nog andere factoren, bijvoorbeeld cultuur, die ervoor zorgen dat musea in Azië en Afrika zich op een andere wijze ontwikkelen dan in het Westen. In Arabische en Aziatische culturen wordt, veel meer dan bij ons, gezichtsverlies gezien als zwakte. Pijnlijke geschiedenis wordt in de doofpot gestopt. Dit geldt ook voor het Indonesisch museum, waar net zo min ruimte is om de ware aard van het land te laten zien. Er wordt hier een gevoel van nationale trots

³³ Simpson, *Making representations*, 18.

³⁴ Henrichs, ‘Historisch denken of het verleden beleven’, 16-17.

voortgebracht door geschiedenis te verheerlijken. Van een evenwicht in termen van het model van Rüsen, dat door het Westen als criterium wordt gesteld voor het ideale moderne museum, is hier geen sprake. De factor ‘macht’ heeft immers een te groot aandeel in het Indonesisch museum. En omdat de factor ‘waarheid’ nog altijd het onderspit delft onder ‘macht’ en ‘schoonheid’ in het Indonesisch museum, is hier (nog) geen sprake van historisch besef ‘opdoen’.

Dit wil echter niet zeggen dat we nu een afwijkende museologie hebben gevonden en dat Kreps gelijk heeft in de discussie. Nationalisme heeft namelijk een grote rol gespeeld in het musea over de hele wereld en de omgang met deze ideologie is nagenoeg hetzelfde. Nationalisme heeft in beide werelddelen de aanzet heeft gegeven tot het oprichten van musea. Omdat de overeenkomsten tussen musea over de wereld op het gebied van nationalisme zo groot zijn, is het van belang om stil te staan bij de ontwikkeling van deze politieke ideologie, alvorens het betoog te vervolgen.

2. De invloed van het nationalisme in het westers en postkoloniaal museum.

Nationalisme in de westerse wereld kwam op ten tijde van de Amerikaanse onafhankelijkheidsoorlog en de Franse Revolutie. In de roerige negentiende eeuw die daarop volgde, werd er door de leiders van de westerse natiestaten gestreefd naar solide naties. Zij benadrukten een nationale identiteit om burgers een sterk saamhorigheidsgevoel te geven. Hierdoor zou het land sterker worden tegenover gevaren die dreigden van buitenaf. Anthony Smith benadrukt in zijn boek *Theories of nationalism* de waarde van nationalisme: ‘The nation-state form of political organisation is not only the desired and normal unit government and society, but has assumed an increasingly significant role in the lives of individuals and groups, through its regulative, cognitive and emotional attributes.’³⁵ Het gaat bij nationalisme niet zozeer om eenzelfde etnische

³⁵ Anthony Smith, *Theories of nationalism* (Londen 1971), 3 .

achtergrond die de inwoners van een land met elkaar delen (dit verschilt immers in bijna alle gevallen), dan wel om een band tussen burgers binnen bepaalde landsgrenzen, aldus Smith. Zij voelen zich met elkaar verbonden omdat ze onder één natie vallen.

Volgens Benedict Anderson kunnen die nationalistische gevoelens onder de bevolking worden gekweekt door machthebbers. Hiervoor dient de bevolking zich te laten wanen in een *imagined community*. Anderson omschrijft de *imagined community* als een verbeelding van de burgers samen één te zijn. ‘Het is een *imagined community* omdat de leden van zelfs de kleinste naties hun meeste landgenoten nooit zullen ontmoeten of zelfs van hen zullen horen. En toch zal bij een ieder in de gemeenschap het beeld bestaan van gemeenschappelijkheid.’ Anderson haalt in zijn boek *Imagined communities* Hugh Seton Watson aan ‘All that I can find to say is that a nation exists when a significant number of people in a community consider themselves to form a nation, or behave as if they have formed one’. Het woord ‘consider’ kunnen we in dit geval, volgens Anderson, het best vertalen met ‘imagined’. Tevens heeft Anderson zich laten inspireren door Ernst Gellner, een Brits-joodse filosoof, socioloog en antropoloog, die stelde: ‘Nationalisme is niet het ontwaken van zelfbewustzijn bij naties, het bedenkt naties waar ze niet bestaan.’³⁶ Het bedenken van een eensgezinde natie, ofwel het creëren van een *imagined community*, door staatshoofden en hun regering, is volgens Anderson van groot belang om een sterke staat te vormen. Wanneer mensen zich één land voelen zouden zij minder geneigd zijn zich over te geven aan invloeden van buitenlandse machten. In de onrustige negentiende eeuw, een periode waarin landsgrenzen continu door strijd werden gewijzigd, was nationalisme een mateloos populair ‘instrument’ van de machthebbers.

Anthony Smith voerde aan dat de staat in deze onrustige periode een nieuwe ‘interventierol’ kreeg ‘.. on the grounds that it [de staat] alone can raise the living standards of the population, educate them, unify them, give them a sense of pride and well-being...’.³⁷ Om chauvinistische gevoelens bij de burger op te wekken, werd er menigmaal aan een gezamenlijke geschiedenis gerefereerd. In de late achttiende, maar

³⁶ Anderson, *Imagined communities*., 6.

³⁷ Smith, *Theories of nationalism*, 231.

vooral in de negentiende eeuw resulteerden succesvolle gebeurtenissen van de natie, zoals gewonnen veldslagen, in grootse historieschilderijen en gedenktekens. Er werden tal van monumenten opgericht, die nationale helden en belangrijke momenten uit de geschiedenis van de jonge natiestaten vereeuwigen. Nationalisme en het concept van nationale identiteit werd onder andere via (nationale) musea en kunst in de openbare ruimte geuit.³⁸ De burger een nationale identiteit meegeven stond destijds bij de machthebbers hoog op de politieke agenda.

Het idee van nationalisme werd door de westerlingen meegenomen naar de gekoloniseerde landen. De Nederlandse overheersers poogden van de enorme archipel Nederlands-Indië één land te maken door middel van patriotisme. De kolonisators trachtten nationalistische gevoelens onder de inheemse bevolking aan te wakkeren voor het vaderland dat aan de andere kant van de wereld lag. De Nederlandse taal werd ingevoerd als hoofdtaal en veel Indonesiërs genoten Nederlands onderwijs. Het had een averechts effect; het verlangen van de inheemse bevolking naar een eigen autonome staat werd juist door de Nederlandse onderdrukking versterkt. De autochtone burgers gingen zich profileren door de nadruk te leggen op hun eigen taal en cultuur en wakkerden hiermee een nieuw soort nationalisme aan. Er is hier dus sprake van een twee soorten nationalisme, een postkoloniaal nationalisme dat een gevolg is van het koloniaal nationalisme. De huidige Indonesische natie is volgens, politicoloog en socioloog Karl Deutsch, een product van postkoloniaal nationalisme dat is ontstaan als reactie op de Nederlandse kolonisators.³⁹

Anthony Smith geeft aan dat er niet één nationalisme bestaat, maar dat er meerdere nationalistische ideologieën bestaan. In het geval van Indonesië heeft het koloniaal nationalisme het postkoloniaal nationalisme, dat zich per definitie tegen de eerste ideologie keert, gestimuleerd. Maar het koloniaal nationalisme heeft in dermate zijn sporen nagelaten in het land, zoals in de taal, infrastructuur en musea, dat veel van

³⁸ Jelle Bouwhuis en Magriet Schavemaker, *Monumentalisme. Geschiedenis, nationale identiteit en hedendaagse kunst* (Stedelijk Museum, Amsterdam 2010), 59.

³⁹ Leo Suryadinata 'Nation-building and nation-destroying: The challenge of globalization in Indonesia' in idem, *Nationalism and globalization. East and West*. (Institute of Southeast Asian studies, Singapore 2000), 38-70, 38-39.

deze aspecten later ook zijn opgenomen in het postkoloniaal nationalisme. Het laatste is dus niet geheel een tegenstrijdige ideologie, het is dan wel uit protest tegen de overheersers ontstaan, maar het postkoloniaal nationalisme ligt ook gedeeltelijk in het verlengde van koloniaal nationalisme. Zonder de westerse invloed zou de behoefte van de Indonesiërs minder groot zijn geweest om zich in een ‘eigen’ nationalisme zo sterk uit te drukken. Wat hield dit koloniaal nationalisme voor Indonesië in? En zien we hier inderdaad nog sporen van terug in het huidige Indonesië?

De Nederlandse kolonisators hadden ten doel om door middel van het verzamelen van inheemse objecten een helder beeld te verkrijgen van de Indische volken, die aan het Nederlands gezag onderworpen waren.⁴⁰ Er werd door de overheersers een eenheid tentoongesteld in het *Museum Nasional*, destijds het Koninklijk Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen genaamd, om aan te geven waar de Nederlanders toe in staat waren. Zij pronkten met het idee dat onder hun gezag de bewoners van 17.500 eilanden zich nu in een hechte gemeenschap waanden. Het was een pure machtsvertoning van de kolonisators, en van een entiteit was nauwelijks sprake, maar desalniettemin werd dit creëren van een eenheid overgenomen door de inheems nationalisten.

MacGregor voert aan dat de kolonisators hiermee niet alleen het idee van de *imagined community* geïntroduceerd hebben in Nederlands-Indië, zij hebben eveneens het materiaal in het nationale museum bijeen gebracht (in de vorm van onder andere erfgoed, traditionele gebruiksvoorwerpen en klederdracht) dat Indonesiërs na de onafhankelijkheid gebruikten om het ‘verbeelde Indonesië’ te uiten. Het ‘idee van Indonesië’ van de machthebbers na 1945 sloot goed aan op de collectie van het voormalig Batavia Museum.⁴¹

De fundamentele voor postkoloniaal nationalisme waren zodoende al gelegd ten tijden van de koloniale overheersing en bloeiden direct na de overwonnen onafhankelijkheid op. Nu had de postkoloniale ideologie alle ruimte en medewerking van de staat om te groeien. Nationalisme in de postkoloniale landen diende dezelfde doelen

⁴⁰ ‘Gemeen goed. Gedeeld cultureel erfgoed in het Museum Nasional Indonesia en het Rijksmuseum voor Volkenkunde’. Digitale publicaties van het Rijksmuseum voor Volkenkunde, 4.

⁴¹ Ibidem, 21.

die westerse leiders vóór 1940 hadden. Namelijk het kweken van nationale identiteit ten behoeve van een sterke staat. Nu streefden de nieuwe machthebbers van ontwikkelingslanden naar een *imagined community*. Eerder gaf ik al aan dat in de westerse wereld het verheerlijken van de natie na de Tweede Wereldoorlog aan populariteit had ingeboet. Nationaal denken werd in na 1945 geassocieerd met Duits nazisme en genocide. Het werd ongepast om trots op eigen volk en geschiedenis te zijn of om dit te uiten. Dit staat in schril contrast met de reeks ‘nieuwe’ landen die zijn ontstaan na dekolonisatie. De nieuwe machthebbers van deze landen associeerden genocide juist met de Europese overheersing en hamerden daarom op de overwinning van de inheemse bevolking en nationalistische gevoelens. Het opgewekte patriotisme moest de landen sterk maken en aanzien geven. Dit deden de machthebbers om ‘hun’ land te kunnen laten wedijveren met de sterke westerse hegemonie en het opkomende communisme in bijvoorbeeld China en de Sovjet-Unie.

Postkoloniale landen zouden we kunnen zien als de meest recent gevormde *imagined communities*. Machthebbers lieten de bevolking in een samenleving wanen die een gezamenlijke geschiedenis en identiteit zouden delen. Mensen werden met elkaar verbonden omdat zij binnen bepaalde grenzen woonden (hoe dit in Indonesië gebeurde wordt in het volgende hoofdstuk besproken).

Christina Kreps en Katharina MacGregor beamen beiden het belang van musea in dit scheppen van een nationale identiteit. Om het eenheidsgevoel bij de burgers te kweken, zijn nationale en historische musea onmisbare instituten. Kreps brengt ter berde dat in dergelijke contexten postkoloniale musea vaak het symbool vormen van de nieuwe staat. Het museum draagt de nieuwe cultuur uit en staat voor moderniteit en verandering. Daarnaast houdt het museum zich bezig met het conserveren van traditioneel cultureel erfgoed. Een paradox in deze musea is dat zij nationalisme, een ideologie die aangewakkerd is door Europese overheersing, en anti-kolonialisme tegelijkertijd hoog in het vaandel hebben staan. Daarnaast stelt het postkoloniale nationale museum tentoon, hoe het volk op een heldhaftige manier de strijd tegen het Westen gewonnen heeft. Hiermee tracht Kreps aan te tonen dat hoewel het museum als instituut geïntroduceerd is door westerse kolonisators, de ontwikkeling van het museum niet hetzelfde hoeft te

verlopen.

Maar afkeer van het Westen wil nog niet zeggen dat de ontwikkeling volledig anders is, aldus MacGregor. We zouden die stelling van MacGregor kunnen verklaren aan de hand van Anthony Smith en Benedict Anderson: postkoloniaal nationalisme zet zich af tegen het koloniaal nationalisme, aldus Smith, maar postkoloniaal nationalisme bouwt tegelijkertijd voort op bruikbare aspecten die de koloniaal nationalist hebben geïntroduceerd. Benedict Anderson bouwt op deze theorie van Smith voort. Anderson benadrukt dat het verbeelden van een postkoloniale gemeenschap op eenzelfde manier gebeurt zoals de overheersers koloniaal nationalisme verbeeldden.⁴² MacGregor stelt dat door de gezamenlijke oorsprong van musea over de wereld, nationalisme in het museum met dezelfde doeleinden wordt getoond. Ongeacht het soort nationalisme en in welke periode deze ideologie de boventoon voerde. In zowel de postkoloniale als westerse museologie werd en wordt chauvinisme aangewakkerd door middel van het benadrukken van overwinningen uit het verleden en het tentoonstellen van traditioneel erfgoed. In beide museologieën bestond en bestaat het idee dat nationale gevoelens en identiteit in het museum worden gekweekt en het museum hierdoor als zogenaamde ‘identiteitsfabriek’ fungeert.⁴³ Het *Museum Nasional*, dat nog veel wegheeft van de negentiende-eeuwse Europese identiteitsfabriek, is hier volgens MacGregor een duidelijk voorbeeld van.⁴⁴

Dit is echter volgens Christina Kreps, Suwati Kartiwa en Eki Darmaputera geen argument om te stellen dat musea in beide werelden zich op eenzelfde wijze ontwikkelen. Ze mogen dan wel eenzelfde doel hebben gehad, het museum als versterking voor de *imagined community*, maar dit bewijst nog niet dat de ontwikkelingen van de verschillende musea met elkaar overeenstemmen. De factoren macht, cultuur, welvaart, economie en bovenal het tijdsvlak van ontwikkeling zijn, zoals Kartiwa al aangaf, te verschillend in beide werelden.⁴⁵ Ondanks deze verschillen acht Katharina MacGregor de postkoloniale museologie wel vergelijkbaar met de westerse museologie en vele

⁴² MacGregor, ‘Museums and the transformation’, 18.

⁴³ Ibidem, 25.

⁴⁴ Ibidem, 18.

⁴⁵ Kreps, ‘The paradox’, 291.

academici, zoals Benedict Anderson, met haar.

Om de discussie in beeld te brengen zal ik me in de volgende hoofdstukken gaan concentreren op de ontwikkeling van de nationale identiteit, geschiedschrijving en museologie in Indonesië. In het volgende hoofdstuk staat de *imagined community* in Indonesië centraal. Hoe ontwikkelde Indonesië zich en daarmee zijn geschiedschrijving en verbeelde gemeenschap? In hoofdstuk 3 zal de invloed hiervan op de museologie ter sprake komen.

Hoofdstuk II *Verbeeld* Indonesië: een gecreëerde geschiedenis.

‘The old image is already fading in the mirror, while the typical new image is not yet clear. Who is the new Indonesian? Does he exist? Where is he? What is he like?’

Het dilemma betreffende Indonesische identiteit samengevat door Machtör Lubis, 1970⁴⁶

1. Verdeeld Indonesië: het probleem van diversiteit voor de overheid.

Als sinds de onafhankelijkheid worstelt Indonesië met zijn identiteit. Dit heeft te maken met het gegeven dat de Indonesiërs vóór de kolonisering nooit als één volk hadden bestaan. Onder Nederlands koloniaal gezag werden ongeveer 80 miljoen mensen, die onder meer verschilden in taal en religie, verspreid over 17500 eilanden samengevoegd tot één land: Nederlands-Indië. Hierdoor was het idee wat deze natie nu inhield qua taal, cultuur, waarden en normen niet duidelijk. Zelfs de Indonesische nationalisten, die stredden voor een autonoom Indonesië, hadden geen helder beeld voor ogen wat Indonesië precies voorstelde.

In 1949 werd Indonesië definitief erkend als onafhankelijke natiestaat door de Nederlanders. Maar dat betekende allerm minst dat er al een duidelijk idee was wat de Indonesische identiteit inhield. Er bestond wel een connectie op economisch, sociaal en politiek gebied tussen de vele eilanden en bevolkingsgroepen, maar de constructie van de natie Indonesië was nog broos en onsamenhangend. Indonesië liep op technologisch gebied achter op de rest van de wereld en dat maakte communicatie over land, zee en

⁴⁶ Jörgen Hellman, *Performing the nation. Cultural politics in New Order Indonesia* (Nias Press: 2003), 22.

lucht lastig.⁴⁷ Een sterk gevoel van eenheid ontbrak na de overwonnen autonomie. Het idee van een *imagined community* ging in de jaren na de onafhankelijkheid nog niet verder dan buiten de kampong.⁴⁸ In sommige gevallen voelden bevolkingsgroepen zich zelfs meer verbonden met buitenlanders dan met hun landgenoten. Zoals een groep bewoners van Oost-Sumatra, die niet alleen de etnische achtergrond gemeen had met de Maleise bevolking, maar ook eenzelfde geloofsovertuiging had en dezelfde taal sprak. Het is voor te stellen dat deze groep veel meer saamhorigheid voelde met Maleisiërs dan met bijvoorbeeld bewoners van Ambon. De inwoners van Oost-Sumatra en de Ambonezen konden immers nauwelijks met elkaar communiceren en zij hadden een andere religieuze achtergrond. Toch werd er al gedurende de Nederlandse overheersing, door zowel de kolonisators als de Indonesische nationalisten, gepoogd om dergelijke bevolkingsgroepen zich samen één te laten voelen.⁴⁹ De postkoloniale nationalisten streden in eerste instantie voor saamhorigheid onder de inheemse bevolking om opstand tegen de overheersers aan te wakkeren. Na de onafhankelijkheid werd door de nieuwe leiders een gezamenlijke identiteit benadrukt uit angst voor binnenlandse rellen tussen etnische groeperingen en invloeden van het buitenland.⁵⁰ De leiders van de archipel gingen vanuit die angst streven naar een *imagined community*.

In 1945 riep de eerste officiële president van de republiek Indonesië, Soekarno, de onafhankelijkheid uit. Soekarno, die doorgaans ook *Boeng Karno* (vader van de Indonesiërs) genoemd werd, trachtte de eenheid onder ongeveer 80 miljoen mensen te versterken onder het motto *Bhineka tunggal ika*, dat ‘Eenheid in diversiteit’ betekent.⁵¹ Al sinds zijn aantreden als leider van de jonge Republiek Indonesië had Soekarno naar een eensgezinde natie gestreefd: ‘We zijn een groot land en als we één zijn, dan zijn we een sterk land... eenheid, eenheid en nog eens eenheid’ riep hij in augustus 1945 het volk toe.⁵² Soekarno had hiertoe al op 1 juni 1945 de *Pancasila* ingevoerd. *Pancasila* is een

⁴⁷ Mohammed Amir Sutaarga, ‘Museography and museology’ symposium gehouden door ICOM (Jakarta 1987), 19.

⁴⁸ R.E Elson, *The idea of Indonesia* (Cambridge University Press: 2008), 39, 43.

⁴⁹ Anderson, *Imagined communities*, 120-121.

⁵⁰ Leo Suryadinata, ‘Nation-building and nation-destroying’, 39.

⁵¹ Elson, *The idea of Indonesia*, 150.

⁵² *Ibidem*, 137.

samenvoeging van de twee woorden *panca*, dat ‘vijf’ betekent, en *sila* dat ‘principe’ betekent. Deze ideologie rustte zodoende op vijf principes waarnaar de Indonesiërs dienden te leven, te weten; nationalisme, democratie, rechtvaardigheid, sociaal welzijn en gehoorzaamheid aan God.⁵³ In 1958 sprak Soekarno het Indonesische volk toe ‘wie het belang van eenheid niet begrijpt, wie niet begrijpt dat we volledige onafhankelijkheid alleen kunnen verkrijgen en behouden door eenheid, wie dit niet begrijpt, zal het belang de *Pancasila* niet begrijpen.’⁵⁴ De *Pancasila* was het eerste omvangrijke hulpmiddel dat werd aangewend om de eenheid in het land te realiseren.

Soekarno poogde het buitenland te laten zien, dat Indonesië de potentie had om een sterke staat te worden. Hij streefde gedurende zijn ambtsperiode naar erkenning voor ‘het machtige Indonesië’. Om dit doel te bereiken diende het land, aldus Soekarno, bestuurd te worden door een sterke overheid. Tien jaar na de onafhankelijkheid raakte Indonesië steeds meer in dictatoriaal vaarwater en vanaf 1959 noemde Soekarno zijn beleid een ‘Geleide Democratie’. Dit hield in dat de macht van het land in handen was van drie groepen: een politieke partij, een religieuze groep en het leger. Deze machthebbers benadrukten het ‘idee van Indonesië’, of om in Andersons termen te blijven, zij onderstreepten de gedachte van een *imagined community* binnen Indonesië.⁵⁵ Onder Soekarno’s Geleide Democratie werd geprobeerd Indonesië een duidelijk gezicht te geven. Dit geschiedde door de invoering van één nationale taal (daarnaast bleef het gebruik van regionale talen in privé-gebruik nog toegestaan) en één educatie-systeem. Op de invoering van een taal en onderwijsstelsel volgde de introductie van het Indonesische volkslied en de nationale vlag.⁵⁶ Dit allemaal onder het mom van de *Pancasila*. Ondanks verwoede pogingen van Soekarno om een eensgezinde staat te creëren, slaagde hij er niet in de eenheid te handhaven en ontstond er onenigheid over zijn beleid. De Geleide Democratie eindigde abrupt in 1965-1966 met de bloederige coup van het leger onder leiding van Soeharto.⁵⁷

⁵³ Eka Darmaputera, *Pancasila and the search for identity and modernity in Indonesian society* (1988), 150.

⁵⁴ Elson, *The idea of Indonesia*, 227.

⁵⁵ *Ibidem*, 150.

⁵⁶ *Ibidem*, 44.

⁵⁷ Hellman, *Performing the nation*, 18-19.

Onder de regime van Soeharto werd de Geleide Democratie vervangen door een *Pancasila-democratie*. Dit betekende dat het land leefde in een democratie die de principes van de *Pancasila* voorstond. Toch is het beleid van Soeharto alles behalve democratisch te noemen. Door zijn regime werd een ideaalbeeld geschetst van Indonesische burger en de bevolking diende aan dit beeld te voldoen. De controle hierop was zeer streng en ongehoorzaamheid werd met harde hand aangepakt. De regering van Soeharto, die ook wel bekend stond als de Nieuwe Orde, was in feite een dictatuur. De president was het hoogst uitvoerende orgaan en alleen hij benoemde ministers, die allen aan hem verantwoording schuldig waren. De staat vergrootte de angst onder de bevolking voor gevaren van buitenaf en onder Soeharto leefde de Indonesische bevolking steeds geïsoleerder van de rest van de wereld.⁵⁸ De ontwikkeling van een militair apparaat droeg bij aan de macht van de Nieuwe Orde. Dit apparaat zorgde ervoor dat de macht van de staat te voelen was tot in de meest afgelegen dorpen van het enorme land. Nationale en lokale overheidsdiensten werden uitgevoerd door militaire (oud)soldaten, die erop toezagen dat iedereen leefde naar de *Pancasila*.⁵⁹ In 1978 werd door de Nieuwe Orde een gids uitgebracht, *Pedoman Penghayatan dan Pengamalan Pancasila* (gids voor de realisatie en toepassing van de *Pancasila*), hierin werden de richtlijnen aangegeven hoe men de staatsideologie moest naleven. De gids vormde de basis voor het onderwijs vanaf de basisschool tot de universiteit.⁶⁰ Wie zich niet aan de richtlijnen van de *Pancasila* hield werd beschuldigd van anti-*Pancasila* praktijken. De straffen hierop waren onder andere verbanning, celstraf en marteling.

Indonesië werd onder Soeharto een gesloten eenheid, waarin de Indonesiër een identiteit werd opgelegd, de identiteit van de Nieuwe Orde. Soeharto's aspiraties waren een solide industriële economie en een sterke nationale identiteit. Tegelijkertijd was hij vastberaden om zich te distantiëren van de westerse democratie. De ontwikkeling van het land moest gebouwd worden op inheemse tradities en harmonie, aldus de president van

⁵⁸ Eva Constant Nieuwenhuys, *Regulering van buitenlandse investeringen in Indonesië en China* (Universiteit Utrecht: 1995), 81.

⁵⁹ Meuleman 'Between unity and diversity', 55.

⁶⁰ *Ibidem*, 56.

de Nieuwe Orde.⁶¹ In 1972 werd hiertoe een themapark, *Taman Mini Indonesia Indah* ('Mooi Indonesië miniatuurpark'), geopend waarin Indonesië op kleine schaal werd getoond. De nadruk in het park werd gelegd op de etnische diversiteit van Indonesië en de omgang met de *Pancasila*. Met behulp van traditionele huizen, mensen in klederdracht en het tentoonstellen van diverse etnische groeperingen werd een beeld van Indonesië geschetst. Het was echter geen model van Indonesië maar een model vóór Indonesië. Het liet de inwoners van de archipel zien hoe een perfect Indonesië eruit zou moeten zien en het diende de liefde voor het vaderland te versterken.⁶² Het park *Taman Mini Indonesia Indah* fungeerde dus met eenzelfde doel voor ogen als waarmee de Europese identiteitsfabrieken waren opgericht. Een voorbeeld hiervan is het Nederlandsch museum waarin vaderlandse en nationale oudheden werden getoond. Hierdoor werd, net als in Indonesië tientallen jaren later, een beeld geschetst van de traditionele Nederlandse identiteit. Rond 1900 begon klederdracht uit de mode te raken en ontstond de behoefte onder verschillende Nederlanders, om deze traditionele kledingstukken te bewaren. In het Nederlandsch museum werden aan het begin van de twintigste eeuw vele soorten klederdrachten uit verschillende regio's tentoongesteld ten behoeve de Nederlandse cultuur te 'bewaren'. De middeleeuwse en zeventiende-eeuwse stijlkamers moesten bijdragen aan de evocatie van het nationaal verleden. Het Nederlandsch Museum, dat in deze periode gevestigd was in het voormalige Rijksmuseum in Amsterdam, diende niet alleen om de Nederlandse cultuur te uiten, het museum werd tevens gebruikt om nationalistische ambities van de staat te legitimeren.⁶³

Het ideaal van de Nieuwe Orde was behalve liefde voor het vaderland onder de burgers bovenal harmonie in de Indonesische staat. De *Pancasila* kon, volgens Soeharto, alleen worden opgevolgd wanneer de vele groeperingen in Indonesië in harmonie met elkaar zouden leven, zoals te zien was in *Taman Mini Indonesia Indah*. Indonesiërs moesten daartoe één grote familie vormen, met aan het hoofd van deze familie *Bapak* (de

⁶¹ Hellman, *Performing the nation*, 25.

⁶² Michael Hitchcock, Nick Stanley en King Chung 'The South-east Asian "living museum" and its antecedents' in Gerard Corsane, *Heritage, museums and galleries. An introduction reader* (New York 2010), 291-307, 301.

⁶³ Coert Pieter Krabbe 'Monumenten: architectonische overblijfselen.' in Frans Grijzenhout, *Erfgoed: de geschiedenis van een begrip* (Amsterdam 2007), 151-174, 171.

vader), een rol die vervuld werd door Soeharto zelf . Het idee van Indonesië als een volk met één richting, één mening, één kader en één hoofd, kwam tot uitdrukking in televisiespotjes en op billboards waar gelukkig-kijkende-familieleden het perfecte gezin lieten zien. In het onderwijs en in officiële toespraken werd harmonie in het gezin als zalige toestand stelselmatig verkondigd. De regering beloofde voorspoed en geluk wanneer men aan het ideaalbeeld zou voldoen. Hoewel voorspoed en geluk aantrekkelijke gedachten zijn, had deze propaganda niet veel succes. Op de naleving van de staatsideologie werd, zoals ik eerder al aangaf, toegezien door een militaire apparaat. Hierdoor was schending van de mensenrechten aan de orde van de dag. Van vrijheid van meningsuiting in religie, pers en onderwijs was nauwelijks sprake. Toch werd dit beleid 24 jaar lang getolereerd. De Indonesiër werd namelijk een erger alternatief door de staat voor ogen gesteld; dat de verschrikkingen die zich elders in de wereld afspeelden, door de Indonesische grenzen zouden breken. Het beeld van een land vol onrust en chaos, massale geweldsuitbarstingen en diepe economische malaise deed de Indonesiër zich in zijn geïsoleerde land wel veilig voelen. Onder meer om deze reden en natuurlijk het strenge toezicht op naleving van Soeharto's wetten kreeg de president van de Nieuwe Orde lange tijd weinig tegenstand.⁶⁴

Ondanks het feit dat de economie onder Soeharto een enorme vooruitgang had geboekt, bracht dit echter niet louter voorspoed met zich mee. Net als in de industriële revolutie van Europa zorgde de economische opleving in Indonesië ook voor problemen. Jarenlange uitbuiting van arbeiders, boeren en stammen droegen bij aan onenigheid onder de bevolking. Het regime van de Nieuwe Orde bleek een kaartenhuis dat langzaam in elkaar stortte. De middenklasse, die door de economische vooruitgang was ontstaan, steunde Soeharto niet langer meer. Daarnaast werd de censuur op de media bemoeilijkt door de komst van internet. Inwoners kregen een beter beeld van wat er elders in de wereld speelde en raakten uit hun isolement. Een economische crisis droeg eveneens bij aan de verzwakte positie van Soeharto en in 1998 moest hij de macht overdragen aan zijn

⁶⁴ Yatun L.M Satramidjaja, *Dromenjagers in Bandung: twintigers in het moderne Indonesie*, (Het Spinhuis Amsterdam:2000), 13-14.

vice-president B.J Habibie.⁶⁵

Na de val van Soeharto werd de democratie ingevoerd en werd de staatsideologie in diskrediet gebracht. Tegelijkertijd ontstond er met de komst van democratie veel politieke en religieuze onrust. Iedereen mocht vrij zijn geloof belijden en politieke partijen oprichten. Met name moslims, die jarenlang onderdrukt waren, lieten zich zien op het politieke toneel. De democratie die werd ingevoerd leek, en lijkt nog steeds, echter weinig op de westerse variant. Er is nog immer sprake van corruptie en het leger is nog altijd volledig geïntegreerd in de politieke macht. Met het aftreden van Soeharto is immers het grote deel van zijn autoritaire regime nog altijd aan de macht gebleven. Toch verkregen de mensen wel meer vrijheid na 1998. Zij hoefden tenslotte niet langer aan Soeharto's ideaalbeeld van de goede burger te voldoen.⁶⁶

Na deze politieke ommekeer in 1998 kregen de Indonesiërs te kampen met een enorme identiteitscrisis. Het citaat aan het begin van het hoofdstuk, hoewel veertig jaar geleden geschreven, is vandaag de dag nog altijd toepasbaar in de archipel. Het land had na Soeharto's val grote behoeften aan fundamentele veranderingen. 'Indonesië was een land vol met desillusies... alles zag er fout uit. Als neptanden die mooier ogen dan de originele tanden. Waanbeeld op waanbeeld.', aldus Indonesisch socioloog en journalist Parakitri T. Simbolon.⁶⁷

Bij het aftreden van president Soeharto stroomde er een golf van opluchting en euforie door het land. Even leek het erop dat de Nieuwe Orde langzaam zou oplossen en het land hervormd zou worden naar de wensen van de burger. Helaas bestaat er niet zoiets als dé wens van het volk en de realiteit won het van de Indonesische droom, een droom waarin het land geleid werd door de wil van het volk. Indonesië leek zich te bevinden in een zee van problemen, waarin werkloosheid en een gebrek aan overheidsdiensten de boventoon speelden. Daarenboven had het land ook te maken met een zware overheidsschuld, gewelddadige criminaliteit, terroristische aanslagen,

⁶⁵ Gerry Klinken 'Etnisch geweld op Ambon' in: W.Berenschot en H. Schijf, *Etnisch geweld. Groepsconflict in de schaduw van de staat*. (Amsterdam University Press: 2009), 131-150, 132-133.

⁶⁶ M. Budianta, 'Decentralizing engagements: women and the democratization progress in Indonesia. Comparative perspectives symposium: democratization.' In *Signs* 4 (2006) 915-922, 916.

⁶⁷ Elson, *The idea of Indonesia*, 284.

stakingen en bloederige en intense conflicten tussen groeperingen. Van een grote harmonieuze familie was, in zoverre deze bestaan had, weinig over. Corruptie, wanbeleid, religieuze en etnische conflicten en een discutabel veiligheidsbeleid zijn nog altijd aan de orde van de dag.⁶⁸

Hoe ontwikkelde de geschiedschrijving in Indonesië zich in deze turbulente eeuw?

2. Geschiedschrijving in Indonesië vanaf 1945.

Geschiedschrijving in Indonesië gaat al sinds de onafhankelijkheid over helden. Voor verliezers is weinig ruimte. Met pijnlijk verleden worden geen trotse nationalistische gevoelens onder de bevolking gekweekt, luidt de gedachtegang van de Indonesische leiders sinds 1945. Indonesiërs kunnen moeilijk omgaan met hun pijnlijk verleden en daarom wordt in Indonesië, waarin zoveel uiteenlopende bevolkingsgroepen leven, al sinds jaar en dag gepoogd eenheid te scheppen door het benadrukken van een glorieus verleden. Ten behoeve van de eenheid in het land trachtten zij hun ideaalbeeld van Indonesië aan de bevolking op te leggen. Maar ieder regime had weer een eigen visie op ‘het idee van Indonesië’.

Ook Soekarno gebruikte de Indonesische geschiedenis om de Indonesiërs te verenigen en een nationale trots te bevorderen. Zijn interesse voor geschiedenis was niet gekomen met zijn macht, al in 1930 verkondigde hij in dat er drie stappen nodig zijn om mensen een nationaal bewustzijn mee te geven: ‘De eerste stap die nodig is, is de mensen te laten zien dat het leven vóór de kolonisatie, een goed leven was. De tweede stap is om hen bewust te maken dat hun leven vandaag somber en ellendig is.’ Stap 1 en 2 dienden ervoor om nostalgische gevoelens onder de bevolking te stimuleren. Mensen moesten

⁶⁸ Mary S. Zurbuchen, ‘Historical memory in contemporary Indonesia’ in idem, *Beginning to remember. The state in Indonesian present* (2005), 3-32, 3.

gaan verlangen naar hun wortels. De derde stap was bedoeld om burgers een rooskleurige toekomst voor te schotelen en hen te laten zien hoe men die kon realiseren.⁶⁹ Geschiedenis speelde een belangrijke rol in het uiten van deze drie stappen.

Geschiedschrijving stond onder de Geleide Democratie derhalve hoog in het vaandel. In 1957 vond het eerste seminar aangaande nationale geschiedenis plaats. De Indonesische diplomaat, politicus, wetenschapper en voormalig vrijheidsstrijder Soedjatmoko, stelde: ‘het instrueren van geschiedenis is van grote betekenis in het trainen van goede burgers en hun liefde voor het vaderland. Geschiedschrijving kan niet ontbreken in de natievorming van een jong land als Indonesië.’⁷⁰ Hier is duidelijk een parallel te zien met het negentiende-eeuwse Europa waar geschiedschrijving een belangrijke rol speelde bij de vorming van de jonge natiestaten. Deze parallel wordt ook door zowel Krepis als MacGregor beaamd. Het is echter de ontwikkeling van geschiedschrijving in de tweede helft van de twintigste eeuw in postkoloniale landen, die de discussie tussen de twee groepen academici heeft aangewakkerd.

Soekarno verdeelde de geschiedenis van Indonesië in drie delen: de gouden eeuw, de koloniale periode en de periode na de onafhankelijkheid. De laatstgenoemde periode werd, volgens hem, getypeerd door het terugwinnen van de eerste periode, de gouden tijd. Socialisme speelde een cruciale rol in het terugwinnen van welvaart en werd dan ook gepredikt ten behoeve van een nieuwe gouden periode. Met het beleid van de Geleide Democratie achtte Soekarno een voorspoedige gemeenschap te creëren en imperialisme overal te elimineren.⁷¹ Helaas voor Soekarno en zijn regime, hielden het bewind en zijn ideeën geen stand. Soeharto haalde direct de bezem door de geschiedschrijving van Indonesië. De bevolking kreeg een alternatieve geschiedenis en identiteit ‘gepresenteerd’. Want net als Soekarno, erkende ook Soeharto het belang van geschiedschrijving.

Onder de Nieuwe Orde werden de voormalige helden genegeerd of in diskrediet

⁶⁹ Gerry Klinken, ‘The battle for history after Suharto’ in Mary S. Zurbuchen, *Beginning to remember*, 234.

⁷⁰ Mohammed Amir Sutaarga, Symposium on the role of museums in changing asian societies. Cultural change and the role of museums in Indonesia (Colombo 10-20 december 1977), 5.

⁷¹ MacGregor, ‘Representing the Indonesian past: The National Monument History Museum from Guided Democracy to the New Order’, *Indonesia* 75 (April 2003), 97.

gebracht om de huidige staat te rechtvaardigen. Dat was nog moeilijk voor Soeharto, aangezien Soekarno voorheen als de bevrijder en vader van de natiestaat Indonesië werd gezien. Niet voor niets luidde de bijnaam van Soekarno ‘Vader van de Indonesiërs’. Een ander probleem voor de Nieuwe Orde was dat Soekarno en de *Pancasila* vaak in één adem werden genoemd. Het was voor Soeharto en zijn regime een lastige opgave om de *Pancasila* te benadrukken en daarbij de grondlegger van het begrip, Soekarno, te negeren. Om door middel van nationale geschiedenis het beleid van de staat te rechtvaardigen, diende de geschiedenis herschreven te worden.⁷² Desalniettemin bleef de deling tussen de drie perioden, de gouden eeuw, de koloniale periode en de periode na de onafhankelijkheid, onder Soeharto bestaan. De laatste periode werd echter niet meer gezien als de weg naar socialisme, die Indonesië haar oude glorie zou terugbrengen, maar werd vanaf nu beschouwd als de voltooiing van onafhankelijkheid.⁷³

Op het moment dat president Soeharto aan de macht kwam kregen woorden als *kebudayan* (cultuur) en *kesenian* (kunst) een steeds groter belang in de presentatie van het land Indonesië. Door middel van kunst en cultuur werd de veelzijdigheid van Indonesië tentoongesteld. Kunst en cultuur exposeerden het motto ‘Eenheid in diversiteit’, een motto dat ook onder Soeharto hoog in het vaandel stond. Daarnaast werd de nieuwe Indonesische identiteit met behulp van kunst en cultuur geëxposeerd.⁷⁴ De rol van kunst en cultuur in musea als bijdrage aan een sterk Indonesië komt aan bod in het volgende hoofdstuk.

In de jaren negentig van de vorige eeuw kwam er steeds meer ruimte voor alternatieve geschiedschrijving en begon de eenzijdige historiografie van de Nieuwe Orde scheuren te vertonen. Het vertrek van de dictatoriale leider in 1998 bracht nieuwe mogelijkheden met zich mee voor de geschiedschrijving. Dat wat onder de Nieuwe Orde vergeten moest worden, kon weer worden opgerakeld en dat wat jarenlang door de staat bepleit werd, kon men nu negeren. Mensen begonnen met andere ogen naar het Nieuwe

⁷² Dari Pendjara ke Peudjara ‘The representation of history and the presentation of self: Tan Malaka’s’ in C.W Watson, *Of self and a nation. Antibibliography and the representation of modern Indonesia* (University of Hawaii Press: 2000), 70-105, 72.

⁷³ MacGregor, ‘Representing the Indonesian past’, 98.

⁷⁴ Hellman, *Performing the nation*, 13.

Orde tijdperk te kijken dan voorheen. In de massamedia, kunst en cultuur, openbaar politiek debat, werd teruggekeken naar een periode die de Indonesische bevolking zojuist de rug toe had gekeerd. Tegelijkertijd kwamen er steeds meer versies van de nationale geschiedenis te voorschijn. Mensen waren vrij om hun eigen weergave van het verleden te vertellen en ook op academische congressen werd gesproken over alternatieve versies van de nationale geschiedenis. Met name lokale verhalen waren tegenstrijdig met de claim van de staat op het verleden. Groeperingen, die eerder door het regime van Soeharto onderdrukt werden, voerden nu het hoogste woord. Punt van discussie werd nu of alle martelingen, illegale detenties, verdwijningen, ontvoeringen, politieke gevangenschap, censuur, onderdrukking etc. vertoond moesten worden. Het was nog te pijnlijk om dit aan de kaak te stellen. Daarom veranderde de visie op het verleden niet drastisch. Want hoe moest men omgaan met de zwarte pagina's uit het Soeharto-boek? ⁷⁵

Het vertellen van een pijnlijk verleden vertellen heeft tijd nodig. Deze kwestie heeft in Europa na een dynamische twintigste eveneens ter discussie gestaan. Een nationaal museum dat met het pijnlijk verleden van het vaderland op voorbeeldige (westerse) wijze is omgegaan, is het *Deutsches Historisches Museum*. In dit museum wordt niet zozeer de Duitse geschiedenis verteld, maar wordt de bezoeker een historisch bewustzijn bijgebracht. De verdeling van het land ligt per slot van rekening nog vers in het geheugen en vertoning hiervan bracht in het verleden alleen maar spanningen met zich mee. In plaats daarvan defenieert het museum de Duitse geschiedenis door vragen te stellen als; wat is Duitsland? Wat verenigt Duitsers? Wie regeert, wie gehoorzaamt en wie biedt weerstand? Vragen stellen is hier belangrijker dan antwoorden geven. Ondanks het politieke karakter van de vragen slaagt dit museum erin om Rüsens elementen 'waarheid' en 'schoonheid' met 'politiek' in balans te brengen. Tevens heeft het *Deutsches Historisches Museum* een goede verhouding weten te vinden tussen de profane en sacrale visualisering. ⁷⁶ Het *Deutsches Historisches Musuem* komt hierdoor aardig in de buurt van het ideale museum (door de ICOM vastgesteld). Zou dit museum kunnen dienen als voorbeeld voor Indonesië?

⁷⁵ Hellman, *Performing the nation*, 13.

⁷⁶ Hendrik Henrichs, "Truth, beauty and power. Rethinking the nation in German historical museums".in: Maria Grever en Siep Stuurman ed., *Beyond the canon: History in a globalizing world.* (Basingstoke/New York 2007), 110-125, 119-120.

Het tentoonstellen van pijnlijk verleden, zoals dat gebeurt in het *Deutsches Historisches Museum*, lijkt nog ver weg voor Indonesische historische musea. Hoewel veel Indonesiërs vinden dat de bloederige gebeurtenissen van 1965-1966 verteld dienen te worden, heeft de overheid hier nog moeite mee. Daarnaast is de angst erg groot van diegenen die dergelijke traumatische gebeurtenissen hebben meegemaakt, zij durven hun ervaringen niet zomaar in het openbaar te vertellen. Dit is niet onbegrijpelijk, jarenlang hebben Indonesiërs hun mond hierover moeten houden omdat dergelijk uitlatingen met martelingen of zelfs de dood werden bestraft. Persoonlijke herinneringen werden onder de Nieuwe orde ook nooit gezien als een bijdrage aan de nationale geschiedenis. Alleen persoonlijke verhalen van heldendaden telden. Veranderingen na Soeharto komen daarom maar moeizaam op gang.⁷⁷

Buiten dit aspect en het politieke aspect komt er tevens nog een heel ander facet bij kijken; namelijk de behoefte om de geschiedenis levend te houden. Geschiedenis is nooit populair bij de Indonesische bevolking geweest. Het is maar de vraag of Indonesiërs vrijwillig naar het museum zouden gaan en of zij, net als in het Westen, verlangen naar meer input van onderaf. De nationale geschiedenis van Indonesië raakt namelijk lang niet alle inwoners van de archipel. De geschiedenis wordt al vanaf het ontstaan van de natie eenduidig verteld. Er is geen ruimte voor het geschiedverhaal bekeken vanuit verschillende kanten. Er wordt dus slechts één visie op het verleden gegeven.⁷⁸ Veel van de etnische groeperingen in het land worden genegeerd in de nationale geschiedenis. Burgers kunnen zich er vaak helemaal niet in vinden, laat staan er trots op zijn. Geschiedenis werd en wordt in Indonesië voornamelijk op verplichte basis door de inwoners bestudeerd. In het Westen is dit niet anders, daar zullen de meeste mensen iets van hun geschiedenis afweten door wat zij op school hebben geleerd. Maar anders dan in bijvoorbeeld West-Europa, is de geschiedschrijving van Indonesië nog immer sterk gekleurd door de staat.

De gekleurde geschiedschrijving in Indonesië heeft net zo een grote rol gespeeld bij de vorming van de natie, als dit het geval was bij westerse naties in de negentiende

⁷⁷Hellman, *Performing the nation*, 14-16.

⁷⁸Klinken, 'The battle for history after Suharto', 235.

eeuw. Musea hebben hiertoe in beide werelden een belangrijke bijdrage geleverd. Het Indonesisch museum fungeerde ook als instrument om door middel van geschiedenis de macht van de staat te versterken en het beleid van de overheid te rechtvaardigen. Maar er is bijna geen land ter wereld waar de staat de geschiedenis zo vaak herschreven heeft.⁷⁹ Dat maakt de geschiedenis van het Indonesisch museum een erg interessant onderwerp in de discussie omtrent postkoloniale en westerse museologie. Want heeft de Indonesische museologie zich in de twintigste eeuw nu naar westerse maatstaven ontwikkeld of juist niet?

⁷⁹ Dari Pendjara ke Peudjara 'The representation of history and the presentation of self: Tan Malaka's' in C.W Watson, *Of self and a nation. Antibiography and the representation of modern Indonesia* (University of Hawaii Press: 2000), 70-105, 72.

Hoofdstuk III De rol van nationale musea in Indonesië gedurende de turbulente twintigste eeuw.

“ .. a museum is the mirror of culture and infrastructure of education in the widest sense of the word, now in order to guarantee the implementation of that policy, the development of the museum system is the task and responsibility of the [...] Directorate of Museums”

Mohammed Amir Sutaarga, op het symposium museography and museology volume II 1987, over de belangrijke rol van de staat in Indonesische historische musea.

Indonesische musea laten dikwijls een beeld zien van het authentieke Indonesië met als doel de samenleving een gezamenlijke geschiedenis voor te houden. Door middel van onder andere oud kookgerei, traditionele kleding en miniatuurhuizen van diverse ethnische groeperingen wordt de Indonesische ‘eenheid in diversiteit’ tentoongesteld. Het is voor te stellen dat in periodes van economische bloei, de meeste Indonesiërs juist de ontwikkeling van het land wilden zien en niet deze traditionele objecten. De ambachten, bijvoorbeeld, die door acteurs worden getoond zijn vaak al uitgestorven door industrialisatie. Traditionele huizen worden ‘gebruikt’ om inheemse culturen te presenteren, maar weinig van deze huizen bestaan daadwerkelijk nog buiten het museum. In Indonesië wordt echter, zoals eerder besproken, minder waarde gehecht aan de publieke opinie. Sinds de Indonesische onafhankelijkheid dienen musea te fungeren als de ruggensteun voor de natievorming van Indonesië.⁸⁰ De eerste Indonesische regering zag, net als de westerlingen ruim een eeuw geleden, het belang van het museum in het creëren van een nationale identiteit. Een identiteit die de opbouw van een sterk land moest bevorderen.

⁸⁰ *Directorate of museums in Indonesia* (Museums Development Project, 1999), 6.

Om de Indonesische musea optimaal te laten functioneren als ‘identiteitsfabrieken’ stonden de instituten onder streng toezicht van de overheid. In 1946 werd het Ministerie van Educatie, Scholing en Cultuur opgericht. Dit orgaan zou sinds de oprichting ervan regelmatig van naam veranderen, maar het doel ten opzichte van musea bleef hetzelfde: de autoriteit behouden over de Indonesische musea. De werknemers van dit ministerie waren ervoor verantwoordelijk dat de musea dienst deden als natievormers.⁸¹ Het museum moest onder Soeharto en Soekarno de *Pancasila* propageren en diende bij te dragen aan een harmonieus Indonesië.⁸² Erfgoed dat in de ogen van het regime het streven naar een nationale identiteit verhinderde werd verboden.⁸³ Ondanks de politieke ommekeer in 1998, is hier nog weinig aan veranderd. Zelfs vandaag de dag kan men in de Indonesische musea niet zien hoe deze etnische groeperingen vooruitgang hebben geboekt en hoe hun omgeving zich heeft ontwikkeld van plattelandsdorp naar moderne stad.⁸⁴

Dit probleem, het tonen van ontwikkeling ten kosten van traditionele facetten, heeft ook in het Westen gespeeld. Een voorbeeld hiervan is het Openluchtmuseum in Arnhem. Dit museum werd in 1912 opgericht door een aantal particulieren. Zij zagen dat door toenemende industrialisatie en verstedelijking een grote rijkdom aan Nederlandse tradities en regionale verscheidenheid verloren dreigden te gaan. Jarenlang heeft het museum in Arnhem de ‘goede oude tijd’ van Nederland getoond met behulp van onder meer boerenwagens, woningtextiel, streekdrachten en speelgoed. En net als in Indonesisch musea geschiedde dit door het tonen van objecten en ‘levende’ voorstellingen. Maar sinds 1991 is de aandacht in het Openluchtmuseum van het leven en werken op het platteland verlegd naar de hedendaagse moderne cultuur. De wens van bezoekers, om ook de ontwikkeling van Nederland te zien, heeft meegespeeld in deze beslissing.⁸⁵ Kunnen nationale musea in Indonesië hier een voorbeeld aannemen?

Bij aanvang van dit hoofdstuk droeg ik vrijwel direct aan dat Indonesiërs in tijden

⁸¹ *Directorate of museums in Indonesia* (Museums Development Project, 1999), 7.

⁸² MacGregor, ‘Museums and the transformation’, 27.

⁸³ *Ibidem*, 15.

⁸⁴ *Ibidem*, 20.

⁸⁵ Openluchtmuseum, www.openluchtmuseum.nl (geraapleegd 28 oktober 2011)

van vooruitgang de behoefte zouden moeten voelen om die progressie van het land terug te zien in het museum. Dit lijkt logisch in westerse ogen, maar de meeste Indonesiërs zagen het museum ten tijde van Soeharto en Soekarno als iets elitairs. Een museumbezoek was destijds niet voor iedereen een gewild uitstapje. De meeste Indonesiërs maakten zich nog altijd liever druk of er wel genoeg te eten was voor hun gezin in plaats van vooruitgang en verheerlijkte geschiedenis te aanschouwen in het museum. Er was vanuit de bevolking nauwelijks interesse in het bekijken van nationale objecten van historische waarde. Dit werd gezien als een luxe-activiteit.

Mohammed Amir Sutaarga gaf echter aan, in een bijdrage aan het documentatieblad *Sticusa* (Stichting Culturele Samenwerking) in 1955, dat sinds de onafhankelijkheid het museumbezoek gestegen is. Deze stijging zou volgens hem te verklaren zijn aan de hand van de trots die de burgers voelden voor de nieuwe staat. Door deze trots op het vaderland zouden zij de behoefte hebben gehad om tentoonstellingen omtrent het nieuwe autonome Indonesië in de nationale musea te aanschouwen.⁸⁶ Tevens pleitte Sutaarga, in datzelfde documentatieblad, voor meer deskundig museum personeel, dat in die tijd grotendeels bestond uit ambtenaren. Deze overheidswerknemers in het museum voelden geen enkele band met het cultureel erfgoed, waar zij verantwoordelijk voor waren. Deze ambtenaren waren in het museum geplaatst, maar hadden net zo goed voor een andere overheidsdienst kunnen werken.

Mohammed Amir Sutaarga is de stuwende kracht geweest in de ontwikkeling van Indonesische musea in de jaren '50. Hij bracht ter berde dat musea niet alleen dienden om nationale cultuur te conserveren, zij moesten tevens functioneren als instituten die de ontwikkeling van de samenleving bevorderen en dit kon met behulp van wetenschappelijke kennis in het museum.⁸⁷ Hij zag het Westen dan ook als een uitstekend voorbeeld voor het *Museum Nasional*, waarbij hij het Museum voor Volkenkunde in Leiden regelmatig aanhaalde.⁸⁸ Volgens Katharina MacGregor had Sutaarga de missie om het Indonesisch museum op eenzelfde wijze te laten ontwikkelen als westerse musea.

⁸⁶ MacGregor, 'Museums and the transformation', 21.

⁸⁷ Ibidem, 25.

⁸⁸ Mohammed Amir Sutaarga 'Museumproblemen in Indonesië' in *Indonesië*, vol.8, no.6 (1955), 510-514, 511.

Dat zou volgens haar uit zijn woorden blijken die hij in de late jaren '50 sprak: 'museums were not just a means of guarding against loss of national culture...but also an institution which could advance civilisations'. Deze uitspraak is in overeenkomst met de gedachtegang die westerse museumexperts in diezelfde periode hadden.⁸⁹

Sutaarga's woorden ten spijt; het duurde echter nog tot de jaren zeventig van de twintigste eeuw tot musea in de Indonesische academische wereld werden opgenomen. Het *Direktorat Permuseuman* (Directoraat van Musea), gevestigd in Jakarta, startte in de zeventiger jaren met het creëren van professionele werkplekken in musea. Bovendien was het directoraat vanaf nu verantwoordelijk voor de planning en ontwikkeling van musea. Het begon musea door het hele land van technische assistentie te voorzien en zorgde voor degelijke opleidingen voor het museum personeel.⁹⁰ De scholing die de nieuwe museumprofessionals genoten was vaak westerse. En in 1993 waren er maar liefst 187 musea in Indonesië die aan de door de ICOM gestelde definitie van het museum voldeden.

Door deze cijfers zou men kunnen denken dat musea in Indonesië inderdaad een westerse ontwikkeling doormaken. Maar in praktijk werkt dit echter totaal anders, menen de academici die zich scharen achter het idee van afwijkende museologieën. Musea in postkoloniale landen, zoals Indonesië, kunnen volgens hen gewoonweg niet op eenzelfde manier functioneren als musea in liberale westerse landen, daarvoor is de macht van de staat is veel te groot en de kennis van de museumexperts te gering. Daarnaast worden er in het Indonesisch museum nog altijd eenzijdige verhalen aan de bezoeker 'opgediend' en is er absoluut geen sprake van *Bottom-up*.

Tevens valt het te betwijfelen of de vraag van de westerse bevolking in het museum gelijk is aan hetgeen de Indonesiërs graag zouden zien in een museum, aldus Kreps. We kunnen ons dus de vraag stellen: voldoet het moderne westerse museum ook aan de wensen van de Indonesische bevolking? Een vraag waar in het ideale museum van de ICOM niet bij stil gestaan wordt. Is er overal ter wereld behoefte van de bezoekers om

⁸⁹ MacGregor, 'Representing the Indonesian past', 93.

⁹⁰ Kreps, 'The paradox', 292.

een historisch bewustzijn op te doen?

Het westers museum is een ruimte waarin objecten worden ‘omgevormd’ tot museumstukken. Zij worden als waardevol gezien omdat antropologen, kunsthistorici, wetenschappers, verzamelaars, enzovoorts, een belangrijke betekenis aan een dergelijk object hebben gegeven. Dit kan zijn omdat het een cultureel of natuurlijk fenomeen is, omdat het voorwerp uit een ver verleden komt of vanwege het feit dat het object uniek in zijn soort is.⁹¹ Musea in de westerse wereld laten daarenboven dikwijls voor ons onbekende attributen zien, die in ver weg gelegen gebieden dagelijks worden gebruikt. Hierdoor krijgt de westerling een kijkje in een andere wereld en dit wordt door hem of haar gezien als belangrijke bijdrage in de algemene ontwikkeling. Westerlingen vinden het daarom interessant om naar dergelijke objecten te kijken. Musea in Indonesië hebben echter niet als voornaamste doel om bij te dragen aan de algemene ontwikkeling. Zij stimuleren de staatsideologie onder de bevolking. Hierdoor wordt er louter een kijkje in de eigen wereld gegeven om trots en liefde voor het vaderland te genereren. Westerlingen kunnen dit als hopeloos ouderwets beschouwen, maar voeren de academici die zich tegen de dominantie van het Westen keren, zij kunnen zich ook de vraag stellen: bestaat er onder Indonesiërs wel de wens om historisch bewust te worden van het globale verleden? Sluiten westerse ideeën omtrent het museum wel aan bij de Indonesische cultuur?

Het museum was, zoals reeds besproken, allerm minst populair bij Indonesische burgers. Een groot deel van hen dacht zelfs nog in 1997, dat museum er uitsluitend voor diende om objecten te conserveren. Tedjo Susilo, voorzitter van het Directoraat van Musea, voerde op het symposium van 1997 aan: ‘om dit beeld van het museum als conservator van erfgoed te veranderen, zullen musea hun publiek actief moeten laten deelnemen’. Hij streefde naar interactiviteit. Hij refereerde aan de grondwet van 1945 waarin musea in Indonesië het privilege hebben verkregen om de vorm van de natie te bepalen, zij brengen immers actief het ideaalbeeld van Indonesië naar voren. Musea nemen deel aan de ontwikkeling van de nationale cultuur en versterken hiermee de nationale identiteit. Dit kon, volgens hem, nog steeds worden bereikt als het publiek

⁹¹ Kreps, ‘The paradox’, 294.

actief betrokken zou worden bij de voorstellingen. Door middel van input van onderaf worden meer bezoekers getrokken en dat is goed voor natievorming. ‘Als we refereren aan de definitie van een museum volgens het ICOM, zouden alle musea de gemeenschap moeten dienen in haar ontwikkeling, haar ondersteunen in onderwijs en zorg dragen voor recreatieve doeleinden. Om het museum te organiseren naar de statuten van het ICOM, is het nodig om te bestuderen hoe musea in Indonesië een rol spelen in de gemeenschap aan de ene kant en de vraag wat de bezoeker wenst in het museum aan de andere kant. Wij zijn van mening dat het hoog tijd is voor musea in Indonesië om een concept te ontwikkelen van publiek georiënteerde musea. Het museum moet zich ontwikkelen naar de vraag van het publiek of op zijn minst zich oriënteren op de omgeving.’⁹²

Hiermee trachtte Susilo te zeggen dat musea bereid moeten zijn om uit te vinden wat de gemeenschap nodig heeft en de wensen van de burgers te laten relateren aan hun collecties. Zijn voorstel was om de voorstellingen aan te passen aan wat er in de schoolboeken stond. Museummedewerkers zouden dus moeten gaan kijken wat er in de educatieve instituten wordt onderwezen. Hieruit blijkt er dus daadwerkelijk een wil was onder Indonesische museumexperts om musea te laten functioneren als het westerse moderne museum. Maar of er nu daadwerkelijk sprake was van zeggenschap van onderaf, rest nog de vraag. Wat immers in de schoolboeken staat geschreven werd (en wordt) van bovenaf bepaald, de collectie was zodoende nog altijd een politieke aangelegenheid. En het Indonesisch museum was in 1997 nog altijd meer een identiteitsfabriek dan een plaats waar mensen zich konden vermaken of discussiëren.⁹³

Een andere factor op het model van Rüsen, de factor ‘schoonheid’, ging in beide werelden een dominantere rol spelen in het museum. Net als in de rest van de wereld, voelden musea in Indonesië ook de hete adem van de entertainment sector in de nek. De combinatie van het museum als educatief instituut, natievormer en als plek om vermaakt te worden was en is nog steeds moeilijk realiseerbaar. Daarvoor is professionele mankracht nodig, en die heeft Indonesië op het gebied van museologie te weinig. Daarbij komt dat er te weinig geld beschikbaar is voor musea om zich te ontwikkelen. Bovendien

⁹² Drs. Tedjo Susilo, *International symposium 1997*, 4.

⁹³ *Ibidem*, 6-7.

is het voor Indonesische musea ten strengste verboden door de staat om geld van sponsoren of donateurs aan te nemen, dit om de objectiviteit van het museum te waarborgen. Het werkelijke doel van het regime echter is om zelf de controle op musea te behouden. Het is de staat die de statische tentoonstellingen bewust niet verandert en daarmee geen oog heeft voor de wil van het volk.⁹⁴

Dat de invloed van de staat niet zomaar verdwijnt blijkt uit een symposium omtrent de ontwikkeling van Indonesische musea in 1997. Hoewel de druk van het regime al flink was afgenomen, ventileerde de staatsideologie nog altijd door in de meningen van de Indonesische museumexperts. Een groot aantal sprekers op het symposium van 1997 haalde al wel westerse ideeën naar voren als voorbeelden voor Indonesische musea, maar geen van deze voorbeelden was erg vooruitstrevend.

Edi Sedyawati kaartte op het symposium aan dat de jeugd de voornaamste doelgroep was van het museum. ‘Zij moeten door het museum worden aangemoedigd om een liefde voor hun land te gaan koesteren, daarom moeten zij op een juiste manier onderwezen worden. Zij zijn immers de toekomstige generatie. Zowel nationale trots als culturele tolerantie bijbrengen, behoort tot de correcte educatie.’⁹⁵ Dit idee komt meer in de buurt van het westerse negentiende-eeuwse museummodel dan het huidige moderne model. ‘Maar’, voegde Sedyawati eraan toe ‘toeristen zijn ook belangrijk. Musea kunnen een grote rol spelen in het scheppen van vrede en tolerantie tussen naties’. Daarbij gaf Sedyawati aan ‘we zouden het museum moeten promoten als een huis, dat de hoogtepunten toont van wat de mens heeft bereikt of van wat de natuur ons brengt. Door hard werk van het museummanagement en organisatie moeten kennis en wijsheid op juiste wijze worden overgebracht. Musea zouden meer en meer de rol van kenniscentra moeten vervullen. De kennis betreffende technologie moet toegepast worden in het museum, maar technologie mag niet het menselijke aspect vervangen. Het is van belang om de communicatie in het museum niet volledig mechanisch te laten verlopen, maar een menselijke factor hierin te houden.’⁹⁶

⁹⁴ Interview gehouden met drs. Francine Brinkgreve op 16-06-2011.

⁹⁵ Edi Sedyawati, *International symposium 1997*, 1.

⁹⁶ *Ibidem*, 2.

Suwati Kartiwa, Indonesisch museumexpert werkzaam in het *Museum Nasional*, zag in 1997 steevast het conserveren van cultureel erfgoed en het tentoonstellen van dit erfgoed als hoofdtaak van het museum. ‘Het is van belang om mensen de traditionele waarden van hun cultuur te laten zien. Niet alleen om zichzelf beter te leren kennen, maar ook om een liefde voor de eigen cultuur en vaderland te gaan koesteren. Door industrialisatie en modernisering bestaat het gevaar dat mensen niet meer beseffen waar ze vandaan komen’, aldus Kartiwa. Opmerkelijk is dat hij op hetzelfde symposium wel al de factor ‘vermaak’ aankaartte: ‘Om de bezoeker in het museum optimaal te informeren zal er gewerkt moeten worden aan de communicatie in het museum. Het museum moet mensen informeren over de verschillende traditionele culturen door middel van tentoonstellingen in educatieve programma’s. Een tentoonstelling moet informatief, pakkend en educatief zijn. Wanneer mensen gegrepen worden door een tentoonstelling, zullen zij er meer van opsteken en zij zullen hun nieuwe kennis willen delen met anderen.’⁹⁷ Een riskante opmerking van Karwati, maar hieruit blijkt wel dat de Indonesische museumexperts het publiek meer bij een voorstelling wilden laten betrekken. Deze aanpak lijkt op die van de oprichters van het Openluchtmuseum in Arnhem, waar diverse regionale tradities aan bod kwamen en waar mensen hun kennis konden delen.

Ook Budisantoso had geen moderne westerse ideeën voor ogen in het Indonesisch museum. In 1997 pleitte hij voor de nadruk die het nationaal museum nog altijd zou moeten leggen op de *Pancasila*. ‘Wanneer het land één geheel is, zal het sterker zijn voor gevaren van buitenaf’ voerde hij aan. Budisantoso was eind jaren negentig voorstander van het mijden van pijnlijk verleden in het museum, hij wilde daarentegen de geschiedenis nog altijd verheerlijken. Om de eenheid in de samenleving te bewaren, was het van landsbelang om níet een cultuur te creëren waarin de creativiteit van de gemeenschap gestimuleerd werd en vernieuwing en modernisering de boventoon speelden.⁹⁸ Een moderne cultuur waarin iedereen vrijheid geniet, werd door Budisantoso gezien als een gevaar voor de *Pancasila*. Hij zou het liefst gezien hebben dat alles bij het oude bleef. Maar Budisantoso zag ook dat dit niet mogelijk was. ‘Door modernisering is

⁹⁷ Drs. Surwati Kartiwa, *International symposium 1997*, 13.

⁹⁸ Dr. Budisantoso, *Internationaal symposium 1997*, 80-81.

Indonesië van een agrarische cultuur, waarin mensen min of meer gelijk waren, naar een industriële cultuur gegaan, waarin verschillende klassen zijn ontstaan. Het sociale netwerk is door de technologie enorm uitgebreid en contacten zijn onpersoonlijker geworden. De veranderingen in culturele waarden en sociale normen hebben een enorm effect gehad op het sociaal culturele leven van de agrarische gemeenschap. Door industrialisatie gingen jongeren tradities langzaam maar zeker verwaarlozen en kregen zij meer belangstelling voor materiële goederen. Door modernisering voelden zij zich niet meer per se verbonden met personen die dezelfde tradities hadden. Er is met modernisering en industrialisering een kloof ontstaan, op zowel sociaal-economisch als politiek gebied, tussen Indonesiërs die hunkerden naar verandering en zij die alles bij de pre-industriële fase wilden houden.⁹⁹

Budisantoso ziet de oplossing in een cultureel kader. ‘De industriële ontwikkeling in Indonesië vraagt om een nationale cultuur die kan functioneren als een raamwerk voor de samenleving om de industrialisatie te doorstaan. Een raamwerk waar Indonesiërs in tijden van veranderingen op terug kunnen vallen.’ Door industrialisatie wordt de behoefte aan identiteitsfabrieken dus groter om de culturele eenheid te behouden. Dit zag je ook in het Westen halverwege de negentiende eeuw. David Lowenthal voerde aan dat in een turbulente en chaotische tijd de bevolking verlangde naar een overzichtelijk en stabiel verleden. In Indonesië werd dit raamwerk waar de bevolking op terug kon vallen gerefereerd aan de *Pancasila*. ‘Het volk dient zich te houden aan het referentiekader van de nationale cultuur, waarin de vijf principes van *Pancasila* zijn opgenomen. Wanneer burgers zich inpassen in deze nationale cultuur zal het land sterk zijn voor gevaren van binnen- en buitenaf’, aldus Budisantoso.¹⁰⁰

In het hedendaagse Indonesische museum zien we nog altijd voornamelijk een verheerlijkte geschiedenis en traditionele objecten in het Indonesisch museum. Maar westerse ideeën zijn er al wel sinds de onafhankelijkheid onder de Indonesische museumexperts. Zij het dat de één moderner was en is in zijn denken, dan de ander.

⁹⁹ Dr. Budisantoso, *Internationaal symposium 1997*, 82.

¹⁰⁰ *Ibidem*, 83.

Vrijwel ieder gedachtengoed omtrent het museum is te herleiden naar het Westen. Toch kunnen we hiermee niet direct mee aantonen dat musea in Indonesië hetzelfde functioneren als in het Westen, hiervoor zijn de verschillen in de praktijk nog te groot.

Om een beter beeld te krijgen omtrent de discussie of we het westers museummodel als voorbeeld mogen beschouwen voor de postkoloniale wereld wordt er in het volgende hoofdstuk gekeken naar de ontwikkeling van twee vooraanstaande Indonesische musea, het *Museum Nasional* en het *Museum Monas*. Hoe gingen deze musea om met de veranderingen in het land? Wat veranderde er in hun doelen en collectie? En hoe het Westen hierin een rol heeft gespeeld?

Hoofdstuk IV De ontwikkeling van *Museum Nasional* en *Museum Monas*.

Past de Indonesische museologie in het westers museummodel? Hebben de westerse ideeën hetzelfde ‘uitgepakt’ in het postkoloniale Indonesië als in het Westen? Om dit na te gaan zal ik in dit hoofdstuk de ontwikkeling van twee vooraanstaande nationale musea in Indonesië behandelen. Aan de hand van voorbeelden laat ik zien hoe de musea in Indonesië zich hebben ontwikkeld, van de tijd onder het koloniaal gezag naar dictatuur en vervolgens democratie. Is de ontwikkeling van beide musea te vergelijken met die van westerse musea? Zijn de factoren waarheid, schoonheid en macht in balans, waardoor in het Indonesisch museum een historisch besef kan worden opgedaan (en dus lijkt op het ideaal museum volgens de ICOM)?

Als eerste komt het *Museum Nasional* aan bod, dit is het oudste en grootste museum van Indonesië en is opgezet door de Nederlandse overheersers. Zijn die westerse wortels nog terug te zien in het museum? En hoe wordt het postkoloniale nationalisme in de collectie geuit dat zich juist zo afkeert tegen die Europese wortels? Hierop volgt de geschiedenis van het *Museum Monas*, dat is opgericht na de onafhankelijkheid. Hierin wordt de bezoeker de geschiedenis van Indonesië verteld met de nadruk op strijd voor een autonoom Indonesië. Het *Museum Monas* is een goed voorbeeld van postkoloniaal nationalisme. In de collectie komt duidelijk een afkeer van de kolonisators naar voren en wordt de eigen geschiedenis verheerlijkt. Maar wat vinden we hier terug van het koloniaal nationalisme?

1. De ontwikkeling van het *Museum Nasional*.

Het *Museum Nasional* in Jakarta vertegenwoordigt heel Indonesië. Het presenteert het verleden van het land en de diversiteit van de Indonesische cultuur. Het museum herbergt de meest waardevolle en omvangrijke collectie van Indonesië, die in meer dan 200 jaar

bij elkaar verzameld is.¹⁰¹ De geschiedenis van Indonesië wordt verteld aan de hand van collecties uit de Klassieke Oudheid, de Indonesische hindu-cultuur, de komst van de Islam en de Europese invloeden. Tevens komen de culturele geschiedenis en diversiteit van 525 etnische groeperingen, die verspreid over heel Indonesië leven, aan bod. Het museum laat de invloed zien die de verschillende groeperingen op elkaar hebben gehad. Dit geschiedt door allerlei facetten die ethnische groepen van elkaar overnamen, zoals de alledaagse spullen, kunst, kennis, sociale en religieuze gebruiken, instrumenten en de manier van communiceren, tentoon te stellen.¹⁰² Deze collectie was te aanschouwen onder zowel onder de kolonisators als de Indonesische regimes en is sinds de oprichting van het *Museum Nasional* nauwelijks veranderd. De doelen van het museum veranderden na de onafhankelijkheid daarentegen wel.

1.1. Het *Museum Nasional*: van koloniaal gezag naar Indonesische zeggenschap.

Het *Museum Nasional* is in 1868 opgericht door de Nederlandse overheersers. Het museum draagt de bijnaam *Gedjung Gajah*, ‘Olifant Gebouw’, vanwege het enorme bronzen beeld van een olifant voor de ingang van het museum. De oprichter van het museum, het Nederlandse instituut de ‘Sociëteit der Kunsten van Batavia’, had een verzameling van inheemse ‘bezienswaardigheden’ (te weten boeken, manuscripten, muziekinstrumenten, munten en gedroogde planten) bij elkaar verzameld en dit opgesteld in het ‘Koninklijk Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen’. Het doel van dit instituut was om de (westerse) bezoeker in contact te brengen met de culturele geschiedenis van Indonesië en onderzoek hiernaar te bevorderen. Het museum was ingericht net als andere westerse musea in die tijd. De hoofddoelen waren objecten tentoon te stellen ter educatie en waardevolle rekwisieten te conserveren.¹⁰³ Het museum diende er tevens voor om vol trots aan de Nederlandse bezoekers te kunnen laten zien wat het vaderland in handen had. Door middel van de nadruk te leggen op de verscheidenheid aan etnische groeperingen, kon het museum de Nederlandse bezoekers laten zie hoeveel bevolkingsgroepen de kolonisators onder hun macht hadden geschaard.

¹⁰¹ Tara Sosrowardoyo, *Indonesian art. Treasures of the national museum, Jakarta* (Singapore: 1998), 26.

¹⁰² Drs Suwati Karwita in International symposium 1997, 12.

¹⁰³ Iola Lenzi, *Museums of Southeast Asia* (Singapore 2004), 44.

Rond 1900 kwam de opkomende ethische politiek¹⁰⁴ van de Nederlanders naar voren in het museum. In het Bataafs Museum werd nu een beeld geschetst van aangename kolonisators die het beste voor hadden met de inheemse bevolking. Het beleid van de Nederlandse overheersers werd dus gerechtvaardigd in het museum.¹⁰⁵

Een voorbeeld hiervan is de ‘Java Man’ in de prehistorische collectie van het *Museum Nasional*, een doodshoofd gevonden op Java door professor Dubois in 1891. Uit deze schedel, die in de evolutietheorie tussen de mens en de aap zou kunnen worden geplaatst, werd opgemaakt dat de evolutie van de Javanen achterliep op de kolonisators. De schedel werd tentoongesteld om de bezoekers te laten zien dat de kolonisators verder gevorderd waren en dat zij dus terecht konden heersen over de inheemse bevolking.

Het toewijzen van een ‘minderontwikkeld volk’ ten behoeve het eigen beleid te rechtvaardigen werd later overgenomen door de Indonesiërs. De bewoners van Papoea-Nieuw-Guinea werden als voorbeeld beschouwd om de Indonesische burgers te laten zien hoe zij hadden ontwikkeld. In de museumgids 1972 had Amir Sutaarga, destijds directeur van het *Museum Nasional*, het volgende geschreven over de het westelijk deel van Papoea: ‘In the centre of this island there are a variety of tribes still living as the level of the New-Stone age.’ Opmerkelijk aan deze woorden is dat tegelijkertijd in het Westen de moraal ging spelen dat dergelijke superieure gevoelens absoluut onterecht en ongepast waren. Dit werd vanaf nu in het Westen gezien als ouderwets en koloniaal.¹⁰⁶

Het formele einde van de koloniale overheersing betekende dus nog niet dat de koloniale manier van denken ten einde was, aldus MacGregor. Het museum bleef door gebrek aan Indonesische museumexperts nog lang in Nederlandse handen. Na de onafhankelijkheid veranderde de Nederlanders de naam van de ‘Sociëteit der Kunsten van Batavia’ in het ‘Instituut van Indonesische Cultuur’.¹⁰⁷ In het Instituut van Indonesische Cultuur waren al sinds de onafhankelijkheid Indonesiërs werkzaam, maar

¹⁰⁴ Met de Ethische politiek werd het beleid van de kolonisators veranderd. De exploitatie van mensen en grondstoffen werd vanaf nu negatief beoordeeld. De nieuwe doelstelling was om de inheemse bevolking zelfstandig te maken.

¹⁰⁵ MacGregor. ‘Museums and the transformation’, 17.

¹⁰⁶ Ibidem, 22.

¹⁰⁷ Ibidem, 22.

pas in 1962 werd het museum officieel overgedragen aan de Indonesische overheid. Amir Sutaarga werd in datzelfde jaar de eerste Indonesiër die aan het hoofd stond van het museum. Onder zijn leiding werd de naam veranderd in *Museum Pasat* (Centraal Museum), dat in 1979 wederom werd veranderd in *Museum Nasional*.

Ondanks deze veranderingen in het museum, veranderde er inhoudelijk vrijwel niets. Een vergelijking tussen twee museumgidsen van 1939 en 2010 onthult dat de collectie nagenoeg hetzelfde was gebleven. De collectie die ooit door de kolonisators was ‘vastgelegd’ is door het museum altijd behouden gebleven. Het gebruik van deze ‘koloniale collectie’ klinkt wellicht merkwaardig, maar de collectie die Nederlandse overheersers destijds in het Bataafs museum hadden neergezet, diende de andere doelen van het museum onder zowel Soekarno als Soeharto evengoed. De collectie mocht dan wel door de kolonisators verzameld zijn, zij bestond en bestaat nog altijd uit Indonesische rekwisieten die het gevoel van nationale eenheid kunnen bevorderen, aldus de beleidsvoerders van het nieuwe Indonesië. Koloniale facetten werden nu gezien als nationale facetten.¹⁰⁸

De etnologische collectie in de koloniale periode had gediend om vol trots te kunnen laten zien dat Nederlanders in staat waren zoveel verschillende etniciteiten en religies onder één politiek gezag te houden. Diversiteit tussen deze groeperingen werd door de kolonisators benadrukt om op politiek gebied het nationalisme van de inheemse bevolking te dwarsbomen, dit bereikte echter een tegengesteld effect. Het postkoloniale nationalisme werd, zoals eerder genoemd, juist versterkt door de het politieke beleid van de kolonisators. En na de onafhankelijkheid gingen de Indonesische nationalisten, met behulp van etnologische studies van de Nederlanders, de collectie gebruiken om het motto van het land uit te beelden ‘eenheid in diversiteit’. Deze diversiteit werd door de Indonesische overheid echter alleen gepredikt op cultureel niveau. Er mocht op politiek en economisch gebied absoluut niet gesproken worden over de etnische verscheidenheid van het land.¹⁰⁹ De koloniale collectie werd zodoende overgenomen van het voormalig Nederlands Bataafs museum, maar hier werd een ander doel aan gegeven. Het museum

¹⁰⁸ MacGregor, ‘Museums and the transformation’ 17-18.

¹⁰⁹ Ibidem, 19.

diende met die collectie bij te dragen aan de vorming van de nieuwe natie en de *imagined community* te versterken.

Onder zowel de kolonisators als de Indonesiërs werd er bewust niet veel aandacht besteed aan de grootste religie van het land; de islam. Reden hiervoor was dat de moslims als een bedreiging werden beschouwd door de gevestigde machthebbers. Het idee van een islamitische gemeenschap zou versterkt kunnen worden, wanneer de nadruk teveel werd gelegd op een islamitisch verleden. Uit angst voor een onstilbare honger naar macht onder de islamitische nationalistes werd, in het kader van het streven naar eenheid, de geschiedenis van de islamieten niet uitgebreid verteld in het *Museum Nasional*.¹¹⁰

1.2 Ontwikkelingen in het *Museum Nasional*.

Het *Museum Nasional* is een museum met westerse wortels, jarenlang hebben Nederlandse overheersers de leiding gehad in het museum. Na de Indonesische overname zijn de sporen van de kolonisators niet uitgewist, maar het museum heeft zich evenmin hierna ontwikkeld conform het ideale museum volgens de ICOM. Een aantal Indonesische museumexperts en het museum personeel zelf streefden al sinds 1962 naar een meer modern museum volgens westerse maatstaven, maar die ontwikkeling naar een modern museum verloopt nog steeds erg traag. Nederlandse Indonesië-deskundige Francine Brinkgreve werkt nauw samen met het *Museum Nasional* en voegt hieraan toe dat er nog geen sprake is van *bottom up* in de nationale musea. Als het aan de wil van het volk lag, zouden de musea in de Indonesische archipel namelijk meer regionaal gericht zijn, aldus Brinkgreve. Maar dit gaat in tegen de wil van de staat, die het museum nog altijd als symbool van ‘eenheid in diversiteit’ ziet en dit zo wil houden. Het museum kan dus niet voldoen aan de wensen van onderaf, omdat er simpelweg van onderaf geen vraag is voor een nationaal museum.

Daarnaast weegt de factor ‘macht’ nog immer zwaarder dan schoonheid en kennis in dit Indonesisch museum, zij het dat de balans hierop geleidelijk aan in zicht begint te komen. Het museum past hierdoor nog altijd niet in het huidige westerse museummodel.

¹¹⁰ MacGregor, ‘Museums and the transformation’, 24.

Het hoofddoel van het museum is al sinds jaar en dag educatie, maar doordat er steeds meer aandacht komt voor toerisme en concurrentie van andere instituten verschuift de focus langzaam naar entertainment. Het is overigens niet makkelijk om een precieze uitspraak te doen wat het streven is van het *Museum Nasional* en welke doelen de medewerkers voor ogen hebben. Werknemers durven nog niet openlijk hun eigen visie op het museum uit te spreken, dit uit angst om weggepromoveerd te worden. Een recent voorbeeld hiervan is voormalig directeur van het *Museum Nasional* Endang Sri Hardiati. Zij had het idee om toerisme en cultuur meer aan elkaar te koppelen door de nadruk te leggen op schoonheid en beleving en daardoor meer bezoekers te trekken. Dit werd op zijn zachtst gezegd niet gewaardeerd. Endang Sri Hardiati is door de staat weggepromoveerd.¹¹¹ Er is dus geen ruimte voor democratische beleidsvoering. Het Ministerie van Cultuur voert het beleid en dit beleid bepaalt hoe musea eruit zien.

Door deze input van bovenaf is er in de nationale musea in Indonesië geen ruimte voor een pijnlijk verleden. De staat is nog altijd afwijzend tegenover het tentoonstellen van pijnlijke geschiedenis. Waar modernisering in het westers museum staat voor het gebruik van technische snufjes en objectieve geschiedenis tentoonstellen, betekent modernisering in de ogen van de Indonesische minister louter het bereiken van ‘eenheid in diversiteit’. Er is zodoende geen ruimte om historisch bewust te worden en technologische ontwikkeling valt voor de minister evenmin onder modernisering.¹¹²

Het idee van Endang Sri Hardiati, om cultuur meer aan te passen aan de vraag van onderaf, kwam overigens niet geheel uit de lucht vallen. Suwati Kartiwa, werkzaam in het *Museum Nasional*, gaf in 1997 op het symposium aan dat het van belang is om de kennis van het museum te koppelen aan de wil van het publiek. ‘Het museum moet met zijn kennis over de waardevolle culturele objecten, de liefde voor zijn collectie aanwakkeren onder de burgers. Maar de populatie op haar beurt moet haar verwachtingen van het museum te kennen geven.’ Kartiwa pleitte ervoor dat het museum meer bezoekers kon trekken door met de entertainment-sector te wedijveren. Dit kon geschieden door een

¹¹¹ Persoonlijk interview gehouden met drs. Francine Brinkgreve op 16-06-2011.

¹¹² Ibidem.

uitbreiding van het *Museum Nasional* met onder andere een restaurant, een boekwinkel, een auditorium en een ruimte voor audiovisuele voorstellingen. Tien jaar later zijn het restaurant en de boekwinkel gerealiseerd.¹¹³ Het verschil tussen Kartiwa en Hardiati is echter dat Kartiwa als doel voor ogen had om middels entertainment meer Indonesische burgers te trekken (ten behoeve van de *imagined community*), daar waar Hardiati de nadruk legde op buitenlands toerisme.

Ekowati Sundari, sinds 1985 werkzaam in het *Museum Nasional* en momenteel hoofd van de afdeling archeologie, geeft daarentegen aan dat er wel degelijk wat veranderd is sinds de val van Soeharto. De focus is, volgens haar, verschoven van ‘identiteitsfabriek’ naar een museum met een meer commerciële inslag. Ekowati noemt toerisme als huidig hoofddoel van het *Museum Nasional*. Het ministerie van Cultuur en Educatie is na de val van Soeharto, in 2000 om precies te zijn, veranderd in het ministerie van Cultuur, Educatie en Toerisme. De meeste bezoekers zijn volgens haar dan ook buitenlandse toeristen. ‘Indonesiërs gaan liever naar regionale musea. In deze musea kunnen regionale groeperingen meer leren over hun wortels dan in het *Museum Nasional*. De regionale musea ontwikkelen zich nu met steun van het *Museum Nasional*.’ aldus Ekowati.¹¹⁴ In mijn opinie klinkt Ekowati iets te vooruitstrevend over haar werkplek. Volgens Francine Brinkgreve staat de Indonesische overheid namelijk helemaal niet te springen om de regionale musea te doen laten groeien. Dit gaat immers in tegen het eenheidsideaal van de staat en het is nog altijd de overheid die het museumbeleid voert. De staat bepaalt het beleid en wie zich er niet aan houdt wordt weggepromoveerd. De staatsdoelen staan boven de ideeën die de museumexperts zelf hebben. Ook alle financiën verlopen via het ministerie; van het restaureren van een collectiestuk tot het aanschaffen van een balpen. Betalingen en giften van buitenaf mogen niet worden aangenomen uit angst dat het museum maar enigszins een andere visie zal uiten.¹¹⁵

Het moge duidelijk zijn dat een dergelijke organisatie niet in het huidige westers museumpatroon past. Dit geldt ook voor het interieur van het *Museum Nasional*. Een blik

¹¹³ Drs Surwati Kartiwa, *International Symposium 1997*, 14.

¹¹⁴ Persoonlijk interview gehouden met Ekowati op 29 juni 2011.

¹¹⁵ Interview met drs. Francine Brinkgreve.

op diverse westerse digitale fora versterkt deze aanname. Hierop zijn de actuele meningen van westerse bezoekers aan het *Museum Nasional* te lezen. Het museum wordt door hen bejubeld om zijn collectie, maar in vrijwel ieder commentaar wordt gesproken over het achterstallige onderhoud en het oubollige interieur. Het museum is volgens deze westerse bezoekers stoffig en niet goed onderhouden. Ze klagen daarbij over het ontbreken van airconditioning en van beleving opwekken is al helemaal geen sprake.¹¹⁶ Ook Ekowati geeft aan dat het onderhoud van het museum nog te wensen overlaat. Maar volgens haar is er sinds de val van Soeharto wel veel verbeterd. Door samenwerking met diverse (westerse) landen heeft het museum niet alleen geleerd dat airconditioning van belang is (al is deze nog altijd niet geïnstalleerd), maar ook hoe ongedierte voorkomen kan worden en is het museum inmiddels voorzien van technische noviteiten. Ekowati verkondigt dat er vóór de val van Soeharto nauwelijks sprake was van ontwikkeling in het museum, maar dat er sinds de coöperatie met westerse landen na 1998 verbeterd is. Het *Museum Nasional* gaat, volgens haar, steeds meer voldoen aan de statuten van de ICOM, zij het stapsgewijs.¹¹⁷ Zo is het museum momenteel bezig met applicatie voor de Iphone, zodat de bezoeker al lopend door het museum informatie over de collectie kan ontvangen op zijn of haar mobiele telefoon.

Om meer te weten te komen over de huidige status en de doelen van het *Museum Nasional* heb ik behalve met Ekowati ook gesproken met directrice Retno Sulistianingsih. Haar antwoorden op mijn vragen waren inhoudelijk weinig zeggend. Toch wil ik het interview hier kort bespreken. Het laat namelijk op duidelijke wijze zien, dat de museumexperts het zwijgen wordt opgelegd wat betreft hun mening over de ontwikkeling van de Indonesische museologie. Het antwoord van Sulistianingsih op de vraag hoeveel bezoekers het museum heeft was: ‘veel, veel meer dan voor 1998’.¹¹⁸ Ook Ekowati gaf op deze vraag hetzelfde ontwijkende antwoord. De laatste cijfers omtrent het bezoekersaantal stammen uit 1997, destijds ontving het *Museum Nasional* ongeveer 20.000 bezoekers per maand. Daarvan waren de meesten schoolkinderen, die verplicht

¹¹⁶ http://www.tripadvisor.co.uk/Attraction_Review-g294229-d379313-Reviews-National_Museum-Jakarta_Java.html, geraadpleegd op 25 juni 2011.

¹¹⁷ Persoonlijk interview met Ekowati op 29 juni 2011.

¹¹⁸ Schriftelijk interview gehouden met Retno Sulistianingsih, 18 juli 2011.

waren het museum te bezoeken. Andere groepen waren toeristen en nieuwkomers in Jakarta.¹¹⁹ Nu zijn het er volgens Ekowati en Retno Sulistianingsih dus ‘veel meer’. Mogen buitenstaanders niets weten over bezoekersaantallen omdat dan pijnlijk duidelijk wordt dat er onder de bevolking weinig behoefte is om het museum te bezoeken?

Op de vraag waarom het nationale museum belangrijk is voor Indonesië gaf Retno Sulistianingsih het volgende antwoord: ‘*Museum Nasional* is an official government institution that is responsible for keeping, maintaining and exhibiting objects of cultural heritage and it is also the scientific center of the educational and cultural research.’¹²⁰ Een antwoord dat niet ver afwijkt van de opinie die Amir Sutaarga in de jaren vijftig van de twintigste eeuw op diverse symposia naar voren bracht. Er komt niets door van haar eigen mening of wat haar toegevoegde waarde is aan het museum. De functie van museumdirecteur lijkt nog altijd louter het uitvoeren van staatsbelangen voor te stellen.

In het *Museum Nasional* veranderde er de afgelopen eeuw zodoende erg weinig. Het museum hield de westerse constructie, maar veranderde, conform de staatsideologie, de boodschap van het museum. In principe is de tentoonstelling van de collectie dus nog volgens een westers systeem; het museum heeft immers tussen 1945 en 1998 nauwelijks een ontwikkeling doorgemaakt. Het lijkt er dus op alsof het *Museum Nasional* stil is blijven staan bij de identiteitsfabriek die het in de jaren na de onafhankelijkheid is geworden. De factor ‘macht’ brengt het model van Rösen uit balans.

Toch zijn de ideeën van de Indonesische museumexperts erg westers gekleurd. Al sinds de jaren '50 dient voor veel van de Indonesische museummedewerkers en academici het ideale westerse museum als voorbeeld voor de Indonesische museologie. Daarnaast lijkt een balans op het model van Rösen in zicht te komen. Schoonheid, in de vorm van entertainment, krijgt steeds meer aandacht in het museum en er wordt in theorie al nagedacht over het belang van wetenschappelijke kennis.

Het *Museum Nasional* heeft als inspiratie gediend voor latere culturele musea in

¹¹⁹ Amir Sidharta, *Internationaal Symposium 1997*, 105.

¹²⁰ Interview Retno Sulistianingsih, 18 juli 2011.

Indonesië, aldus MacGregor. Het in hoofdstuk 2 beschreven *Taman Mini Indonesia Indah*, een miniatuurpark van Indonesië, is hier een voorbeeld van. Hiermee poogt MacGregor aan te geven dat de westerse wortels dus ventileren in veel musea in Indonesië.

1. De ontwikkeling van het *Museum Monas*.

Het *Museum Monas* kan niet ontbreken in dit betoog. In geen enkel ander museum in Indonesië is de invloed van de staat zo zichtbaar als in het *Museum Monas*. Met name de visie van de staat op het verleden en de Indonesische identiteit zijn duidelijk terug te vinden in dit nationale museum. Het *Museum Monas*, waarvan de naam staat voor *Monumem Nasional* (nationaal monument), is samen met het nationaal onafhankelijkheidsmonument opgezet door Soekarno, maar werd pas in 1975 officieel onder Soeharto geopend. Het museum, dat ook wel het Nationaal Historisch Museum van Indonesië wordt genoemd, vertelt de geschiedenis van Indonesië vanaf 1600. Het *Museum Monas* laat geen historische relieken zien, maar geeft zijn interpretatie van het verleden door middel van diorama's, die gebeurtenissen van de Indonesische geschiedenis tentoonstellen. Hiermee poogt het museum de bezoeker te interesseren voor de opmerkelijke geschiedenis van de archipel.

Net als het museum als uiting voor nationale trots, ligt ook de oorsprong van de diorama in het Westen. De diorama is een uitvinding van de Fransman Louis Daguerre en werd voor het eerst getoond in 1823 in Londen. Hierna volgden verschillende Europese musea die diorama's gebruikten om de nationale geschiedenis op deze manier levendig te vertellen.¹²¹

Het idee voor een Indonesisch onafhankelijkheidsmuseum voorzien van diorama's was al ontstaan onder Soekarno. Hij wilde dat Indonesiërs een liefde voor hun vaderland zouden gaan koesteren en dat het Indonesische volk trots kon zijn op de nieuwe natie. Een museum dat de overwinning op de buitenlandse overheersers verheerlijkte moest

¹²¹ Richard D. Altick, *The shows of London* (1978), 163.

deze trots aanwakkeren. Dit werd tot uiting gebracht in zijn ideeën rondom de oprichting van het *Museum Monas*.

Soekarno was tevens de bedenker achter de combinatie van het onafhankelijkheidsmuseum met een nationaal monument. Dit monument werd een grote slanke zuil met een gouden vlam op de top. De vlam dient als symbool voor de onafhankelijkheid. Het idee van Soekarno zag er als volgt uit: het museum, dat is ondergebracht in de kelder van het monument, moet de totstandkoming van het autonome Indonesië tentoonstellen. Overal in het museum zou de strijd tegen de kolonistoren te zien moeten zijn, ten einde het saamhorigheidsgevoel in de *imagined community* Indonesië te versterken. Het *Museum Monas* moet een duidelijke uiting worden van postkolonialisme.

Voor Soekarno was het bezitten van een nationaal monument een vitaal teken van nationale eenheid. Vanaf het begin van het project speelde Soekarno een prominente rol in de organisatie van het museum. Hij was algemeen voorzitter van de museumraad en hield het overzicht over het gehele project. Soekarno was van mening dat het presenteren van de grootheid van Indonesië van essentieel belang was. De Indonesiërs moesten na het kolonialisme weer zelfvertrouwen bijgebracht worden.¹²²

De diorama's vormden een machtig instrument in het neerzetten van de Indonesische identiteit. De diorama als 'identiteitskweker' was onder zowel Soekarno als onder Soeharto een geliefd medium.¹²³ Onder beide regimes bepaalde de president grotendeels het beleid in het museum. De ideologie en visie op het verleden van de president werden in die diorama's tentoongesteld. Dit maakt de geschiedenis van het museum interessant omdat de geschiedschrijving onder ieder regime veranderden.¹²⁴

Soekarno en Soeharto hadden ieder een verschillend comité voor het *Museum Monas* aangewezen om hun plannen te realiseren en hun visie te uiten. Elk museumcomité verwachtte van de onder hen werkende historici dat zij een verleden van

¹²² MacGregor, 'Representing the Indonesian past', 96.

¹²³ Ibidem, 94.

¹²⁴ Ibidem, 91.

de natie zouden ‘produceren’ conform de staatsideologie. De kunstenaars die verantwoordelijk waren voor de objecten in het museum hadden evenmin iets te zeggen over hetgeen wat zij aan de collectie bijdroegen. Het was namelijk niet de kunstenaar zelf, maar de raad van het museum die de kunstenaar instrueerde hoe kunst eruit moest zien. De twee museumcomités moesten op hun beurt hun eigen doelen en principes opgeven ten behoeve van de staat. Het comité onder Soekarno moest de nadruk leggen op socialisme ten einde de eenheid in de archipel te bevorderen. Terwijl het ‘Nieuwe Orde-comité’ het museum van diorama’s voorzag, waarin de nadruk op de *Pancasila* werd gelegd die het beleid van de staat rechtvaardigde.¹²⁵

Het museum mocht dan pas onder Soeharto zijn geopend, ideeën rondom het museum en de eerste opzet werden, zoals eerder is genoemd, al gevormd door Soekarno. Hoewel veel van de plannen van Soekarno nooit in praktijk zijn uitgewerkt, is er gelukkig voldoende informatie over het *Museum Monas* ten tijde van Soekarno bewaard gebleven. Hierdoor is het mogelijk een idee te krijgen van hoe het museum eruit had gezien als het vóór 1965 zou zijn gerealiseerd.

2.1 Het *Museum Monas* onder Soekarno.

De leden van het eerste comité verschilden er nogal eens van mening over hoe het verleden het beste kon worden weergegeven en hoe ver men moest gaan in het verbeelden van de revolutionaire geest van de staat. Soekarno had echter het laatste woord. Hij wilde dat deze thema’s helder geïllustreerd werden en daarnaast moest het eerste comité de plaats van Indonesië in de wereld verheerlijken. Het comité had zelf hier weinig in te brengen, zij waren te beperkt in het geven van hun opinie. De historicus Taufik Abdullah suggereert dat de geschiedwetenschap ondergeschikt was aan het beleid van Soekarno. Historici dienden naar de pijpen van de revolutie te dansen. In de periode van de Geleide Democratie stonden historici en andere academici onder druk om alles rondom de weg naar het socialisme te verheerlijken en te rechtvaardigen.¹²⁶

Een duidelijk voorbeeld van de enorme macht en manipulatie van de staat ten

¹²⁵ MacGregor, ‘Representing the Indonesian past’, passim.

¹²⁶ Ibidem, 100.

aanzien van het museum is de opdracht die het comité kreeg naar aanleiding van de verklaring van Soekarno in 1965. Hierin pretendeerde Soekarno dat Indonesië in de volgende fase van de sociale revolutie was beland (in de realiteit was overigens het tegendeel hiervan waar). Het museum diende dit in diorama's te verbeelden op het moment dat er nog nauwelijks bewijs was van een nieuwe fase in de revolutie.¹²⁷

Kunst in dienst van de staat is ook in het Westen geen vreemd fenomeen geweest. Een sterk voorbeeld hiervan is de Duitse propagandakunst van de nazi's in de eerste helft van de twintigste eeuw, die het Germanendom heroïseerde. Hier voerde, net als in Indonesië tientallen jaren later, nationalisme de boventoon waardoor zowel de ideale natie als het verheerlijkt verleden tot uiting kwamen in kunst.

Een van de diorama's, die dit revolutionaire pad van Indonesië zouden moeten uitbeelden, was de scene betreffende de opstand van 1926-1927 op West-Java. Deze opstand staat bekend als de communistische opstand tegen de Nederlandse kolonisators en moest als metafoor dienen voor de revolutionaire strijd naar socialisme onder Soekarno. In de diorama was de aanval van communisten op de Glodok gevangenis te zien die had plaatsgevonden in de nacht van 12 op 13 november in 1926. De kijkkast stelde meer dan 200 strijdende mensen tentoon die politieke communistische gevangenen bevrijdden uit de koloniale gevangenis. Deze voorstelling moest de bezoeker doen denken aan de bestorming van de Bastille in 1789 waardoor de Franse Revolutie uitbarstte. De diorama van de opstand van 1926-1927 moest, net als de bestorming in Parijs, de vonk laten zien die de Indonesische revolutie had doen ontbranden.¹²⁸

Afgezien van het feit dat de opstanden rondom de gevangenis nooit hun beoogde doel hebben behaald, vond de staat het belangrijk om de nadruk hierop te leggen. Hoewel de leden van het comité hier hun twijfels bij hadden, werden zij gedwongen deze voorstelling op te nemen in de diorama's. Het zou namelijk in de ogen van de staat de gezamenlijke strijd van Indonesiërs tegen de Nederlandse overheersers tonen. Dat hier 'gespeeld' werd met de waarheid blijkt uit een publicatie van de Indonesië-deskundigen,

¹²⁷ MacGregor, 'Representing the Indonesian past', 105.

¹²⁸ Vedi R. Hadiz en Daniel Dhakidae, *Social science and power* (2005), 254.

Harry Benda en Ruth McVey, uit 1960. Hierin beweren Benda en McVey dat de opstanden van 1926-1927 helemaal geen vorm van nationaal verzet was. Het was, volgens hen, louter een lokale communistische uiting van afkeer tegen de koloniale leiders en had niets te maken had met een gezamenlijke strijd.¹²⁹

Onder Soekarno werden veel diorama's gewijd aan scenes die aantoonde dat Indonesië in een ver verleden al streefde naar eenheid (ongeacht of zij op waarheid waren gebaseerd of niet). Die diorama's refereerden aan de zogenaamde gouden eeuw, een welvarende periode in de veertiende eeuw voor de bewoners van de Indonesische eilanden. In deze eeuw viel een groot deel van Indonesië onder het hindu-boeddhistische rijk Majapahit. Leider van dit rijk was in de gouden periode Gajah Mada. Hij streefde naar eenheid in de archipel van Majahapit. Een bekend verhaal omtrent deze vroege vorm van nationalisme is de eed van de Palapa. In die gelofte zwoor Gajah Mada dat hij geen palapa fruit zou eten totdat alle eilanden in de archipel onder het koninkrijk Majahapit zouden vallen.¹³⁰ Het verhaal van Gajah Mada en andere verhalen aangaande nationalisme vóór kolonisatie in Indonesië werden afgebeeld in de diorama's. Hiermee trachtte het comité de nationale stabiliteit en grootsheid van Indonesië aan zowel de Indonesiër zelf als aan het buitenland te laten zien. Soekarno eiste erkenning van de rest van de wereld voor de staat Indonesië als gelijkwaardige natie aan de 'oudere' landen. De nadruk op het voormalige succes van Indonesië moest laten zien dat Indonesië zich daadwerkelijk kon meten met landen uit de Eerste Wereld. Het regime kon hiervoor echter alleen gebruik maken van verhalen uit een ver verleden omdat in de recentere geschiedenis veelal opstanden tegen de centralisatie plaats hadden gehad. Presentaties van het Majahapit-rijk dienden als voorbeelden van stabiliteit en accentueerden een tijd waarin de Indonesiërs zichzelf overheersten.¹³¹

Ten tijde van het beleid van Soekarno werd de Indonesiër niet alleen het glorieuze verleden voorgeschoteld. De burger werd, zoals eerder besproken, ook een ideale toekomst voorgehouden. Wanneer de burger zich aan de regels van het *Pancasila* zou

¹²⁹ MacGregor, 'Representing the Indonesian past', 105-106.

¹³⁰ Anthony Reid, 'Indonesian Historiography – modern', in *A global encyclopedia of historical writing*, deel A-J, (1998), p. 465.

¹³¹ MacGregor, 'Representing the Indonesian past', 107-108.

houden, dan zou de weg naar het socialisme en daarmee naar een welvarende periode van korte duur zijn. De omstandigheden in het land wezen echter allerminst naar voorspoed. De Indonesische economie had een klap te verwerken gehad door de onafhankelijkheidsoorlog. Het land kon door mismanagement in de jaren vijftig, militaire campagnes en het onjuist handelen van de overheid aangaande de economie, daar niet bovenop komen.¹³² Dit hinderde Soekarno echter niet in zijn plannen. Hij bleef socialisme pleiten als dé uitweg naar een welvend Indonesië zoals in de Gouden Eeuw.

Het idee van Soekarno was aanvankelijk om 32 diorama's in het museum te plaatsen, waarvan 24 de belangrijkste gebeurtenissen uit de geschiedenis laten zien. De overige acht moesten leeg worden gelaten. De lege diorama's vormden een boodschap aan jongeren dat zij verantwoordelijk waren voor de invulling van de toekomst. Er moesten zodoende nog gebeurtenissen plaatsvinden die de grootsheid van Indonesië benadrukten. Uiteindelijk werd het totale aantal diorama's uitgebreid naar 48.¹³³ De discussie waar de laatste diorama's over zouden moeten gaan heeft nooit tot een compromis geleid. Alvorens de leden tot een besluit konden komen, werd het beleid overgenomen door het regime van Soeharto dat alles omgooide.¹³⁴

2.2 Het *Museum Monas* onder Soeharto.

In de herziene indeling van het *Museum Monas* onder Soeharto werd de focus van socialisme verschoven naar het militaire aspect van de staat. Militaire tradities werden gezocht in een ver verleden en militaire helden werden verheerlijkt. De lege diorama's werden opgevuld; het was immers niet aan de volgende generatie om Indonesië op te bouwen, maar aan het huidige regime.¹³⁵ De meeste diorama's die betrekking hadden op Soekarno, zoals 'Soekarno voor het koloniaal gerecht', werden direct verwijderd.¹³⁶ Dit vormde nog een probleem aangezien Soekarno een belangrijk deel had uitgemaakt van de onafhankelijkheidsoorlog. Daarom werd Soekarno niet volledig verwijderd, maar zijn rol werd zo sterk mogelijk beperkt.

¹³² MacGregor, 'Representing the Indonesian past', 107.

¹³³ Ibidem, 97.

¹³⁴ Ibidem, 108.

¹³⁵ Ibidem, 109-110.

¹³⁶ Hadiz, Social science and power, 254.

In 1969 wees Soeharto een nieuw en kleiner comité aan voor het *Museum Monas*, dat onder leiding kwam te staan van historicus Nugroho Notosusanto. Ondanks zijn eerdere samenwerking met Soekarno was hij mateloos populair bij de nieuwe dictator. Hij had in de onafhankelijkheidsoorlog gevochten, was fervent nationalist en ondersteunde het militaire karakter van het nieuwe regime. Daarnaast schreef Nugroho geschiedverhalen conform de staatsideologie van de Nieuwe Orde, die bij het regime uitermate goed in de smaak vielen.¹³⁷ Overigens werd dit net als ten tijde van de Geleide Democratie van historici verwacht. Soeharto had een reglement opgemaakt voor het tweede comité dat historici de militaire rol van de staat moesten rechtvaardigen met behulp van geschiedverhalen.¹³⁸

Samen met Nugroho stelde Soeharto de doelen samen die het Nationaal Historisch Museum voor ogen moest hebben. Wederom werd de nadruk gelegd op de *Pancasila*. De *Pancasila* moest getoond worden als dé oplossing voor een beter en welvarender Indonesië. Onder het Nieuwe Orde comité werd de connectie tussen de *Pancasila* en Soekarno weggewuifd. De vijf principes van de *Pancasila* moesten nu geassocieerd worden met het regime van de Nieuwe Orde. Maar het tweede comité kampte, net als Soekarno, met het in beeld brengen van de *Pancasila*. Het eerste principe, het geloof in God, vormde geen probleem. Net als nationalisme; de nationalistische afbeeldingen werden gewoonweg overgenomen van het eerste comité. Humanitarisme en rechtvaardigheid werden al wat lastiger. Maar het vierde principe ‘democratie’ was echter het grootste probleem. Hoewel Indonesië op papier een democratie was, waren er bij het vaststellen van de diorama’s in 1969 al veertien jaar geen nationale verkiezingen meer gehouden. Een diorama van de verkiezing van 1955 moest het principe democratie uiten.¹³⁹ Het spreekt voor zich dat deze kijkkast de bezoeker niet echt kon overtuigen van de zogenaamde democratische rol in Indonesië.

Behalve het belang van de *Pancasila* moest de komst van de Nieuwe Orde als een mijlpaal worden neergezet in de geschiedenis van Indonesië. Het nieuwe comité

¹³⁷ MacGregor, ‘Representing the Indonesian past’, 102.

¹³⁸ Ibidem, 103.

¹³⁹ Ibidem, 110-111.

realiseerde dit door bijvoorbeeld de ‘afschaffing van socialisme’ als nationaal doel uit te beelden. Maar ook de verbanning van het communisme en natuurlijk de machtsoverdracht van Soekarno op Soeharto werden in diorama’s ‘verteld’ om het beleid van de Nieuwe Orde te verheerlijken.¹⁴⁰

De thema’s in het museum, anti-kolonialisme en de periode van 1000-1500, bleven nagenoeg hetzelfde. Ook onder het Nieuwe Orde comité bleven diorama’s als Gajah Mada bestaan. Toch werden enkele werken die de welvarende veertiende eeuw voorstonden verwijderd. Afbeeldingen van sultans werden vervangen door diorama’s waarin handel met het buitenland in de elfde eeuw werd geschetst. Het tweede comité had hiermee als doel om de internationale handel te stimuleren en de toegankelijkheid van de Nieuwe Orde naar andere landen te benadrukken. Dit terwijl Soeharto het land bewust isoleerde van de rest van de wereld. Maar net als ten tijde van de Geleide Democratie gold deze ‘gouden eeuw’- sectie bovenal als een soort belofte. Die belofte luidde dat mits iedereen zich zou gedragen conform de gedachten van de *Pancasila*, Indonesië eenzelfde welvarende periode tegemoet zou gaan.¹⁴¹

Het grote verschil in beide comité’s zat in het tentoonstellen van het recente verleden. Dit verleden diende voor beide regimes anders afgebeeld te worden ten einde de staatsdoelen te bereiken. Het tweede comité onder Nugroho benadrukte, in tegenstelling tot het eerste comité, des te meer de verschillen in het land. Hiermee wilde Nugroho laten zien dat het land zwak was voor buitenaf. Maar, beweerde hij, als alle bevolkingsgroepen de handen ineen zouden slaan en de regels van de Nieuwe Orde nauwlettend zouden volgen, dan zou Indonesië zich in de toekomst kunnen gaan meten met machtige mogendheden.¹⁴²

Soekarno en Soeharto schreven hun eigen richtlijnen voor het museum omdat zij geloofden dat het *Museum Monas* een belangrijke bijdrage kon leveren aan de toekomst van de archipel. Er was dus geen sprake van een balans in het model van Rösen. Wat van

¹⁴⁰ MacGregor, ‘Representing the Indonesian past’, 98-99.

¹⁴¹ Ibidem, 115.

¹⁴² Ibidem, 122.

bovenaf werd opgelegd moest vertoond worden. De factor ‘macht’ was daardoor logischerwijs groter dan bijvoorbeeld de factor ‘waarheid’. De diorama’s waren niet waarheidsgetrouw maar ideologiegetrouw.

Hoewel de *Pancasila* officieel niet meer bestaat in Indonesië, heeft het *Museum Monas* sinds 1998 maar weinig aan zijn collectie veranderd. De diorama’s worden nu neergezet als een blik in de Indonesische geschiedenis. Maar dit is nog altijd wel een politiek en gekleurd verleden. De ontwikkeling van het *Museum Monas* loopt daarom vanzelfsprekend niet conform aan het westers museummodel. De westerse museumexperts beweren namelijk dat het moderne historische museum zich er altijd voor moet behoeden dat het niet een te eenzijdig en gekleurd beeld geeft van de geschiedenis. In het Westen wordt, om de objectiviteit van het museum zoveel mogelijk te garanderen, de bezoeker een historisch bewustzijn bijgebracht. Het louter ‘oplepelen’ van geschiedenis wordt al sinds de twintigste eeuw gezien als ouderwets en achterhaald. Het *Museum Monas* is er zodoende het bewijs van dat de Indonesische museologie nog niet lijkt op de huidige westerse variant. De diorama’s vertellen de bezoeker het verleden volgens de staat en er wordt weinig aan de eigen interpretatie overgelaten. Het *Museum Monas* lijkt, net als het *Museum Nasional*, nog altijd meer op een ouderwetse versie van het westers museum.

Conclusie

Het museum als instituut is ontstaan in het Westen en in de negentiende eeuw door de Nederlandse kolonistors geïntroduceerd in Indonesië. Na de onafhankelijkheid namen de nieuwe leiders van Indonesië het concept van het tentoonstellen van erfgoed over. Het van oorsprong koloniale instituut diende nu postkoloniaal nationalisme te uiten, een ideologie die zich tegen de kolonistors keert. Hoe deze ontwikkeling verliep is in de thesis uitgebreid naar voren gekomen. Daarbij heb ik het postkoloniale museum tegenover het westerse museum gezet en gekeken in hoeverre zij eenzelfde hebben ontwikkeling doorgemaakt.

In de discussie omtrent het postkoloniale museum versus het westerse museum zijn er twee groepen die tegenover elkaar staan. Enerzijds zijn er de academici die het westers museummodel als voorbeeld beschouwen voor musea over de hele wereld. Anderzijds is er de groep academici die pleit voor het bestaan van louter afwijkende museologieën en het idee van één dominante museologie afwijzen.

De eerstgenoemde groep museumexperts, waar Katherina MacGregor onder valt, beschouwt het Westen als een voorbeeld voor musea over de hele wereld. Deze museumexperts stellen dat alle aspecten in het postkoloniaal museum terug te vinden zijn in het Westen. Dit gaat verder dan de westerse oorsprong van het museum. Ook in de verdere ontwikkeling van de postkoloniale museologie zijn, volgens deze academici, westerse ideeën dominant aanwezig. De omgang met nationalisme, het museum als versterking voor de *imagined community* en het museum die het beleid van de staat rechtvaardigt, zijn facetten die de postkoloniale wereld van het Westen heeft overgenomen. Deze groep academici ziet daarom een gelijke ontwikkeling in beide museologieën en verwachten dat Indonesische musea in de toekomst zullen functioneren als moderne musea waar een historisch bewustzijn kan worden opgedaan.

Hier tegenover staat de laatstgenoemde groep, waar onder andere Christina Kreps

deel van uitmaakt. Zij beweren dat er niet zoiets bestaat als één dominante museologie, die als voorbeeld dient voor musea over de gehele wereld. Één van de academici uit deze groep is Kartiwa. Hij sprak in 1997 op het internationaal symposium omtrent de rol van musea in Indonesië: ‘Het museum is een vinding van Europa en de Europeanen hebben dit in de negentiende eeuw in de koloniale gebieden geïntroduceerd. Het westerse concept van het museum is daardoor in veel postkoloniale landen overgenomen en geïntegreerd. Maar de ontwikkeling ervan verliep overal anders, dat heeft te maken met het verschil in culturele achtergrond, het verleden, de economie, politiek, onderwijs, etc.’¹⁴³

Voor beide gedachten valt in mijn opinie wat te zeggen. Landen in de Derde Wereld hebben inderdaad het Westen menigmaal als voorbeeld genomen in hun ontwikkeling. Er wordt dan ook vaak gesproken over een verwestering van deze landen. Die verwestering zien we in het overnemen van bestuursvormen, zoals democratie en de scheiding van religie en staat. De trend van het overnemen van westerse concepten zet evengoed door in de postkoloniale musea.

Het is echter de factor ‘macht’ (op het model van Rüsen) die op dusdanig wijze nog de overhand voert in het museum, dat hierbij van een modern westers museum geen sprake is. Maar dat wil niet zeggen dat deze museologie per definitie afwijkend is. We hebben al eerder kunnen zien dat de huidige Indonesische musea nog veel lijken op ouderwetse westerse musea van vóór 1950. En op diverse symposia kwam naar voren dat veel Indonesische museumexperts het Westen wel als voorbeeld zien.

De westerse museologie kan, naar mijn mening, gezien worden als inspiratie voor de rest van de wereld. Het ideale westerse museum heeft immers al een grote ontwikkeling doorgemaakt, het museum maakt gebruik van de hedendaagse technieken, en heeft een goede balans weten te vinden tussen de drie belangrijkste factoren in het museum; macht, schoonheid en kennis.

Het is voor landen waarin het museum nog volop in ontwikkeling is, niet onverstandig zich te verdiepen in de staturen van het ICOM. Maar daarmee wil ik niet

¹⁴³ International symposium ‘The role of museums in society’ (2 tot en met 5 december, 1997: Jakarta), 11.

zeggen dat het westers museummodel voor ieder land ideaal is. Het museum is immers onderdeel van cultuur en die verschilt per land.

In dit betoog heb ik getracht een antwoord te geven op de vraag in hoeverre het ideale museum (volgens de ICOM) toepasbaar zou zijn in Indonesië.

De organisatie van het Indonesisch museum heeft, ondanks de strenge anti-koloniale regimes in het verleden, geneigd om factoren uit de westerse museologie over te nemen. Op het symposium aangaande de rol van musea in de dynamische Aziatische wereld, gehouden in 1977, verkondigde Sutaarga, voormalig directeur van het *Museum Nasional*, dat historische musea als doel zouden moeten hebben ‘..het verleden als een ervaring aan de bezoeker mee te geven. Een ervaring die de bezoeker leert over de zwaktes en overwinningen die het land heeft doorstaan in het verleden’.¹⁴⁴ Sutaarga mocht dan wel enigszins wijken naar westerse ideeën, het museum bleef met zijn steun onder politieke controle. Volgens de Indonesische museum-experts was politieke controle in het museum van belang, want alleen dan kon de staatsideologie pas echt goed tot zijn recht komen. Die druk van de staat speelt vandaag de dag nog een grote rol in de historische musea in Indonesië.

Het moge duidelijk zijn dat de omstandigheden (in zowel het verleden als het heden) in beide werelddelen te verschillend zijn om het museum op eenzelfde manier te laten functioneren. Het westers nationaal museum poogt de bezoeker bewust te maken van het nationaal en internationaal verleden. De bezoeker gaat als het ware in discussie met het verleden en daarbij wordt de interpretatie van de geschiedenis aan hem of haarzelf overgelaten. Daarnaast mag het museum volgens de ICOM niet te commercieel worden door schoonheid te overdrijven. Er dient een balans gevonden te worden tussen de factoren van het model van Rösen. Alleen dan kan men op een aantrekkelijke manier de bezoeker objectief een historisch bewustzijn bijbrengen.

Dit past precies in de cultuur van het Westen, maar staat haaks op de politiek gekleurde visie in de Indonesische voorstellingen. In deze voorstellingen wordt nog altijd

¹⁴⁴ Sutaarga, *Internationaal symposium 1977*, 10.

een eenzijdige kant van de geschiedenis weergegeven ten behoeve van de visie die de staat wil uiten. In Indonesië is er nog altijd geen sprake van een balans tussen schoonheid, macht en wetenschap. Ook de democratie, ingevoerd in 1998, heeft daar niet aan bijgedragen. Hoewel de *Pancasila* officieel niet meer bestaat, is er niet veel veranderd aan de doelen en collecties in het museum sinds de komst van democratie. Het Indonesisch museum draagt nog altijd een politieke boodschap uit. Daarna komt schoonheid aan bod, en pas in het later stadium wordt er aan wetenschap gedacht.

Een ander aspect in het Indonesisch museum dat in groot contrast staat met het moderne westerse museum is het gebrek aan vrijheid van meningsuiting onder de museummedewerkers. Zelf heb ik dit ook ondervonden in mijn onderzoek naar *Museum Nasional* en *Museum Monas*. Werknemers in beide musea waren in eerste instantie bereid, en zelfs enthousiast, om me te helpen. Maar wanneer ik hen vragen stelde zoals ‘Hoe heeft het museum zich ontwikkeld in het dynamische verleden van Indonesië?’ of ‘Ziet u specifieke veranderingen in het museum gedurende de verschillende autoritaire regimes ’ kwam er geen duidelijk antwoord. Menigmaal kreeg ik te horen dat ik niet bij de juiste persoon was en stuurde de desbetreffende medewerker mij door naar een collega. Dit had als resultaat dat ik maar weinig bruikbare antwoorden op mijn vragen heb gekregen van de Indonesische museumdeskundigen. Zij konden immers niet vrijuit met mij spreken. In mijn interviews met het hoofd van de conservator archeologie, Ekowati, en directrice van het *Museum Nasional*, dr. Retno Sulistianingsih Sitowati, werd mij dan ook door enkele medewerkers van het Museum Volkenkunde in Leiden vooraf op het hart gedrukt mijn vragen zo eenvoudig mogelijk te houden en het politiek-gerelateerde onderwerp te vermijden. De twee interviews leverden daardoor vrijwel geen nieuwe informatie op, maar de gesprekken versterkten wel mijn gedachte dat musea in Indonesië vooralsnog niet kunnen functioneren als westerse musea. Want wanneer de Indonesische museum-experts geen vrijheid van meningsuiting hebben, dan kunnen we ons afvragen hoe groot, of beter gezegd hoe klein, de input is van onderaf in het museum. Als de leden van de museumraad al niets mogen zeggen, valt er van de bezoeker helemaal geen participatie te verwachten. Maar wat de hele discussie omtrent het Indonesisch museum lastiger maakt, is dat we niet eens weten of er überhaupt behoefte is aan meer *bottom-up* in plaats van louter *top-down*. Het Indonesisch museum is een

politiek instituut en niemand zal daar zijn of haar ongezouten mening over geven in Indonesië. Op internationale symposia komen begrippen als *bottom-up* wel voorbij, maar er is nauwelijks iets over bekend hoe dit in de praktijk wordt toegepast (en of deze wel hetzelfde zou worden toegepast als in het westers museum). We weten zodoende niet wat de Indonesiër zelf wil zien in het museum (het is alleen bekend dat het museum nooit populair is geweest onder de Indonesische bevolking).

Musea in Indonesië kunnen momenteel dus niet voldoen aan de eisen die aan het ideale museum wordt gesteld. Zoals eerder gezegd lijken de huidige Indonesische musea dan ook meer op westerse musea van vóór de tweede helft van de twintigste eeuw. Maar dat wil niet zeggen dat zij geen inspiratie kunnen halen uit het door de ICOM gestelde ideale museum. Indonesische museummedewerkers kunnen natuurlijk wel gelijke doelen voor ogen hebben als hun westerse collega's, het is voorlopig alleen nog lastig die doelen daadwerkelijk in praktijk te brengen.

In dit betoog heb ik al meerdere malen laten zien dat de wens van het volk, en zelfs van de museummedewerkers, niet duidelijk is. De komst van democratie heeft hier tot nu toe weinig aan veranderd. Toch zien we dat de controle van de staat op het museum langzaam afneemt. Museummedewerkers zullen meer te zeggen krijgen en dit zal van invloed zijn op de museologie, die zich dan sneller kan gaan ontwikkelen. De periode die nu aanbreekt is voor museumexperts een interessante tijd want het zal duidelijker worden wie er gelijk krijgt in de discussie.

Indonesische musea zullen zich zonder de strenge controle van de overheid meer gaan focussen op de wensen van de bezoekers. Ekowati vermoedt dat het *Museum Nasional* zich naar de westerse maatstaven zal gaan ontwikkelen. In dit geval zou de westerse museologie inderdaad een dominante museologie zijn, die ook in de postkoloniale wereld wordt overgenomen.

Maar wellicht wijzen de wensen van de Indonesische burgers uit dat musea zich anders moeten gaan ontwikkelen. Dat Indonesische museummedewerkers musea anders moeten gaan indelen dan westerse musea om publiek uit eigen land trekken. In dat geval is er dus inderdaad sprake van een afwijkende museologie. Erg onwaarschijnlijk is dit

niet. Het is immers bekend dat burgers uit de twee werelddelen afwijkende interesses hebben. Dat geldt niet alleen voor het museum, maar het is ook te zien in alledaagse dingen zoals de smaak van kleding, film en muziek, die over het algemeen erg Aziatisch getint zijn. Mogelijk zou het Indonesisch museum er goed aan doen om zich, meer dan in het Westen, te focussen op schoonheid. Want wellicht willen Indonesiërs meer entertainment zien en minder objectieve geschiedenis. Geen pijnlijk verleden, maar glorieertijden met *glitter and glamour*.

Het is voor de museummedewerkers in een postkoloniaal land, als Indonesië waarin democratie net zijn intrede heeft gedaan, nog altijd gissen wat de beste methode zal zijn om binnenlands publiek te trekken. Die methode in het Westen is al bekend, daar zien bezoekers en museummedewerkers graag een balans tussen macht, schoonheid en wetenschap. Maar geldt dit ook voor andere culturen? Als de politieke macht in het Indonesisch museum inderdaad blijft afnemen, zal de toekomst een duidelijker antwoord kunnen geven op de vraag of de Indonesische museologie zich al dan niet ontwikkelt naar moderne westerse maatstaven.

Bijlage 1

Definitie van het museum volgens ICOM

‘A museum is an institution, a repository, for the preservation, safekeeping and benefaction of material objects as a product of man’s culture and his environment, and the utilization of these in support of efforts to protect and perpetuate the nation’s cultural richest.’ (art. 1. (1) Government Regulation no.19/1995) They also receive technical and financial assistance from UNESCO and other foreign institutions and museum experts.¹⁴⁵

Exemplary ethical practices by museum professionals are essential for ICOM members.

ICOM Code of Ethics for Museums was adopted in 1986 and revised in 2004. It establishes the values and principles shared by ICOM and the international museum community. It is a reference tool translated into 36 languages and it sets minimum standards of professional practice and performance for museums and their staff.

By joining ICOM, each member agrees to respect this code.

1. Museums preserve, interpret and promote the natural and cultural inheritance of humanity.
2. Museums that maintain collections hold them in trust for the benefit of society and its development.
3. Museums hold primary evidence for establishing and furthering knowledge.
4. Museums provide opportunities for the appreciation, understanding and management of the natural and cultural heritage.

¹⁴⁵ Kreps, ‘The paradox’, 292.

5. Museums hold resources that provide opportunities for other public services and benefits.
6. Museums work in close collaboration with the communities from which their collections originate as well as those they serve.
7. Museums operate in a legal manner.
8. Museums operate in a professional manner.

Bijlage 2

Het interview dat ik per mail op 18 juli heb gehouden met Retno Sulistianingsih. Van tevoren heb ik met medewerkers van het Volkenkundemuseum de vragen besproken. Vragen die namelijk te politiek van aard waren, zouden Ibu Retno in verlegenheid kunnen brengen en ervoor zorgen dat zij helemaal niet meer zou antwoorden.

Why should people visit the *Museum Nasional*?

‘People visit *Museum Nasional* in order to get information about the heritage of the national art and culture.’

What is the main goal of the museum?

‘*Museum Nasional* is an official government institution that is responsible for keeping, maintaining and exhibiting objects of cultural heritage and it is also the scientific center of the educational and cultural research.’

Why is the museum important for Indonesia?

‘Because *Museum Nasional* stores various kinds of objects of cultural heritage that should be conserved since those objects reflect the lifestyles of the past, the present with all the diversity as representatives of the Indonesian culture.’

What aspect of the museum is in development right now?

‘Now the Ministry of Culture and Tourism has proclaimed the years of "Supporting The Museum Campaign" in the framework of museum revitalization policy. In addition, previously there was also the "Visiting the Museum Program.’

Literatuurlijst

Altick, Richard D. *The shows of London* (1978).

Anderson, Benedict. *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*. (Londen 2006).

Bouwhuis, Jelle en Magriet Schavemaker. *Monumentalisme. Geschiedenis, nationale identiteit en hedendaagse kunst*. (Stedelijk Museum, Amsterdam 2010)

Budianta, M. 'Decentralizing engagements: women and the democratization progress in Indonesia. Comparative perspectives symposium: democratization.', *Signs* 4 (2006) 915-922

Prof. Dr. Budisantoso, 'The forming and the development of Indonesia national culture' in verslag van symposium: Museums in Indonesia. Department of education and culture (1997/1998).

Darmaputera, Eka. *Pancasila and the search for identity and modernity in Indonesian society* (1988)

Directorate of museums in Indonesia (Museums Development Project, 1999)

'Gemeen goed. Gedeeld cultureel erfgoed in het Museum Nasional Indonesia en het Rijksmuseum voor Volkenkunde'. Digitale publicaties van het Rijksmuseum voor Volkenkunde.

Elson, R.E . *The idea of Indonesia* (Cambridge University Press: 2008).

Hadiz, Vedi R. en Daniel Dhakidae. *Social science and power* (2005)

Hellman, Jörgen . *Performing the nation. Cultural politics in New Order Indonesia* (Nias Press: 2003).

Henrichs, Hendrik. 'Een zichtbaar verleden? Historische musea in een visuele cultuur', *Tijdschrift voor geschiedenis* 117.2 (2004) 230-248.

Henrichs, Hendrik. 'Historisch denken of het verleden beleven. Public history en Musea.', *Levend erfgoed. Vakblad voor public folklore & public history* (2009), 15-19.

Henrichs, Hendrik. 'Truth, beauty and power. Rethinking the nation in German historical

- museums.' in: Maria Grever en Siep Stuurman ed., *Beyond the canon: History in a globalizing world.* (Basingstoke/New York 2007), 110-125.
- Hitchcock, M, Nick Stanley en King Chung 'The South-east Asian "living museum" and its antecedents' in: Gerard Corsane, *Heritage, museums and galleries. An introduction reader* (New York 2010), 291-307.
- Hudson, Kenneth. 'Attempts to define "museum" ', in: David Boswell en Jessica Evans, *Representing the nation: a reader. Histories, heritages and museums*, (London, New York 1999), 371-379
- Internationaal symposium *The role of museums in changing Asian societies. Cultural change and the role of museums in Indonesia* (Colombo 10-20 december 1977)
- Internationaal symposium *Museography and museology* (Jakarta 1987)
- International symposium *The role of museums in society* (2 tot en met 5 december, 1997: Jakarta)
- Jeismann, Karl-Ernst 'Geschichtsbewusstsein' in: Klaus Bergmann, *Handbuch der Geschichtsdidaktik* (Düsseldorf 1985), 40-44.
- Klinken, Gerry. 'Etnisch geweld op Ambon' in: W.Berenschot en H. Schijf, *Etnisch geweld. Groepsconflict in de schaduw van de staat.* (Amsterdam University Press: 2009), 131-150.
- Krabbe, Coert Pieter 'Monumenten: architectonische overblijfselen.' in Frans Grijzenhout, *Erfgoed: de geschiedenis van een begrip* (Amsterdam 2007), 151-174.
- Kreps, Christina. 'Indigenous curation, museums, and intangible cultural heritage' in: Laurajane Smith en Natsuko Akagawa, *Intangible heritage*, 193-208.
- Kreps, Christina. 'Museum-making and indigenous curation in Central Kalimantan, Indonesia.' *Museum Anthropology* vol. 22, no. 1 (Maart 1998) 5-17, 13-14.
- Kreps, Christina . 'The paradox of cultural preservation in museums.' in: *Journal of arts*

management, Law and society 4 (1994), 291-307.

Lenzi, Iola. *Museums of Southeast Asia* (Singapore 2004)

MacGregor, Katherine E. 'Museums and the transformation from colonial to post-colonial institutions in Indonesia. A case study of Indonesian National Museum, formerly the Batavia Museum.' in: Fiona Kerlogue *Performing objects. Museums, material culture and performance in Southeast Asia*, (The Horniman Museum and Gardens: London 2004), 15-29.

MacGregor, Katherine E. 'Representing the Indonesian past: The National Monument History Museum from Guided Democracy to the New Order', *Indonesia* 75 (April 2003), 91-122.

Nieuwenhuys, Eva Constant. *Regulering van buitenlandse investeringen in Indonesië en China* (Universiteit Utrecht: 1995).

Pendjara ke Peudjara, Dari. 'The representation of history and the presentation of self: Tan Malaka's' in: C.W Watson, *Of self and a nation. Antibibliography and the representation of modern Indonesia* (University of Hawaii Press: 2000), 70-105

Reid, Anthony. 'Indonesian Historiography – modern', in: *A global encyclopedia of historical writing*, deel A-J, (1998),

Ribbens, Kees ed. *Een eigentijds verleden. Alledaagse historische cultuur in Nederland. 1945-2000*. (Hilversum 2002).

Satramidjaja, Yatun L.M . *Dromenjagers in Bandung: twintigers in het moderne Indonesie*, (Het Spinhuis Amsterdam:2000)

Simpson, Moira G. *Making representations: museums in the postcolonial era*. (Routledge 2001)

Sosrowardoyo, Tara . *Indonesian art. Treasures of the national museum, Jakarta* (Singapore: 1998)

Suryadinata, Leo. 'Nation-building and nation-destroying: The challenge of globalization in Indonesia' in: idem *Nationalism and globalization. East and West*. (Institute of Southeast Asian studies, Singapore 2000), 38-70.

Sutaarga, Mohammed Amir. 'Museumproblemen in Indonesië', *Indonesië*, vol.8, no.6 (1955), 510-514

Warmen Adam, Aswi. '1965: the year that never ended' in: D.I Anwar, H. Bouvier, G.Smith ed, *Violent internal conflicts in Asia pacific: histories, political economies and policies* (Jakarta 2005), 26-40

Zurbuchen, Mary S. 'Historical memory in contemporary Indonesia' in: idem, *Beginning to remember. The st in Indonesian present* (2005), 3-32.

Interviews:

Persoonlijk interview gehouden met drs. Francine Brinkgreve op 16-06-2011.

Persoonlijk interview gehouden met Ekowati op 29 juni 2011.

Interview per mail gehouden met Retno Sulistianingsih.

Internet:

http://www.amnesty.nl/documenten/jaarboek/2010_entries.pdf#page=117