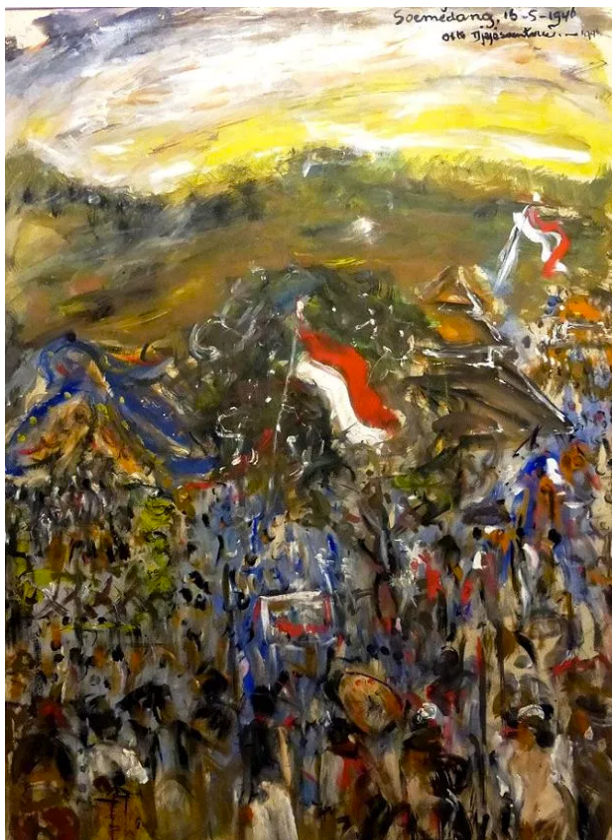


Masterscriptie

‘Ontwapenende kunst’

De dekolonisatie van de Nederlandse museumsector en de emancipatie van kunstenaars uit voormalige Nederlandse koloniën.



Naam: Simone Slagboom
Studentnummer: 5908310
Scriptiebegeleider: Dr. Britta Schilling
Datum: 17 januari 2019

*Master Cultuurgeschiedenis van modern Europa
Faculteit Geesteswetenschappen*



Universiteit Utrecht

Masterscriptie

‘Ontwapenende kunst’

De dekolonisatie van de Nederlandse museumsector en de emancipatie van kunstenaars uit voormalige Nederlandse koloniën.

Naam: Simone Slagboom
Studentnummer: 5908310
Scriptiebegeleider: Dr. Britta Schilling
Datum: 17 januari 2019

*Master Cultuurgeschiedenis van modern Europa
Faculteit Geesteswetenschappen, Universiteit Utrecht*



Universiteit Utrecht



Abstract

In het huidige decennium anticiperen vele Nederlandse musea op publieke debatten die gevoerd worden over de 'vluchtelingen crisis', het opkomende populisme en vraagstukken omtrent discriminatie in de maatschappij. Er is een verandering zichtbaar in de houding van museummedewerkers ten aanzien van deze actuele thema's en ten aanzien van het slavernij- en koloniale verleden. In deze scriptie wordt de historische achtergrond van de veranderende houding van museummedewerkers van het Stedelijk Museum en het Rijksmuseum Amsterdam onderzocht met betrekking tot het werk van kunstenaars met een Indonesische en Surinaamse achtergrond. Hiervoor worden tentoonstellingscatalogi uit beide musea geanalyseerd van 1940 tot heden. Er wordt getracht visies op moderniteit te achterhalen en het historisch bewustzijn van de museummedewerkers wordt bestudeerd. In het tweede hoofdstuk staat de identiteit en het werk van de kunstenaar centraal, waarbij de vraag gesteld wordt hoe deze kunstenaars reageerden op de dominante Europese kunsttradities.

Uit de catalogi kwam naar voren dat aandacht voor het slavernij- en koloniale verleden pas vanaf eind twintigste eeuw vergroot werd. Daarvoor leek sprake te zijn van wat Ann Laura Stoler *colonial aphasia* noemt, gezien het betreffende verleden gescheiden werd gehouden van de Nederlandse geschiedenis en zeker de keerzijde ervan werd stilgezwegen. Daarentegen ontstond geleidelijk aan wel meer waardering voor het werk van kunstenaars met een Surinaamse en Indonesische achtergrond en werd ook de zichtbaarheid van dit werk in voornamelijk het Stedelijk Museum vergroot. Echter was ook uit de catalogi af te leiden dat de Europese moderniteit tot in de eenentwintigste eeuw als maatstaf werd beschouwd waar de Indonesische en Surinaamse kunstenaars aan gemeten werden. Dit bleek onder andere uit aanhoudend oriëntalistische taalgebruik in de catalogi. Bovendien wordt in deze scriptie onderstreept hoezeer kunst en politiek verstrengeld zijn. Zo blijkt dat politieke voorkeuren van sleutelfiguren in de museumsector grote invloed hadden op de totstandkoming van tentoonstellingen.

In het tweede hoofdstuk is een interessante verandering geconstateerd met betrekking tot de positionering van de vier bestudeerde generaties diaspora-kunstenaars in Nederland. De kunstenaars brachten de individuele identiteit steeds meer naar voren in hun werk en namen afstand van Europese kunsttradities. Echter is bij de laatste generatie te zien dat diaspora-kunstenaars zich in toenemende mate verenigen in een netwerk van diaspora's, waardoor de nadruk juist gelegd wordt op 'kleur'.

Er kan geconcludeerd worden dat de veranderingen in de houding van museummedewerkers en diaspora-kunstenaars in paradoxaal verband staan met elkaar. In de afgelopen twee decennia is het historisch bewustzijn in musea toegenomen met betrekking tot het slavernij- en koloniale verleden en in tentoonstellingen worden frequent verbanden gelegd tussen heden en verleden, waarbij gereageerd lijkt te worden op het wetenschappelijk discours omtrent *new museology*. Daarentegen is het overkoepelende verlangen van de kunstenaars om als gelijkwaardig te worden beschouwd aan witte kunstenaars en niet in een postkoloniaal narratief te worden geplaatst. Zij willen juist niet geassocieerd worden met slavernij en kolonialisme, omdat zij niet als slachtoffer van het verleden gezien willen worden. Het is van belang dat een open debat gevoerd wordt tussen kunstenaars en musea. Wellicht is het een onwenselijke ontwikkeling dat geschiedenis en hedendaagse kunst samensmelten in tentoonstellingen.

Voorwoord

Voor u ligt mijn scriptie omtrent de dekolonisatie van de Nederlandse museumsector en de emancipatie van kunstenaars met een Indonesische en Surinaamse achtergrond. Het onderwerp wekte mijn aandacht door de gesprekken die we voerden tijdens de master over multiperspectiviteit in de erfgoedsector en door tentoonstellingen die ik bezocht in Nederlandse musea waar in toenemende mate licht werd geworpen op thema's als migratie en identiteit. Terwijl ik mij verdiepte in het onderwerp ondervond ik hoe recent pas aandacht werd geschonken in musea aan de schaduwzijde van de VOC.

Met veel plezier en belangstelling heb ik gewerkt aan het onderzoek, dat complexer bleek, maar mij ook meer geïnspireerd heeft dan ik had verwacht. De scriptie heeft mij inzicht gegeven in de samenhang tussen kunst en politiek en de weerslag van het publieke en wetenschappelijke debat op de museumsector. Ik bewonder de kunstenaars die weerstand hebben geboden aan de dominante structuren in deze sector en het belang van kunst aantoonde voor een dialoog over een inclusieve geschiedenis en maatschappij.

Ik wil mijn scriptiebegeleider dr. Britta Schilling heel erg bedanken voor de positieve begeleiding en voor het altijd bieden van interessante perspectieven op al mijn vraagstukken. Het was een erg leerzaam proces, dat ik heb ervaren als een mooie afsluiting van de master Cultuurgeschiedenis van Modern Europa.

Simone Slagboom

Utrecht, 17 januari 2019.



Inhoudsopgave

Inleiding	6
Hoofdstuk 1 – Het museum perspectief	13
Hoofdstuk 2 – Een kunstenaarsidentiteit	38
Conclusie	58
Bronvermelding	63

Inleiding

Protesten over discriminatie en racisme zijn momenteel alledaagse praktijken, ook in Nederland. Discussies vinden alom plaats over ongelijke verhoudingen en behandelingen op basis van geslacht, seksualiteit en huidskleur in de arbeidsmarkt, maar ook in de cultuursector.¹ Kunst die tentoongesteld wordt in Nederlandse musea zou een weinig divers beeld geven van onze 'multiculturele' samenleving. Het Nederlandse kunstmagazine *See All This* wijdde een katern aan dit controversiële onderwerp: 'De emancipatie van zwarte kunstenaars wordt in de westerse kunstwereld, van oorsprong hagelwit, een steeds belangrijker thema.'² De auteur, Hans den Hartog Jager, stelt in het artikel dat de westerse, witte kunstwereld er niet goed in slaagt om de 'zwarte cultuur' op te nemen in de westerse kunsttraditie. Hij stelt dat er weinig historisch bewustzijn is binnen deze traditie met betrekking tot het slavernij- en koloniale verleden.³ Den Hartog Jager verwijst naar de Afro-Amerikaanse kunstenaar Kehinde Wiley, die bewustzijn tracht te creëren over de dominantie en vanzelfsprekendheid van de witte geschiedenis en cultuur. Dit zou hij doen door portretten te maken van zwarte rolmodellen, maar dan in de zeventiende-eeuwse westerse schilderijstijl.⁴

Dit artikel maakt onderdeel uit van een groter debat over kunst ten aanzien van het slavernij- en koloniale verleden. Hieraan besteden vele Nederlandse musea tegenwoordig aandacht in tentoonstellingen. Bovendien tonen musea vaker het werk van niet-witte kunstenaars. Er lijkt een ontwikkeling gaande in de Nederlandse museumsector en in deze scriptie wordt getracht inzicht te geven in de historische achtergrond daarvan. Er wordt bestudeerd welke veranderingen hebben plaatsgevonden vanaf 1940 tot heden in de houding van Nederlandse museummedewerker met betrekking tot het werk van kunstenaars met een Indonesische of Surinaamse achtergrond en in de wijze waarop deze kunstenaars zich emancipeerden in de overheersende witte kunstsector.⁵ Met deze

¹ Het schrijven over huidskleur is problematisch, omdat het benoemen van de verschillende 'kleuren' racistisch kan overkomen. Over 'blank' wordt gezegd dat het een positieve connotatie heeft, dus zullen de termen 'zwart' of 'wit' in deze scriptie gehanteerd worden. Wanneer er gesproken wordt over 'westerse kunstwereld', dan wordt daarmee ook gewezen op het debat over de dominante aanwezigheid van de witte cultuur en geschiedenis in 'westerse' musea. Voor een indicatie van een dergelijk debat wordt verwezen naar het artikel van C. Gargard, 'Waarom witte mensen niet meer blank zijn', (15 april 2016), <https://joop.bnnvara.nl/opinies/waarom-witte-mensen-niet-meer-blank-zijn> (geraadpleegd 17 januari 2018).

² H. den Hartog Jager, 'Zwart Wit', *See All This* 2, 7 (2017) 56-63, aldaar 60.

³ Ibidem, 60

⁴ Ibidem, 63.

⁵ Er wordt in dit onderzoek gesproken over 'museummedewerker', omdat de houding onderzocht wordt van personen die werkten voor of met het Stedelijk Museum of het Rijksmuseum Amsterdam. Dit waren immers niet altijd kunstexperts. Daarnaast wordt in het eerste hoofdstuk hoofdzakelijk gesproken over 'museumsector' omdat daar uitspraken over gedaan worden en minder over de gehele kunstsector. Aangezien de kunstenaars niet alleen werkzaam waren in de museumsector wordt in hoofdstuk 2 wel enkele keren verwezen naar de 'kunstsector'. Ook wordt hoofdzakelijk gesproken worden over 'Indonesië', omdat ervoor gekozen is om

hoofdvraag wordt geen lineaire, teleologische ontwikkeling in kaart gebracht, maar licht geworpen op het proces van dekoloniseren van de Nederlandse kunstwereld en de oorzaken die daaraan ten grondslag lagen. Zo zijn binnen deze onderzoeksperiode de voormalige Nederlandse koloniën gedekoloniseerd en zal de invloed daarvan onderzocht worden op de ontwikkeling in de museumsector.⁶

Het onderzoek past binnen de traditie van het postkolonialisme. Dit is een stroming binnen de geesteswetenschappen, die op kritische wijze het koloniale en imperiale verleden analyseert en de structuren die daar nog van terug te zien zijn in de maatschappij na het dekoloniseren van koloniën. In deze inleiding worden Europese visies en postkoloniale re-interpretaties van moderniteit besproken. Denkbeelden over moderniteit zijn verstrengeld met opvattingen over wat als kunst erkend wordt en wat niet. Tot in de negentiende eeuw werd niet-westerse kunst 'primitieve kunst' genoemd, ofwel kunst die gemaakt werd door een 'primitieveling'. In de twee hoofdstukken van deze scriptie wordt de interactie onderzocht tussen kunst en het concept moderniteit. Zo wordt in hoofdstuk 1 de houding van museummedewerkers geanalyseerd met betrekking tot het werk van kunstenaars uit de voormalige Nederlandse koloniën Indonesië en Suriname. Deze analyse wordt uitgevoerd door te bestuderen op welke wijze de kunst beschreven is en in welke (kunst)historische context het werk geplaatst wordt in tentoonstellingscatalogi uit het Rijksmuseum Amsterdam en het Stedelijk Museum. In hoofdstuk 2 wordt het perspectief van de Indonesische en Surinaamse kunstenaars belicht met betrekking tot het eigen werk binnen een overheersend witte Nederlandse kunstsector. Het perspectief van enerzijds de museummedewerker en anderzijds de kunstenaars worden in de twee hoofdstukken naast elkaar geplaatst, waarbij verschillende visies op moderniteit belicht worden. Echter zal blijken dat de kunstenaars het concept moderniteit mettertijd kritisch evalueerden en verdere aandacht besteedden aan de invulling van het thema 'identiteit'.

Ik ben mij bewust van de gevoelige rol die ik aanneem in deze scriptie: volgens Den Hartog Jager heerst immers de opvatting dat witte mensen niets over kunst van zwarte kunstenaars zouden mogen zeggen.⁷ De historische achtergrond van deze opvatting is gerelateerd aan het onderwerp van deze scriptie en benadrukt de relevantie om dusdanig onderzoek te doen.

termen te vermijden die dateren uit de koloniale tijd. Echter, om enkele verwarringen te voorkomen zal naar 'Nederlands-Indië' verwezen worden wanneer dit direct gerelateerd is aan historische informatie over de voormalige kolonie.

⁶ Omwille van de grootte van het onderzoek zullen alleen kunstenaars met een Indonesische en Surinaamse achtergrond betrokken worden in het onderzoek. Kunstenaars in Nederland met een Antilliaanse achtergrond worden in dit onderzoek buiten beschouwing gelaten.

⁷ Den Hartog Jager, 'Zwart Wit', 60.

Verstrengeling van visies

De kunstenaar Kehinde Wiley zegt zich met zijn kunst te verzetten tegen de westerse politieke en culturele dominantie. Wat hij bevecht kan ook wel het westerse idee van moderniteit genoemd worden. Het discours over moderniteit bestaat uit een web van overlappende concepten en interpretaties.⁸ De historicus Dipesh Chakrabarty beschrijft 'politieke moderniteit' als een bestuursvorm die georganiseerd is door staatinstellingen, bureaucratie en kapitalisme. Volgens Chakrabarty zijn de Europese Verlichtingsidealen en negentiende-eeuwse opvattingen de hoekstenen van alle moderniteiten, ook wanneer een land onafhankelijk en anti-Europees is. Hiervoor zou de Europese overheersing en beïnvloeding gedurende het koloniale verleden verantwoordelijk zijn, immers heerste in Europa de opvatting 'First in Europe, then elsewhere'.⁹ Het historisme zou hieraan ten grondslag liggen, ofwel de overtuiging dat de wereld in ontwikkeling is met de Europese moderniteit als maatstaf. Dit rechtvaardigde voor veel Europeanen de bezetting van andere werelddelen en volkeren. Bovendien hangt deze visie op moderniteit samen met het concept 'beschaving', gezien het idee bestond dat landen die nog niet door Europa gedomineerd werden, nog geen beschaving kenden.¹⁰ Chakrabarty pleit voor het provincialiseren ofwel decentraliseren van Europa in postkoloniale studies, waarmee hij stelt dat Europese waarden niet als grondslag gezien zou moeten worden van een 'universal human history'.¹¹

De socioloog Shmuel Noah Eisenstadt spreekt zich uit tegen historici die uitgaan van de westerse moderniteit als uitgangspunt voor andere moderniteiten. Volgens Eisenstadt zijn er meerdere vormen van moderniteit en deze zouden continu in verandering zijn. Daarnaast stelt hij dat mensen verschillende betekenissen ontleen aan moderniteit, waardoor visies hierop cultuurgebonden zijn.¹²

De westerse visie op moderniteit zou ook van invloed zijn op de westerse kunstwereld, aldus kunstenaar en postkoloniale denker Rasheed Araeen. Dit zou de ideologie zijn van westerse kunstinstuties, die gedomineerd worden door witte kunstenaars en kunstexperts die kunstenaars van kleur zouden uitsluiten.¹³ Hij benadrukt dat dekolonisatie een herdefiniëring van moderniteit zou

⁸ De termen 'modernisme', 'moderniteit' en 'modernisering' lijken sterk overeen te komen. Volgens Shmuel Noah Eisenstadt kunnen moderniteit en modernisering tegenover elkaar gezet worden. Modernisering verwijst naar veranderingen die plaatsvinden in een maatschappij door ontwikkelingen in techniek en industrie. Deze veranderingen komen vaak niet overeen met de traditionele invulling van Europese moderniteit. S.N. Eisenstadt, 'Multiple Modernities', *Daedalus* 129, 1 (2000) 1-29, aldaar 1.

Volgens curator en kunstenaar Rasheed Araeen is modernisme een culturele stroming, die voortkwam uit de Europese visie op moderniteit. R. Araeen, 'A New Beginning: Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics', *Third Text* 14, 50 (2000) 3-20, aldaar 6.

⁹ D. Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* (Princeton 1998) 4-8.

¹⁰ Ibidem, 7.

¹¹ Ibidem, 3-4.

¹² Eisenstadt, 'Multiple Modernities', 2-3.

¹³ Araeen, 'A New Beginning', 5.

moeten bewerkstelligen en geen terugkeer naar pre-koloniale structuren en opvattingen. Juist het recht op zelfbeschikking, ook met betrekking tot ideeën over moderniteit, zou van belang zijn.¹⁴ Dit komt overeen met Eisenstadts visie op cultuurgebonden interpretaties van moderniteit. Beide denkers beschouwen de westerse visie op moderniteit niet als grondslag van het concept moderniteit, maar gaan uit van een individuele en culturele duiding van het concept.

Tot in de twintigste eeuw werden (kunst)objecten van niet-westerse culturen als etnografische bron beschouwd in een studie naar de 'primitieveling'. Postkoloniale literatuurwetenschapper Edward Said beschrijft deze verhouding als '[...] an unequal relationship of force between the outside Western ethnographer-observer and the primitive, or at least different, but certainly weaker and less developed non-European, non-Western person.'¹⁵ Niet-westerse culturen werden volgens Said dus bestudeerd als culturen die nog in ontwikkeling waren.

Deze 'etnografische' bronnen werden in Europa 'primitieve kunst' genoemd en vaak gelijkgesteld aan kunstwerken van kinderen of mensen met geestelijke beperkingen. Kunsthistoricus Partha Mitter wijst op de misvatting die bestond over de naïviteit van primitieve kunst, immers zou deze kunst bestaan uit 'strict aesthetic conventions'.¹⁶ Al hielpen deze misvattingen westerse kunstenaars om te breken met de classicistische tradities. Hierdoor ontstond eind negentiende eeuw de revolutie van het modernisme, wat Mitter een paradigmaverschuiving noemt. Begin twintigste eeuw kwam het primitivisme op, een kunststroming binnen het modernisme, waarin kunstenaars hun blijk van waardering uitten voor het in hun ogen 'primitieve' en 'exotische' niet-Westen. Enerzijds was het primitivisme dus het tegenovergestelde van de westerse houding ten aanzien van primitieve kunst. Anderzijds ondersteunde het primitivisme juist de hegemoniale, koloniale verhoudingen van de twintigste eeuw door de representatie van de 'primitieveling': donker, vrouwelijk en losbandig. Mitter stelt dat de kunstenaar zowel angst als verlangen leek te voelen voor hun voorstelling van niet-westerse personen.¹⁷

Primitivisme heeft dus een ambigue betekenis. Modernistische kunststromingen werden wereldwijd verspreid mede door het kolonialisme. De bevolking van de gekoloniseerde landen benutte het primitivisme als wapen van kritiek tegen industrialisatie en tegen een concept als moderniteit. Tegelijkertijd werden modernistische kunststromingen in Europa beïnvloed door etnografische kunst en door *Eastern thought*.¹⁸ Zo zouden de drie vaders van het modernisme – Piet Mondriaan, Kazimir Malevich en Wassily Kandinsky – de beginselen van deze artistieke stroming

¹⁴ Araeen, 'A New Beginning', 6.

¹⁵ E. Said, *Culture and Imperialism* (New York 1993) 56.

¹⁶ P. Mitter, 'Decentring modernism: art history and avant-garde art from the periphery', *Art Bulletin* 90, 4 (Dec. 2008) 531-548, aldaar 542.

¹⁷ Mitter, 'Decentring modernism', 542.

¹⁸ Ibidem, 543-544.

ontleend hebben aan hindoeïstische- en boeddhistische tradities.¹⁹ Al is Mitter van mening dat het Westen de kans heeft misgelopen om de creativiteit en heterogeniteit van het niet-westerse modernisme te onderkennen.²⁰

Cultuurwetenschapper Sieglinde Lemke betuigt eenzelfde punt. Zij stelt dat begin twintigste eeuw opvattingen heersten dat het westerse primitivisme een universeel cultureel fenomeen zou zijn. Daarmee werden significante culturele verschillen ontkend, maar volgens Lemke werd ook de bepalende rol van 'black cultures' op het modernisme gebagatelliseerd: '[...] the contribution black cultures have made to shaping transatlantic modernism – and it is this that is most crucial about primitivist modernism.'²¹

Volgens kunsthistoricus Rebecca Brown zet Mitter met het artikel 'Decentring modernism: art history and avant-garde art from the periphery' kunsthistorici aan om een meer inclusieve kunstgeschiedenis te schrijven, al voegt Brown daaraan toe dat het Europese begrip van moderne kunst en moderniteit gereconstrueerd moet worden. Volgens Brown zouden kunstenaars uit voormalige koloniën niet binnen het bestaande Europese narratief van de moderne kunst geplaatst moeten worden. Binnen de Europese kunstsector zou immers altijd het idee blijven bestaan dat deze kunstenaars er 'nog niet zijn' of dat ze Europese kunstenaars proberen te imiteren. Ze stelt dat er nieuw licht geworpen moet worden op de grondslag van moderniteit – en daarmee op moderne kunst – waarbij het Westen niet als format geldt. De wortels van moderniteit zitten volgens Brown immers verstrengeld in de grond van voormalige koloniën.²² Met deze scriptie tracht een bijdrage geleverd te worden aan het blootleggen van deze verstrengeling.

Voor het onderzoeken van de houding van Nederlandse museummedewerkers ten aanzien van het werk van kunstenaars met een Indonesische of Surinaamse achtergrond is gebruik gemaakt van tentoonstellingscatalogi uit het Stedelijk Museum en het Rijksmuseum. De keuze voor deze musea komt voort uit de overweging dat de twee een weerspiegeling zijn van de Nederlandse museumsector: het Rijksmuseum als representatie van de Nederlandse geschiedenis en kunst en het Stedelijk Museum als icoon voor moderne en hedendaagse kunst. De tentoonstellingscatalogi hebben een hoge informatiewaarde om uitspraken te doen over de houding en zienswijze van de museummedewerker ten aanzien van de betreffende kunst of kunstenaars. Aan de hand van deze catalogi wordt een discoursanalyse uitgevoerd. Deze methode is afgeleid van een theorie van de

¹⁹ Mitter, 'Decentring modernism', 537.

²⁰ Ibidem, 544.

²¹ S. Lemke, *Primitivist Modernism: Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism* (Oxford 1998) 149.

²² R.M. Brown, 'Provincializing Modernity: From Derivative to Foundational', *Art Bulletin* 90, 4 (Dec. 2008) 555-557, aldaar 556.

filosoof Michel Foucault, die stelde dat machtsstructuren verscholen lagen in teksten.²³ Een discoursanalyse is geschikt voor dit onderzoek omdat inzicht wordt verkregen in de specifieke woordkeuzes van de auteurs om de kunst te beschrijven en in de sociale verhoudingen die de auteurs creëerden tussen henzelf, de lezer en de kunstenaar.²⁴ Allereerst wordt de auteur geïdentificeerd, waarna bestudeerd wordt met welke woorden de kunst en de kunstenaar beschreven zijn en getracht wordt om visies op moderniteit te achterhalen. Gaat er blijk van waardering uit voor het werk van de kunstenaar en in hoeverre wordt de visie van de kunstenaar zelf betrokken in de beschrijving? Ook wordt het historische bewustzijn van de auteur bestudeerd en wordt gekeken in welke context de kunst geplaatst is. Tenslotte wordt geanalyseerd of een verandering is waar te nemen in de houding van de Nederlandse museummedewerkers ten aanzien van het werk van kunstenaars met een Indonesische of Surinaamse achtergrond en of de chronologie daarvan congrueert met de chronologie van de dekolonisatie van de Nederlandse koloniën.²⁵

Een nadeel aan het bestuderen van de tentoonstellingscatalogi is dat vooral inzicht wordt verkregen in de zienswijze van de museummedewerker op de kunstenaar en zijn werk. Om de perspectieven van de kunstenaar ten aanzien van kunst, moderniteit en identiteit te interpreteren worden in hoofdstuk 2 egodocumenten bestudeerd, zoals brieven en notitieboekjes uit het Stadsarchief Amsterdam, het Archief Stedelijk Museum, het Nationaal Archief Den Haag en de Koninklijke Bibliotheek Den Haag. Uit de analyse van deze bronnen zal blijken dat de opvattingen en perspectieven van de kunstenaar zoals beschreven in egodocumenten vaak niet overeenkomen met wat beweerd wordt in tentoonstellingscatalogi en secundaire literatuur. Dit spanningsveld wordt besproken in hoofdstuk 2. In beide hoofdstukken wordt tevens gebruik gemaakt van bronnen als krantenartikelen en een documentaire wanneer museummedewerkers of kunstenaars daarin geïnterviewd of geciteerd zijn.

In 1996 schreef Edward Said het boek *Culture and Imperialism*, waarin hij de relatie bespreekt tussen het 'moderne' Westen en de voormalige imperiale rijken.²⁶ Ten tijde van imperialisme ging Europa uit van het recht om de 'perifere' wereld te overheersen. Dit historisch narratief – de imperiale hegemonie van de westerse wereld – zou met het *cultural archive* meegekomen zijn naar de

²³ S. Gunn en L. Faire, *Research Methods for History* (Edinburgh 2012) 36.

²⁴ UvA Wiki, 'Discoursanalyse', (17 maart 2010), <https://wiki.uva.nl/kwamcowiki/index.php/Discoursanalyse>, (geraadpleegd 9 januari 2019).

²⁵ Een vergelijkbare methode om de rol van kunst in relatie tot kolonialisme te onderzoeken, is gehanteerd door F. Merawi Tessagaye en A. Minichele Sewenet, 'The Role of Mental Decolonization', *Imperial Journal of Interdisciplinary Research* 3, 6 (2017) 345-354.

²⁶ Said, *Culture and Imperialism*, xi.

twintigste eeuw.²⁷ Het onderscheid tussen Oost en West zou voortgezet zijn in kunst, literatuur en het onderwijs.²⁸

Volgens de antropologe Gloria Wekker komen racistische structuren in de Nederlandse samenleving voort uit dit 'cultureel archief', waarvan de basis gelegd zou zijn tijdens het negentiende-eeuwse imperialisme. Zij spreekt van een reservoir van houdingen en opvattingen, waaruit een verheven eigenwaarde voortkomt van de witte Nederlander. Met de notie *white innocence* in de titel van haar boek, wijst ze op een 'schijntolerantie' waarmee de Nederlandse bevolking het racisme zou verhullen en zich voor zou doen als een onschuldig volk in een klein landje.²⁹ Volgens Wekker wordt in Nederlands historisch onderzoek, meer dan in andere voormalige koloniale grootmachten, de geschiedenis van Nederland apart gezien van de koloniale geschiedenis.³⁰ Evenzo wordt de relatie tussen de koloniale geschiedenis en de westerse kunstwereld in Nederlandse historiografie nauwelijks als geheel onderzocht. Dit onderzoek tracht daaraan een bijdrage te leveren. Is de houding van de museummedewerker ten aanzien van het werk van kunstenaars met een Indonesische of Surinaamse achtergrond sinds 1940 daadwerkelijk veranderd of is ook in de Nederlandse museumsector sprake van *white innocence*?

²⁷ Said, *Culture and Imperialism*, 51.

²⁸ Ibidem, 12.

²⁹ G. Wekker, *White Innocence: Paradoxes of Colonialism and Race* (Durham 2016) 2.

³⁰ Ibidem, 25.

Hoofdstuk 1. Het museumperspectief

In dit hoofdstuk wordt inzicht gegeven in de wijze waarop het Rijksmuseum en het Stedelijk Museum in tentoonstellingscatalogi het werk van kunstenaars met een Surinaamse of Indonesische achtergrond benaderden vanaf de jaren veertig van de twintigste eeuw tot heden. In de eerste twee paragrafen worden de gesignaleerde veranderingen en vervolgens de continuïteiten besproken met betrekking tot thema's als moderniteit, oriëntalisme en het historisch bewustzijn van de museummedewerker ten aanzien van het koloniale verleden. Zo komt uit de catalogi naar voren dat tot ver in de twintigste eeuw de visie op de Europese moderniteit als maatstaf voor de rest van de wereld zeer dominant was. Ook werden binnen de gehele onderzoeksperiode oriëntalistische uitspraken gedaan in de betreffende catalogi. Volgens Rebecca Brown zal in Europa altijd het idee blijven bestaan dat niet-westerse kunstenaars onderdoen aan Europese kunstenaars, dan wel dat zij Europese kunstenaars imiteren.³¹ In dit hoofdstuk zal blijken dat vanaf de jaren zeventig barsten ontstonden in deze kortzichtige visie op kunst en cultuur. Het jaar 2002, waarin de oprichting van de VOC herdacht of beter gezegd gevierd werd, was van grote invloed op het historisch bewustzijn van beide musea. Het bracht verandering in het hoofdzakelijk stilzwijgen van het koloniale verleden en specifiek van de keerzijde van dit verleden.

In de derde paragraaf worden tentoonstellingscatalogi voor het werk van de schilder Jan Toorop en de kunstenaarsbroers Agus en Otto Djaya in detail besproken, waarbij getoond wordt hoezeer de perspectieven in deze catalogi een tegenstelling vormen. De in 1947 georganiseerde tentoonstelling in het Stedelijk Museum voor de Indonesische gebroeders Djaya was revolutionair in zowel letterlijke als figuurlijke zin, zo blijkt uit de catalogus. Daarnaast komt uit de identificatie van Jan Toorop in catalogi naar voren hoe uiteenlopend het kunsthistorisch narratief kan zijn waarin kunstenaars geplaatst worden en hoe dit mettertijd kan veranderen.

Vervolgens wordt in de laatste paragraaf de historische context verschaft waarbinnen de ontwikkelingen en continuïteiten plaatsvonden en worden de sleutelfiguren geïdentificeerd die schuilgingen achter toonaangevende beslissingen en oordelen. De sterke relatie tussen kunst, politiek en de maatschappij wordt hier onderstreept. Zo zal blijken dat het Stedelijk Museum tot op heden progressiever is dan het Rijksmuseum in het proclameren van gelijkheid en het steunen van de emancipatie van minderhedengroeperingen in de maatschappij. Het Rijksmuseum droeg tot in de eenentwintigste eeuw meer gematigde standpunten uit, al zou ook dit museum geleidelijk aan meer anticiperen op de wetenschappelijke museumkritiek *new museology*, waarbij uitgegaan wordt 'van de observatie dat musea niet alleen keuzes maken bij verzamelen en tentoonstellen, maar daarmee

³¹ Brown, 'Provincializing Modernity', 556.

ook invloed uitoefenen op de manier waarop het publiek kijkt naar (eigen of andermans) geschiedenis en cultuur.³² Directeuren en conservators moeten zich daardoor goed bewust zijn van de keuzes die zij maken ten aanzien van de perspectieven die zij wel of niet betrekken in tentoonstellingen.³³

1.1 De koers in het 'niet-westerse' kunstbeleid

Het Rijksmuseum was tot 1952 vooral gericht op de Europese kunst en de Nederlandse geschiedenis. Al zou het museum altijd belangstelling hebben gehad voor porselein uit het 'Verre Oosten', waaronder China, Japan, Korea en India gecategoriseerd werden.³⁴ 1952 was een belangrijk jaar voor het museum met betrekking tot het uitbreiden van de collectie 'niet-westerse kunst'. Het 'Museum voor Aziatische Kunst' dat gehuisvest was in het Stedelijk Museum zou voortaan voortgezet worden als de collectie 'Aziatische Kunst' in het Rijksmuseum. De toenmalige directeur van het Stedelijk Museum Willem Sandberg had immers besloten dat hedendaagse kunst de koers zou worden van het Stedelijk Museum, waarvoor de eeuwenoude Aziatische kunstobjecten moest wijken.³⁵ Met deze collectie kwam ook kunst uit Indonesië in het Rijksmuseum, maar dit dateerde voornamelijk uit de tijd van de eeuwenoude hindoe-Javaanse cultuur. Amper werden kunstobjecten geëxposeerd uit de tijd van het Nederlandse kolonialisme. Tot in de jaren negentig werd in de catalogi van het Rijksmuseum niet gesproken over de West-Indische Compagnie (WIC), de Verenigde Oost-Indische Compagnie (VOC) en het Nederlandse kolonialisme.³⁶

Een tegenpool binnen dit fenomeen van stilzwijgen was de tentoonstelling in het Stedelijk Museum voor Agus en Otto Djaya, die in 1947 georganiseerd werd door Willem Sandberg.³⁷ Een dusdanig politiek-geëngageerde tentoonstelling, waarin het twintigste-eeuwse kolonialisme zo direct geadresseerd werd en bovendien op kritische wijze, zou ook in het Stedelijk Museum niet meer plaatsvinden tot eind jaren negentig. In de catalogus prees Sandberg de Indonesische stijl van de twee, terwijl andere kunstenaars met een Indonesische achtergrond zoals Jan Toorop of Yo Bwan Tjong geheel binnen de Europese kunsttraditie werden geplaatst. Zo werd in catalogi niet gesproken

³² M. Bloembergen en M. Eickhoff, 'Een klein land dat de wereld bestormd. Het nieuwe Rijksmuseum en het koloniale verleden', *Low Countries Historical Review* 129, 1 (2014) 156-169, aldaar 159.

³³ Ibidem.

³⁴ Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, S.H. Levie, 'Voorwoord', in: K.W. Lim, *Aziatische kunst uit het bezit van Ieden* (Amsterdam 1978), inventaris 1073, 8.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, Fontein, J., *Oosterse Schatten – 4000 jaar Aziatische Kunst* (Amsterdam 1954), S tent 1954; Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, R. van Luttervelt, 'Een gezicht op oud Paramaribo', in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 11, 1 (1963), TS 0202, 22-25; Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, M. Draak, 'Voorwoord', in: K.W. Lim, *Aziatische kunst uit het bezit van Ieden* (Amsterdam 1978), inventaris 1073, 10.

³⁷ Bibliotheek Stedelijk Museum, W. Sandberg, *Agos en Otto Djaya* (Amsterdam 1947), SMA 1947-12.

over een mogelijke invloed van Indonesische tradities op hun stijl en werd de nadruk gelegd op de Europese opleiding die zij genoten hadden.³⁸

Catalogi uit de jaren zeventig geven wederom blijk van het ontstaan van barstjes in de dominante Europees-georiënteerde structuren binnen de Nederlandse museumsector. Ter ere van het zestigjarig bestaan van de Vereniging van Vrienden der Aziatische Kunst werd in 1978 een tentoonstelling georganiseerd in het Rijksmuseum. De voorzitter van de vereniging, Maartje Draak, stelde in de catalogus dat het maken van kunst een universele behoefte is en bovendien een '[...] deel van de beschavingsgeschiedenis. Onze tijd en de toekomst eisen daarvoor een wijde blik: het kan niet langer gaan om Westerse beschaving alleen, en niet om Oosterse beschaving apart. Men dient elkaars hoogtepunten te verkennen en van ganser harte te leren bewonderen.'³⁹ Dit is een nog niet eerder gesignaleerd perspectief binnen de onderzoeksperiode. Eerder al werd gesproken over andere beschavingen, zoals de hindoe-Javaanse beschaving.⁴⁰ Echter pleitte Draak voor een verschuiving van los van elkaar bestaande beschavingen waarvan de westerse dominant was, naar een meer gelijkwaardige verstandshouding tussen beschavingen. Daarnaast is een opvallend kenmerk aan deze catalogus dat Draak het woord 'exotisch' tussen aanhalingstekens plaatste, waarmee zij zich leek te willen distantiëren van een oriëntalistisch perspectief. Dit was de eerste catalogus waarin dusdanig bewustzijn van taalgebruik werd geconstateerd. De catalogus dateerde bovendien uit hetzelfde jaar dat Edward Said *Orientalism* publiceerde.

Ook in het Stedelijk Museum werd in de jaren zeventig meer aandacht besteed aan het bieden van bredere perspectieven in de kunst. Zo werd voor het eerst het werk van Surinaamse kunstenaars geëxposeerd. In 1970 en 1971 kregen zowel Erwin de Vries als Stanley Brouwn een solotentoonstelling, evenals de Chinees-Indonesische kunstenaar Kho Liang Ie in 1971. Bovendien stond ten opzichte van eerdere jaren de identiteit van de kunstenaar meer centraal in de begeleidende tentoonstellingscatalogi. Door de toenmalige directeur Edy de Wilde en door conservators werd slechts een kleine toelichting en blijk van waardering gegeven. Vooral bekenden van de kunstenaars én de kunstenaars zelf werden nu aan het woord gelaten. Het Stedelijk Museum leek zich als instituut op de achtergrond te willen plaatsen.⁴¹ Er ontstond meer respect voor de

³⁸ Bibliotheek Stedelijk Museum, *Tentoonstelling van de schilderijen van Jan Toorop* (Amsterdam 1941), SMA 1941-14, 1; Bibliotheek Stedelijk Museum, *Zuid-Limb Kunst* (Amsterdam 1954), SM 114; Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, K.G. Boon, *De grafiek van Jan Toorop* (Amsterdam 1968).

³⁹ Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, M. Draak, 'Voorwoord', in: K.W. Lim, *Aziatische kunst uit het bezit van Ieden* (Amsterdam 1978), inventaris 1073, 10.

⁴⁰ Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, Fontein, J., *Oosterse Schatten – 4000 jaar Aziatische Kunst* (Amsterdam 1954), S tent 1954, 127.

⁴¹ Bibliotheek Stedelijk Museum, W. Beeren en C. Visser, *Erwin de Vries beelden* (Amsterdam 1970), SMS 1917-15; Bibliotheek Stedelijk Museum, S. Brouwn, *stanley brouwn steps* (Amsterdam 1971), Brouwn/1; Bibliotheek Stedelijk Museum, E. Sottsass en W. Bertheux, *Kho Liang Ie, interieurarchitect* (Amsterdam 1971), SMA 1971-15.

wensen van de kunstenaars. Een goed voorbeeld hiervan is Stanley Brouwn, die in de catalogus geen toelichting wilde geven op zijn werk en zijn biografische gegevens overbodig achtte.⁴² Dit soort verzoeken waren ongewoon voor die tijd, maar werden wel geaccepteerd. Het toegenomen respect voor de kunstenaar en toenemend bewustzijn van oriëntalistische denkpatronen waren kenmerken van een ontwikkeling die plaatsvond in de houding van de museummedewerker ten aanzien van 'niet-westerse' kunstenaars.

In de twee opeenvolgende decennia waren in beide musea nauwelijks tentoonstellingen te zien van kunstenaars met een Indonesische of Surinaamse achtergrond. Totdat in 1995 de twintigjarige onafhankelijkheid van Suriname gevierd werd en vierentwintig Surinaamse kunstenaars hun werk exposeerden in Paramaribo. Onder leiding van de toenmalige directeur van het Stedelijk Museum Rudi Fuchs werd de tentoonstelling vervolgens naar Amsterdam gehaald. Dit toonde een toenemende interesse aan voor kunstenaars uit de voormalige koloniën. In de catalogus werd gesteld dat de schilderijen geselecteerd waren om de 'individuele kwaliteit' van de werken, waarmee een etnografische grondslag voor de keuze uitgesloten leek te willen worden. Desalniettemin werd kolonialisme nauwelijks direct geadresseerd.⁴³ In 1998 werd dat wel gedaan in de catalogus voor de tweede solotentoonstelling van Erwin de Vries in het Stedelijk Museum. Ditmaal werd de catalogus geproduceerd door De Vries en zijn vrouw Lillian Abegg zelf. Bij de bestudering van deze catalogus werd de verbazingwekkende constatering gedaan dat voor het eerst kritisch gesproken werd over de westerse zienswijze op en de benaming van 'primitieve kunst'. De Vries en Abegg uitten zich ook minachtend over de plotselinge populariteit van 'primitieve kunst' in het primitivisme.⁴⁴

Vanaf de eenentwintigste eeuw pakken beide musea de autoriteit in catalogi terug, maar op een historisch reflexieve wijze. In 2002 bracht het Rijksmuseum de catalogus *De Nederlandse ontmoeting met Azië: 1600 - 1950* uit, waarin blijkt werd gegeven van een nieuwe koers in de benadering van kunst(voorwerpen) uit de voormalige koloniën. De toenmalige directeur van het museum Peter Sigmond stelde in het voorwoord: 'Deze ononderbroken keten van schilderijen was de inspiratiebron om, in het jaar dat de oprichting van de VOC wordt herdacht, een expositie te maken die niet, zoals gebruikelijk is, eindigt in 1798 met de liquidatie van deze handelscompagnie, maar die doorloopt tot het moment dat Nederland in 1949 soevereiniteit overdraagt aan Indonesië.'⁴⁵ Met de toevoeging 'zoals gebruikelijk' wees Sigmond op de verandering die het

⁴² Bibliotheek Stedelijk Museum, S. Brouwn, *stanley brouwn steps* (Amsterdam 1971), Brouwn/1.

⁴³ Stedelijk Museum, 'Surinaamse Kunst' (Amsterdam 1996), <https://www.stedelijk.nl/nl/tentoonstellingen/surinaamse-kunst>, (geraadpleegd 11 oktober 2018).

⁴⁴ Bibliotheek Stedelijk Museum, E. de Vries en L. Abegg, *Erwin de Vries, beeldhouwer - schilder: 50-jarig jubileum 1998 - 1948 Suriname Nederland* (Leeuwarden 1998), 161 C 17, omslag.

⁴⁵ Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, P. Sigmond, 'Woord vooraf', in: K. Zandvliet, *De Nederlandse ontmoeting met Azië 1600-1950* (Amsterdam 2002), S tent 2002, 8.

museum trachtte te bewerkstelligen in de benadering van het VOC-verleden en van het koloniale verleden. Ditmaal zou het gaan om een tentoonstelling waarin de Nederlandse bezetting van Indonesië in zijn geheel gerepresenteerd werd, dus van de zeventiende tot halverwege de twintigste eeuw. Eindelijk zou het negentiende- en twintigste-eeuwse kolonialisme erkend worden als periode uit de Nederlandse geschiedenis.⁴⁶ Volgens Sigmond was de tentoonstelling tevens uniek omdat '[...] ingegaan wordt op kwesties als de ook in Azië wijdverbreide slavernij, op het diplomatieke optreden en het geweld van de VOC, op de verrassende uitingen van mengcultuur, die vaak als niet "genuine" Aziatisch en onterecht als minderwaardige kunst worden afgedaan.'⁴⁷ Hij gaf aan dat het Rijksmuseum een meer inclusieve (kunst)geschiedenis trachtte te tonen, waarbij ook de keerzijde van de VOC en het kolonialisme weergegeven zou worden. Echter werden slechts enkele Indonesische kunstenaars bij naam genoemd omdat 'veruit het merendeel van de portretten uit de VOC-periode is vervaardigd in Azië door anonieme schilders in dienst van de Compagnie.'⁴⁸

In het tweede decennium van de eenentwintigste eeuw anticiperen beide musea op het wetenschappelijk discours over de invloed van het koloniale verleden op het heden. Een discours waarin onder andere Gloria Wekker een belangrijke rol speelt. Volgens Wekker komen ongelijke verhoudingen in de maatschappij tussen wit en zwart voort uit structuren die gelegd zijn ten tijde van de VOC en slavernij.⁴⁹ De musea reageren hierop door tentoonstellingen te organiseren die hedendaagse migratie relateren aan het koloniale verleden. Een interessante ontwikkeling die zich voordoet in catalogi is dat journalisten, kunstenaars en conservators met een Indonesische of Surinaamse achtergrond vaker betrokken worden, alhoewel musea nog steeds weleens falen in het betrekken van niet-Eurocentrische perspectieven.⁵⁰ Daarnaast gaan catalogi in toenemende mate dienen als een platform om transparant en reflexief over de vier eeuwen Nederlandse koloniale geschiedenis te spreken, maar ook over de veranderende waardering voor niet-westerse kunst en het geografisch beperkte kunstbeleid in de twintigste eeuw.⁵¹ Kritischer wordt gekeken naar het

⁴⁶ Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, P. Sigmond, 'Woord vooraf', in: K. Zandvliet, *De Nederlandse ontmoeting met Azië 1600-1950* (Amsterdam 2002), S tent 2002, 9.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, K. Zandvliet, *De Nederlandse ontmoeting met Azië 1600-1950* (Amsterdam 2002), S tent 2002, 77.

⁴⁹ Wekker, *White Innocence*, 2.

⁵⁰ G. Palma, 'Critici noemen expositie over Zuid-Afrika in het Rijksmuseum "gemiste kans"', *NRC Handelsblad* (29 maart 2017), <https://www.nrc.nl/nieuws/2017/03/29/critici-noemen-expositie-over-zuid-afrika-in-het-rijksmuseum-gemiste-kans-7761287-a1552346>, (geraadpleegd 19 oktober 2018).

⁵¹ Stedelijk Museum, 'Global Collaborations' (21 november 2012), <https://www.stedelijk.nl/nl/nieuws/driejarig-project-global-collaborations>, (geraadpleegd 19 oktober 2018); Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, J. van Campen, et al., *Aziatische Kunst* (Amsterdam 2014), 728 D 13; Stedelijk Museum, 'How far How near' (2014), <https://www.stedelijk.nl/nl/tentoonstellingen/how-far-how-near-de-wereld-in-het-stedelijk>, (geraadpleegd 20 december 2018); Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, Ayu Utami, 'Voorwoord', in: H. Stevens, *Gepeperd Verleden: Indonesië en Nederland sinds 1600* (Amsterdam 2015), 739 C 55; Stedelijk Museum, 'Tromorama' (2015), <https://www.stedelijk.nl/nl/tentoonstellingen/tromorama>, (geraadpleegd 19 oktober 2018); Stedelijk

Nederlandse handelen in het verleden, maar ook in het heden. Een voorbeeld voor deze veranderde houding is te zien in de catalogus *Gepeperd Verleden*. Hierin wordt benoemd dat enkele Indonesische getuigenissen een Indonesisch perspectief belichten in het boek, maar ook wordt geëxpliceerd dat grotendeels geschreven wordt vanuit een Eurocentrisch oogpunt omdat het boek uitgebracht wordt door het Rijksmuseum Amsterdam.⁵² Daarnaast zal in 2020 een tentoonstelling in het Rijksmuseum plaatsvinden over het Nederlandse slavernijverleden, waarover de huidige directeur van het Rijksmuseum Taco Dibbets zegt: 'De collectie van het Rijksmuseum vertelt de geschiedenis van Nederland die verbonden is met vele landen [...] Op goede en minder goede manieren, het hoort erbij en moet allemaal worden getoond.'⁵³ Hij onderstreept hier dat het Rijksmuseum een inclusieve geschiedenis zal tonen.

De conclusie wordt getrokken dat naarmate het historisch bewustzijn in musea groeide, waarvoor het jaar 2002 een belangrijk katalysator was, de musea zich in toenemende mate gingen inzetten voor het representeren van kunst, cultuur en geschiedenis van diverse bevolkingsgroepen. Daarmee wordt onder andere bedoeld dat ook licht wordt geworpen op de zwarte bladzijden van het Nederlandse verleden. Tevens duidt dit op het bieden van historische context omtrent een thema als hedendaagse migratie. Deze constatering sluit aan op het wetenschappelijke discours omtrent *new museology*. Dit fenomeen binnen de museumsector zou een verschuiving inhouden van exclusiviteit naar inclusiviteit.⁵⁴ Zeker het Stedelijk Museum kan geassocieerd worden met deze verschuiving aangezien het altijd progressiever is geweest dan het Rijksmuseum.

1.2 Cultureel archief

Hoewel in de voorgaande paragraaf blijkt dat beide musea historisch bewuster gingen handelen en diversiteit in tentoonstellingen toenam, werden in de tentoonstellingscatalogi ook conservatieve en denigrerende opvattingen waargenomen met betrekking tot 'niet-westerse' kunst. Wekkers visie op het 'cultureel archief' is daarop van toepassing, omdat het diepgewortelde standpunten leken te zijn van waaruit een verheven eigenwaarde van de Nederlanders naar voren kwam. Ook zijn in de bestudeerde catalogi verschillende noties opgevallen die te herleiden zijn tot eenzelfde zienswijze,

Museum, 'Ik ben een geboren buitenlander' (2017), <https://www.stedelijk.nl/nl/tentoonstellingen/ik-ben-een-geboren-buitenlander>, (geraadpleegd 19 oktober 2018); Rijksmuseum Amsterdam, 'Tentoonstelling slavernij' (10 februari 2017), <https://www.rijksmuseum.nl/nl/slavernij>, (geraadpleegd 19 oktober 2018).

⁵² Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, H. Stevens, *Gepeperd Verleden: Indonesië en Nederland sinds 1600* (Amsterdam 2015), 739 C 55.

⁵³ W. van Zeil, 'Nieuwe directeur Rijksmuseum breekt met verleden en maakt tentoonstelling over slavernij', *de Volkskrant* (10 februari 2017), <https://www.volkskrant.nl/wetenschap/nieuwe-directeur-rijksmuseum-breekt-met-verleden-en-maakt-tentoonstelling-over-slavernij~b6fad0a4/>, (geraadpleegd 19 oktober 2018).

⁵⁴ V. McCall en C. Gray, 'Museum and the "new museology": theory, practice and organizational change', *Museum Management and Curatorship* 29, 1 (2014) 19-35, aldaar 20-21.

namelijk dat de Europese moderniteit beschouwd werd als maatstaf waaraan andere moderniteiten gemeten konden worden. Bovendien ontbrak in de catalogi vaak essentiële informatie over het koloniale verleden.

In paragraaf 1.1 is geconstateerd dat vanaf eind jaren zeventig een groter bewustzijn ontstond met betrekking tot oriëntalistisch taalgebruik. Toch worden tot op heden uitspraken gedaan waaruit oriëntalistische perspectieven blijken. Een eerste voorbeeld voor dusdanig taalgebruik is de titel van de tentoonstellingscatalogus *Oosterse Schatten – 4000 jaar Aziatische Kunst* uit 1954. ‘Oosterse schatten’ refereerde aan ‘4000 jaar Aziatische Kunst’, maar dan oriëntalistisch verwoord om tot de verbeelding van de bezoeker te spreken. In het voorwoord van de catalogus werd door de toenmalige directeur van het Rijksmuseum D.C. Roëll gesteld dat de tentoonstelling een gevarieerd beeld weergaf ‘van wat in het Oosten, met uitzondering van het Nabije Oosten, ten aanzien van schilderkunst, plastiek, ceramiek, prentenkunst en vele andere kunsten bereikt is.’⁵⁵ Het woord ‘bereiken’ houdt in dat er een beginpunt is, een ontwikkeling en een eindpunt. Het geeft het citaat een paternalistische toon. Roëll pretendeerde te kunnen bepalen waar in de ontwikkeling ‘het Oosten’ zich bevond. Doordat het grootste deel van de geselecteerde kunstobjecten dateerde tussen de zesde en de zestiende eeuw, werd geïmpliceerd dat weinig bereikt was in de meest recente eeuwen. Hieruit openbaarde zich een overtuiging van de superioriteit van de Europese moderniteit.

Explicietere voorbeelden van oriëntalisme, primitivisme en paternalisme werden gevonden in de tentoonstellingscatalogus *Kho Liang Ie – interieurarchitect* uit 1971. De toenmalige conservator voor toegepaste kunst in het Stedelijk Museum, Wil Bertheux, hield zich op de achtergrond en schreef een bescheiden maar lovend stukje over de architect. Echter zeer bepalende uitspraken werden gedaan door Ettore Sottsass, een Italiaanse architect, ontwerper en vriend van de interieurarchitect Kho Liang Ie. Sottsass beschreef hoe de structuur tussen natuur en cultuur in Java van invloed waren geweest op de ontwerpen van Kho Liang Ie. Zo stelde hij dat de waterwegen tussen de rijstvelden ‘[...] belong to the refined rituals of that oriental island.’ In contrast daarmee constateerde hij vervolgens dat Kho Liang Ie een Europese architect zou zijn geworden, die reisde per vliegtuig, in het bezit was van videorecorders en die gebruikmaakte van materialen als plastic, staal en rubber. Producten en materialen die volgens hem ‘[...] belong to our ritual, why not, and even when someone reminds him of his hot Java place, he just laughs; a very short laugh like cutting something forever, like underlying his dedication now to this new ritual, and that’s all.’⁵⁶ Hij maakte

⁵⁵ Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, Fontein, J., *Oosterse Schatten – 4000 jaar Aziatische Kunst* (Amsterdam 1954), S tent 1954, 3.

⁵⁶ Bibliotheek Stedelijk Museum, E. Sottsass en W. Bertheux, *Kho Liang Ie, interieurarchitect* (Amsterdam 1971), SMA 1971-15.

hier sterk onderscheid tussen 'onze' Europese rituelen en de Javaanse rituelen van zijn vriend. Daarnaast lijkt uit het citaat naar voren te komen dat hij van mening was dat men niet zomaar kon overstappen naar de Europese rituelen. Ook kwamen sterke oriëntalistische perspectieven naar voren in Sotssass' beschrijving van het design van Kho Liang Ie. Dit zou namelijk een zacht karakter hebben en een hoge gebruiksvriendelijkheid, wat hij toeschreef aan de '[...] long, long, ancient oriental experiences about the weakness and desperate fragility of human body.'⁵⁷ Sotssass zette de Oriënt lijnrecht tegenover de Occident en deze relatie karakteriseerde hij precies zoals Edward Said die omschreef in zijn boek *Orientalism*. Volgens Said werd de relatie tussen de Oriënt en de Occident immers gestereotypeerd als een relatie tussen respectievelijk een zwakke en een sterke partner.⁵⁸ Daarentegen pretendeerde Sotssass de aanbieder te zijn van de kwetsbare, exotische Oriënt, terwijl hij het 'moderne', industriële Europa afkeurde: "This damned modern ritual."⁵⁹ Het bewonderen van niet-westerse culturen en tegelijkertijd het afdoen daarvan als zwak en vrouwelijk komen overeen met de zienswijze van het primitivisme. Er schuilt ook paternalisme in zijn beschrijving, alsof hij de naïeve Kho Liang Ie moet beschermen tegen de westerse tradities. Deze catalogus laat zien dat het oriëntalisme, primitivisme en paternalisme met elkaar verbonden zijn. De Europese moderniteit wordt vanuit de drie perspectieven als het verst ontwikkeld beschouwd.

Ook in de jaren negentig was nog sprake van taalgebruik dat wees op de overtuiging van de museummedewerkers die uitging van de verdere ontwikkeling van de Europese moderniteit. In de tentoonstellingscatalogus van het Stedelijk Museum *Twintig jaar beeldende kunst in Suriname* werd de Surinaamse kunstmarkt beschreven met termen als 'pril' en 'weinig ontvankelijk'.⁶⁰ Door de verscheidenheid van culturen in Suriname zou het land geen nationale schilderstijl kennen: 'Naast die van de creoolse, Hindoestaanse, Javaanse, Indiaanse en bosneger-bevolkingsgroepen van Suriname moet ook gedacht worden aan de moderne, internationale westerse cultuur.'⁶¹ Hoewel de auteur van de catalogus interesse toonde in de deelnemende kunstenaars, waaronder Erwin de Vries en Remy Jungerman, komt duidelijk naar voren dat hij Suriname als minder ontwikkeld zag dan Nederland. Termen als 'pril', 'beperkt' en 'slechts' tegenover een frase als 'moderne, internationale westerse cultuur' onderstrepen dat.

In de nadruk op de Nederlandse kunstopleiding van Surinaamse of Indonesische kunstenaars uitten die diepgewortelde opvattingen zich evenzeer. Deze nadruk werd waargenomen binnen de

⁵⁷ Bibliotheek Stedelijk Museum, E. Sotssass en W. Bertheux, *Kho Liang Ie, interieurarchitect* (Amsterdam 1971), SMA 1971-15.

⁵⁸ E. Said, *Orientalism* (Londen 1977) 40.

⁵⁹ Bibliotheek Stedelijk Museum, E. Sotssass en W. Bertheux, *Kho Liang Ie, interieurarchitect* (Amsterdam 1971), SMA 1971-15.

⁶⁰ Stedelijk Museum, *Surinaamse Kunst* (1996), <https://www.stedelijk.nl/nl/tentoonstellingen/surinaamse-kunst>, (geraadpleegd 11 december 2018).

⁶¹ *Ibidem*.

gehele onderzoeksperiode. Beide musea achtten het bij de beoordeling van kunst van belang dat de maker opgeleid was aan een Nederlandse kunstacademie. Immers leek de kwaliteit van het werk daarmee eerder erkend te worden. Zo werd in de catalogi niet alleen vermeld waar de kunstenaar een opleiding gevolgd had, maar wanneer dit een Nederlandse opleiding was werd daar een positief adjectief voor geplaatst, zoals 'goed' en 'gedegen'. In de *Bulletin van het Rijksmuseum* uit 1963 is daar een expliciet voorbeeld van gevonden. De toenmalige conservator van de afdeling Vaderlandse Geschiedenis dr. R. Van Luttervelt beschreef de diorama's – driedimensionale taferelen – van de Surinaamse kunstenaar Gerrit Schouten. Schouten maakte vooral diorama's over het leven van tot slaaf gemaakten in Suriname. Volgens Van Luttervelt zouden de diorama's waardevol zijn voor de historische kennis over het slavernijverleden in Suriname. Het gebrek aan topografische en historische documentatie van Suriname zou volgens hem veroorzaakt zijn doordat 'goed geschoolde schilders als Frans Post en Albert Eckhout' nooit door een gouverneur gevraagd waren om Suriname vast te leggen.⁶² Vervolgens stelde hij: 'In plaats daarvan beschikte Suriname slechts over eenvoudige dilettant-tekenaars.'⁶³ Daarmee verwees hij naar Schouten, die immers begonnen was als tekenaar en wiens werk hij op esthetisch gebied niet gelijkstelde aan de in Nederland geschoolde Post.⁶⁴

Frans Post was een zeventiende-eeuwse schilder die met een groep kunstenaars en wetenschappers door de gouverneur van Nederlands-Brazilië, Johan Maurits van Nassau, in dienst was genomen om de bevolking en de natuur van de kolonie op papier te zetten.⁶⁵ Overigens stelt historicus Benjamin Schmidt dat Posts werk geen natuurgetrouwe visualisatie van Brazilië was, maar een exotische weergave. Post zou beroep doen op de nieuwsgierigheid van de Europese elite naar de 'exotische' wereld: 'from a form of patriotic geography to a formulation of European exoticism.'⁶⁶ In het kader van Schmidts artikel is het enigszins ironisch dat Van Luttervelt meende dat het gebrek aan goede documentatie van Suriname zou komen door het ontbreken van kunstenaars zoals Post in de voormalige kolonie.

Niet alleen museummedewerkers onderstreepten de Nederlandse opleiding, maar ook de kunstenaar zelf. Dit komt naar voren uit de door Erwin de Vries en zijn vrouw Lillian Abegg gepubliceerde catalogus voor een tentoonstelling van De Vries in het Stedelijk Museum in 1998. Doordat zij in de catalogus felle kritiek uitten tegen kolonialisme, tegen de benaming 'primitieve kunst' en tegen het primitivisme, is het opvallend dat op de binnenflap de nadruk wordt gelegd op

⁶² Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, R. van Luttervelt, 'Een gezicht op oud Paramaribo', in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 11, 1 (1963), TS 0202, 22-25, aldaar 25.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ B. Schmidt, 'The "Dutch" "Atlantic" and the Dubious Case of Frans Post', in: G. Oostindie en J.V. Roitman, *Dutch Atlantic Connections, 1680-1800* (Leiden 2014)249-272, aldaar 256.

⁶⁶ Ibidem, 254.

zijn Nederlandse opleiding: 'Door zijn gedegen vakopleiding in Nederland en zijn bijzondere talent heeft hij een interessante, zeer eigen stijl ontwikkeld [...] die geheel verschilt van die van zijn Europese collega's.'⁶⁷ In de catalogus expliceerde Abegg vervolgens dat kunstsectoren in de koloniën moeizaam van de grond kwamen doordat de lokale bevolking van de koloniën geen culturele uitingen mochten produceren.⁶⁸ Dusdanige historische context werd zelden vermeld in catalogi. Zo zou het voor de lezer ook van belang zijn om te weten dat de eerste Surinaamse kunstacademie pas geopend werd in 1981, waardoor kunstenaars naar Nederland moesten om een kunstopleiding te volgen.⁶⁹

In de catalogus *Gepeperd Verleden* uit 2015 is hier nog een voorbeeld van gevonden. Zonder verdere context over de beperkte opleidingsmogelijkheden in de kolonie werd gesteld dat de Indonesische schilder Raden Saleh 'in Nederland een gedegen opleiding tot kunstschilder had doorlopen.'⁷⁰ Het blijkt een consistente, maar opmerkelijke woordkeuze te zijn. Ten eerste kon ook verwezen worden naar een Nederlandse opleiding zonder daar een dergelijk adjectief voor te plaatsen. Ten tweede bevat het woord 'gedegen' een onterechte, denigrerende connotatie ten aanzien van de opleidingsmogelijkheden in het geboorteland van de kunstenaar. Het woord impliceerde dat kunstenaars zich slechts tot een bekwaam kunstenaar ontwikkelden door kennis te vergaren op een Nederlandse kunstacademie. Wanneer een kunstenaar geen Nederlandse opleiding had genoten werd hij zelfs 'dilettant' genoemd, zoals Gerrit Schouten.

Ten slotte benodigd het stilzwijgen van het VOC -en Nederlandse koloniale verleden in tentoonstellingscatalogi van vóór de jaren negentig verdere aandacht. In enkele catalogi werd over deze langdurige periode uit de Nederlandse geschiedenis gesproken, maar dan ontbrak een kritische houding geheel. De respectabele uitzondering op de regel was de tentoonstelling en bijbehorende catalogus voor Agus en Otto Djaya in 1947. Vervolgens zou het Stedelijk Museum net als het Rijksmuseum tot in de jaren negentig niet meer ageren tegen het Nederlandse kolonialisme. Een sprekend voorbeeld van die zwijgzaamheid is gevonden in de catalogus *Oosterse Schatten – 4000 jaar Aziatische Kunst*. Zo werd het einde van de Hindoe-Javaanse kunst en cultuur gewijd aan de invloed van Islam: 'Onder de vorsten van Kediri (tot 1222), Singasari (1222-1293) en van Modjopahit (1293-begin 16^e eeuw) zet de zich in loop der eeuwen steeds meer Javaniserende Hindu-Javaanse cultuur zich voort, totdat de Islam aan deze beschaving een einde maakte, en deze slechts op Bali tot

⁶⁷ Bibliotheek Stedelijk Museum, E. de Vries en L. Abegg, *Erwin de Vries, beeldhouwer - schilder: 50-jarig jubileum 1998 - 1948 Suriname Nederland* (Leeuwarden 1998), 161 C 17, omslag.

⁶⁸ *Ibidem*, 9.

⁶⁹ A. van Stipriaan, 'Roads to the Roots or Stuck in the Mud?', in: R. Hoeft en P. Meel, *Twentieth-century Suriname. Continuities and discontinuities in a new world society* (Jamaica 2001) 270-295, aldaar 281.

⁷⁰ Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, H. Stevens, *Gepeperd Verleden: Indonesië en Nederland sinds 1600* (Amsterdam 2015), 739 C 55.

op de huidige dag voortleeft.⁷¹ Echter werd de komst van de eerste Nederlanders eind zestiende eeuw en de heerschappij van de VOC vanaf de zeventiende eeuw in de gehele catalogus buiten beschouwing gelaten.⁷² De indruk werd gewekt dat de Nederlandse bezetting van Indonesië nooit had plaatsgevonden.

Ook in Van Luttervelts bespreking van de diorama's van Gerrit Schouten wordt het Nederlandse verleden van slavernij en kolonialisme in quarantaine gesteld. Schouten maakte het diorama van Paramaribo in 1812, gedurende de Engelse overheersing van Suriname.⁷³ Dit stelde Van Luttervelt in staat om slechts de Engelse bezetting van Suriname te bespreken. Ook relateerde hij Schoutens weergave van slavernij en kolonialisme niet aan het kolonialisme van zijn eigen tijd en de onrust, dekolonisatie en emancipatie die daarmee gepaard gingen. Pas sinds recent besteedt het Rijksmuseum aandacht aan het Nederlandse kolonialisme in Suriname en de Nederlandse Antillen. Deze voormalige koloniën leken door het Rijksmuseum in de voorgaande decennia niet als onderdeel van de Nederlandse geschiedenis gezien te worden.⁷⁴

In 1978 bracht het Rijksmuseum Nederland voor het eerst in verband met de VOC, overigens zonder de VOC expliciet te benoemen. Zo stelde Maartje Draak in *Aziatische kunst uit het bezit van leden*: 'Nederland als zeevarende en handelsdrijvende natie had met zijn vroege contacten in het Verre Oosten [...] heel wat "exotische" merkwaardigheden in de ruimen van zijn schepen getransporteerd.'⁷⁵ Een summiere Nederlandse historie werd hier geschetst van de Gouden Eeuw. Kolonialisme werd niet besproken en ook werd de handelsnatie niet in verband gebracht met het gewelddadige karakter. Dit stilzwijgen zou voortduren tot eind twintigste eeuw. Nu is deze analyse enerzijds een onderbouwing van Gloria Wekkers constatering dat het koloniale verleden in de Nederlandse historiografie apart wordt gehouden van de Nederlandse geschiedenis. Dit was in de catalogi hoofdzakelijk het geval tussen 1940 en 1991. Anderzijds laten de catalogi ook zien dat in de afgelopen drie decennia historici en kunsthistorici zich daar geleidelijk aan bewuster van zijn geworden en de geschiedenis meer in het geheel zijn gaan beschrijven.

⁷¹ Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, Fontein, J., *Oosterse Schatten – 4000 jaar Aziatische Kunst* (Amsterdam 1954), S tent 1954, 127.

⁷² U. Bosma en R. Raben, *Being "Dutch" in the Indies: A history of Creolisation and empire 1500-1920*, (Singapore 2007) 9.

⁷³ Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, R. van Luttervelt, 'Een gezicht op oud Paramaribo', in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 11, 1 (1963), TS 0202, 22-25, aldaar 23.

⁷⁴ Rijksmuseum Amsterdam, 'Rijksmuseum landenreeks voltooid met deel over Suriname' (2018), <https://www.rijksmuseum.nl/nl/pers/persberichten/rijksmuseum-landenreeks-voltooid-met-deel-over-suriname>, (geraadpleegd 3 december 2018).

⁷⁵ Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, M. Draak, 'Voorwoord', in: K.W. Lim, *Aziatische kunst uit het bezit van leden* (Amsterdam 1978), inventaris 1073, 10.

1.3 Toorop en de Gebroeders Djaya

In de eerste paragraaf is op globale wijze beschreven hoe het Stedelijk Museum en het Rijksmuseum in toenemende mate reflexief omgingen met het koloniale verleden in tentoonstellingscatalogi. Daarentegen kwamen in de tweede paragraaf ook continuïteiten naar voren die het tegendeel leken te bewijzen, zoals verwijzingen naar de superioriteit van Nederlandse kunstopleidingen ten opzichte van onderwijs in Suriname of Indonesië. Deze tegenstelling is ook te zien in de tentoonstellingscatalogi voor exposities van enerzijds de gebroeders Djaya en anderzijds Jan Toorop. Zij symboliseerden respectievelijk de Nederlandse erkenning en ontkenning van een onafhankelijk Indonesië.

In 1941 organiseerde het Stedelijk Museum een toonstelling voor het werk van Toorop. In de catalogus werd vermeld dat Toorop in 1858 geboren was op Java en overleden was in 1928 te Amsterdam. Al stelde het Stedelijk Museum niets van 'roots' terugzien in Toorops werk: 'Van zijn Oostersche geboorte geeft Toorop in zijn werken geen blijk, of het zou moeten zijn een aangeboren neiging tot mystiek.'⁷⁶ Duidelijk komt naar voren dat de mogelijke invloed van Indonesië op zijn werk weggewuifd werd, waar hij toch tot zijn dertiende gewoond had. In de catalogus werd dat juist geponeerd als een te korte periode in het geboorteland om erdoor beïnvloed te kunnen worden.

In 1969 werd het grafisch oeuvre van Toorop geëxposeerd in het Rijksmuseum. In de catalogus *Jan Toorop 1858-1928* schreef conservator Karel Boon dat Toorop een van de weinige Nederlandse grafisch kunstenaars was die internationaal opviel door zijn 'uitgesproken voorkeur voor de lijn en voor het ritmisch lijnenspel.'⁷⁷ Volgens Boon waren de verklaringen voor Toorops unieke stijl te vinden binnen Europa: 'Door zijn internationale verbindingen, zijn verblijf in Engeland in de tachtiger jaren, zijn contact met Maeterlinck en met de Brusselse groep "Les Vingt" kon hij zich breder ontwikkelen en stond hij meer open voor wat er buiten Nederland gebeurde.'⁷⁸ Het feit dat niet Nederland, maar Indonesië het geboorteland van Toorop was liet hij hier buiten beschouwing.

Art Nouveau specialiste dr. B. Spaanstra-Polak expliceerde dit wel in een korte biografie in de inleiding: 'De tekenbegaafdheid van de in 1858 op Midden-Java geboren jongen had zich al op zijn negende jaar geopenbaard.'⁷⁹ Toorop zou in 1873 naar Nederland zijn gekomen, waar hij deelnam aan de hogereburgerschool en tekenlessen kreeg van Paul Teta van Elven en Le Comte. Vervolgens zou hij ook van zijn vader toestemming hebben gekregen om zich verder te ontwikkelen aan de

⁷⁶ Stedelijk Museum, *Tentoonstelling van de schilderijen van Jan Toorop* (Amsterdam 1941), tentoonstellingscatalogus Stedelijk Museum, 1.

⁷⁷ Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, K.G. Boon, in: J. Verbeek, *Jan Toorop 1858-1928* (Amsterdam 1968), S tent 1969, 5.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, B. Spaanstra-Polak, in: J. Verbeek, *Jan Toorop 1858-1928* (Amsterdam 1968), S tent 1969, 8.

Rijksacademie van Beeldende Kunst in Amsterdam.⁸⁰ Toorop werd in deze inleiding geïdentificeerd als een van de grote Nederlandse, maar ook Europese grafici. In de verdere beschrijving van zijn werk vermeldde Spaanstra-Polak dat hij ook geïnspireerd werd door 'kunst van het verre Oosten, door Wajangpoppen, houtsnijkunst van Java en Bali, door Japanse en Chinese zijden stoffen vooral door de prenten van Hokusai.'⁸¹ Zo zou het haar van een meisje in zijn grafische werk 'Dolce', overeenkomen met dat van een Wajangpop. Al besloot ze toch met: 'Hierin is het geheel het kind van zijn tijd, immers na de Impressionisten onderging Van Gogh, Gauguin [...] de invloed van de eenvoudige, niet-perspectivistisch opgebouwde Japanse prenten.'⁸² Hiermee relateerde Spaanstra-Polak deze invloedssfeer niet aan Toorops Indonesische jeugd en achtergrond, maar aan het Europese primitivisme en japonisme. Toorop werd geheel in het Europese narratief van de kunstgeschiedenis geplaatst.

Waar de Indonesische achtergrond van Toorop in de tentoonstellingscatalogi weggewuifd werd, stond de Indonesische identiteit van de gebroeders Djaya juist centraal in de tentoonstelling in 1947. Dit was een jaar waarin Nederland nog volop verwickeld was in een dekolonisatieoorlog met Indonesië, desalniettemin nodigde Willem Sandberg de Djaya's uit om hun revolutionaire en nationalistische kunst te presenteren in het Stedelijk Museum. Sandberg toonde zijn respect voor de schilders door het voorwoord van de catalogus te beginnen met 'Raden Agus Djaya', wat Indonesisch is voor de 'adellijke Agus Djaya'. Vervolgens gaf Sandberg een uitgebreide omschrijving van de kunstenaarsvereniging Persagi waar Agus medeoprichter van was en van Agus' nationalistische standpunten ten aanzien van Indonesische kunst. Sandberg bewonderde de Persagi-kunstenaars omdat zij een eigen stijl en identiteit ontwikkelden, in tegenstelling tot de Indonesische kunstenaars die nog schilderden wat de Europeanen graag zagen, namelijk exotische 'plaatjes' van palmbomen. Hij noemde dit 'Europese "zoetigheidjes", met volkomen verwaarlozing van het eigen',⁸³ en de Europese invloed op de Indonesische schilderkunst vond hij 'vanzelfsprekend absurd.'⁸⁴

Na een korte biografie van 'Raden Otto Djaya' sloot hij af met het politieke statement dat het werk van de Djaya's 'onbewust een enorme bijdrage insluit van de naam van hun land en volk, de Indonesiërs.'⁸⁵ Het voorwoord toont aan hoe sterk verbonden kunst en politiek kunnen zijn. Sandberg steunde klaarblijkelijk het zelfbeschikkingsrecht van Indonesië. In tegenstelling tot

⁸⁰ Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, B. Spaanstra-Polak, in: J. Verbeek, *Jan Toorop 1858-1928* (Amsterdam 1968), S tent 1969, 8.

⁸¹ *Ibidem*, 9.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Bibliotheek Stedelijk Museum, W. Sandberg, *Agoes en Otto Djaya* (Amsterdam 1947), SMA 1947-12, 4.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*.

tijdsgenoten leek hij niet uitsluitend vanuit een Eurocentrische denkwijze te redeneren, maar wekte hij de indruk dat hij Indonesië als een gelijkwaardige moderniteit zag.

Zeven decennia later, in 2018, exposeerde het Stedelijk Museum wederom het werk van de Djaya's in de tentoonstelling 'Gebroeders Djaya: Revolusi in het Stedelijk'. De tentoonstelling maakte onderdeel uit van het *Stedelijk Turns*-programma. Met dit programma wordt ingespeeld op actualiteiten en 'wordt onderzoek gedaan in de eigen collectie naar nog niet vertelde verhalen en bijzondere perspectieven om de kunstcanon zo te verrijken.'⁸⁶ Kennelijk achtte het Stedelijk Museum het werk van Djaya's van belang voor de huidige tijd. Zo sloot de tentoonstelling bijvoorbeeld goed aan op het in 2017 gestarte onderzoek door de Rijksoverheid naar de rol van Nederland in de dekolonisatieoorlog in Indonesië.⁸⁷ Een belangrijk verschil tussen de exposities in 1947 en 2018 is dat het werk in 2018 gepresenteerd werd in een bredere, historische context. Het historisch materiaal bestond uit foto's van de inauguratie van Soekarno, posters waarop de onafhankelijkheid van Indonesië geproclameerd werd en kunst van andere revolutionaire schilders uit de collectie van het Stedelijk Museum, waaronder de linsneden van de Indonesische nationalist Mochtar Apin. Bovendien toonde het Stedelijk Museum ook archiefmateriaal waaruit bleek dat de Djaya's gecontroleerd werden door de Nederlandse Rijksvoorlichtingsdienst.⁸⁸ Zeventig jaar geleden zouden deze documenten in alle waarschijnlijkheid als zeer provocerend ervaren worden. Immers was de tentoonstelling in 1947 al een politiek statement van Sandberg, dat indruiste tegen de standpunten van vele Nederlandse politici.

Tevens was gedurende de tentoonstelling in samenwerking met het Rijksmuseum een internationaal symposium georganiseerd omtrent Indonesische moderne kunst in een koloniale context, waar ook Indonesische historici kwamen spreken.⁸⁹ De wetenschappelijke benadering van deze tentoonstelling geeft weer dat het museum het koloniale verleden serieus neemt en dit ook aan het publiek wilt overbrengen. Het *Stedelijk Turns*-programma past bovendien binnen de recente trend dat musea deelnemen aan het publieke debat over de witte hegemonie in de Nederlandse kunstwereld.⁹⁰

⁸⁶ Stedelijk Museum, 'Gebroeders Djaya: Revolusi in het Stedelijk' (2018), <https://www.stedelijk.nl/nl/tentoonstellingen/gebroeders-djaya-revolusi-het-stedelijk>, (geraadpleegd 20 december 2018).

⁸⁷ Rijksoverheid, 'Onderzoeksprogramma Dekolonisatie, geweld en oorlog in Indonesië, 1945-1950' (23 februari 2017), <https://www.rijksoverheid.nl/documenten/rapporten/2017/02/23/onderzoeksprogramma-dekolonisatie-geweld-en-oorlog-in-indonesie-1945-1950> (geraadpleegd 20 december 2018).

⁸⁸ Stedelijk Museum, 'Gebroeders Djaya: Revolusi in het Stedelijk'. (2018).

⁸⁹ Stedelijk Museum, 'Symposium: the production and circulation of Indonesian modern art (1935-50)' (2018), <https://www.stedelijk.nl/nl/evenementen/production-and-circulation-indonesian-modern-art-1935-50>, (geraadpleegd 28 november 2018).

⁹⁰ Er zijn vele recente krantenartikelen te vinden over het verlangen van het publiek voor bredere perspectieven in de cultuursector, waaronder: S. Hiskemuller, 'Speelse prikkels om dingen eens anders te zien', *Trouw* (23 mei 2018), <https://www.trouw.nl/cultuur/speelse-prikkels-om-dingen-eens-anders-te->

1.4 Politieke en maatschappelijke beïnvloeding

In de bespreking van de tentoonstellingen van de gebroeders Djaya in 1947 en 2018 komt naar voren dat kunst en politiek in velerlei manieren met elkaar zijn verbonden. Zo kan een kunstenaar door middel van zijn werk een politiek statement maken en ook heeft de overheid de mogelijkheid om beleid te schrijven met betrekking tot het exposeren van kunst in musea. In deze paragraaf zal blijken dat ook museummedewerkers zich in het organiseren van tentoonstelling laten beïnvloeden door hun politieke voorkeuren en actuele thema's in de maatschappij. Daarnaast is bestudeerd welke weerslag kolonialisme en dekolonisatie gehad hebben op tentoonstellingen in het Rijksmuseum en het Stedelijk Museum.

1.4.1 Collectief koloniaal geheugen

In welke historische context het werk van kunstenaars met een Surinaamse of Indonesische achtergrond geplaatst werd, heeft veel te maken met de manier waarop het koloniale verleden in die periode herdacht werd. In de jaren veertig, vijftig en zestig van de twintigste eeuw werd in tentoonstellingen nauwelijks aandacht besteed aan het koloniale verleden. Met uitzondering van de gebroeders Djaya werden kunstenaars met een Indonesische of Surinaamse achtergrond bovendien binnen een Europese narratief geplaatst. Dit waren jaren waarin Nederland zich onder andere bezighield met de wederopbouw na de Tweede Wereldoorlog. Daarnaast had de Nederlandse overheid gedurende de jaren veertig geen intentie gehad om Indonesië op te geven. Al was geen sprake van unaniem verzet tegen de onafhankelijkheid van de kolonie. Zo was de Communistische Partij van Nederland vóór dekolonisatie.⁹¹ Volgens Remco Raben wordt de onafhankelijkheid van Indonesië vaak in verband gebracht met een collectieve frustratie en schaamte van de Nederlanders over het verlies van de kolonie Nederlands-Indië. Dit fenomeen wordt door politicoloog Arend Lijphart het dekolonisiatetrauma genoemd. Volgens Lijphart zou Nederland hierdoor ook hardnekkig grip gehouden hebben op Nieuw-Guinea. Toen ook Nieuw-Guinea in 1963 – onder druk van de Verenigde Naties – overgedragen werd aan Indonesië zou Nederland het kolonialisme actief willen vergeten. Daarentegen interpreteert Raben het 'vergeten' als onverschilligheid van het Nederlandse volk, door nieuwe zorgen over de wederopbouw, de industrialisatie, de veranderende wereldorde en het ontstaan van de Koude Oorlog.⁹²

zien~aba86c98/, (geraadpleegd 7 december 2018); H. Wensink, 'Het Nederlandse toneel schreeuwt om stukken vanuit het zwarte perspectief, en Samora Bergtop gaat ervoor zorgen', *de Volkskrant*, (2 mei 2018), <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/het-nederlandse-toneel-schreeuwt-om-stukken-vanuit-het-zwarte-perspectief-en-samora-bergtop-gaat-ervoor-zorgen~b3f51cae/>, (geraadpleegd 7 december 2018).

⁹¹ R. Raben, 'Postkoloniaal Nederland', *Internationale Spectator* 7, 8 (2000) 359-364, aldaar 360.

⁹² Ibidem, 361.

Of het ging om onverschilligheid of een dekoloniseringstrauma, beide verschijnselen resulteerden in het uitsluiten van het koloniale verleden in het Nederlandse historisch en kunsthistorisch narratief. Toen in 1952 de collectie Aziatische kunst vanaf het Stedelijk Museum naar het Rijksmuseum werd overgeplaatst had de Rijksoverheid bepaald dat het Rijksmuseum deze collectie alleen mocht uitbreiden wanneer de aankopen ‘verband hielden met Europese cultuur.’⁹³ Dit weerspiegelde een sterke Eurocentrische visie. In opvolging van die voorwaarde opende het Rijksmuseum in 1969 een zaal die bestemd was voor Aziatische kunst, maar met de specificatie dat het in opdracht van Europeanen gemaakt was.⁹⁴ In catalogi werd de collectie tot in de jaren negentig niet geassocieerd met de VOC of kolonialisme.

Halverwege de jaren zeventig ontstond in Nederland enigszins meer interesse in het koloniale verleden. Volgens Raben had dit ‘alles te maken met het zich openende wereldbeeld van de Nederlandse samenleving vanaf het einde van de jaren ‘60.’⁹⁵ Er zou een opkomend internationalisme en een nieuwe perceptie op de ‘Noord-zuidverhoudingen’ ontstaan zijn. Mede door kritiek op het handelen van de Amerikanen in de Vietnamoorlog, de opkomst van wereldwinkels en van landen-comités die zich inzetten voor democratie in dictatoriale staten kreeg de ‘niet-Westerse wereld een plaats in het Nederlandse bewustzijn.’⁹⁶ Ook werd in 1975 de geschiedenis van de onafhankelijke Republiek Indonesië voor het eerst opgenomen in de schoolboeken. Voor die tijd werden scholieren zelfs amper onderwezen in de geschiedenis van de voormalige kolonie Nederlands-Indië.⁹⁷ Bovendien vond na jaren van spanningen tussen Nederland en Suriname in 1975 de dekolonisatie van Suriname plaats.⁹⁸

Deze veranderende perceptie en bepalende gebeurtenissen in de jaren zeventig vonden ook enige weerslag in de musea. Zo richtte het Stedelijk Museum zich in toenemende mate op kunstenaars met een Indonesische of Surinaamse achtergrond. In catalogi uit het Rijksmuseum werd plotseling gesproken over de noodzaak van een ‘wijde blik’ met betrekking tot beschavingen.⁹⁹ Daarentegen werd het kolonialisme door beide musea nauwelijks genoemd. De tentoonstellingscatalogi uit deze jaren reflecteren enerzijds het ‘openende wereldbeeld’ in die periode en anderzijds de nog weinig reflexieve benadering van het kolonialisme.

⁹³ Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, J. van Campen, et al., *Aziatische Kunst* (Amsterdam 2014), 728 D 13, 21.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Raben, ‘Postkoloniaal Nederland’, 363.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ P. Meel, ‘Money Talks, Moral Vex: The Netherlands and the Decolonization of Suriname, 1975-1990’, *European Review of Latin American and Caribbean Studies* 48 (1990) 75-98, aldaar 78-79.

⁹⁹ Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, M. Draak, ‘Voorwoord’, in: K.W. Lim, *Aziatische kunst uit het bezit van leden* (Amsterdam 1978), inventaris 1073, 10.

Tegen het einde van de jaren negentig nam in het Stedelijk Museum wederom de zichtbaarheid toe van het werk van kunstenaars met een Surinaamse achtergrond. Dit werd mede veroorzaakt door de twintigjarige onafhankelijkheid van Suriname, al bracht deze gebeurtenis in zowel het publieke als het wetenschappelijke debat weinig aandacht voor het koloniale verleden met zich mee. In de Nederlandse historiografie wakkerde het debat over dit verleden pas aan rond het jaar 2002. De oorzaak hiervoor was de zes maanden durende 'viering' van de VOC, die toen vierhonderd jaar geleden was opgericht.¹⁰⁰ Zo werd in een catalogus van het Rijksmuseum uit 2002 voor het eerst binnen dit onderzoek een kritische toon geconstateerd jegens het Nederlandse kolonialisme, maar ook jegens het onderbelichten van de keerzijde van dit verleden.¹⁰¹ De voorbarige conclusie werd getrokken dat deze kritische toon in lijn was met een publiek sentiment omtrent de herdenking van de oprichting van de VOC. Daarentegen kwam uit de historiografie naar voren dat in Nederland een chauvinistische stemming heerste gedurende de festiviteiten die georganiseerd waren ter ere van de handelsorganisatie.¹⁰² Volgens historicus Gert J. Oostindie zou de Nederlandse maatschappij verstrengeld zijn met koloniale structuren en het verleden omtrent de VOC en het kolonialisme niet goed weten in te bedden in de nationale geschiedenis. Hoewel Nederlandse historici afkeurend zouden zijn over het bejubelen van de VOC en de schaduwzijde als de essentie van de organisatie zagen, zouden vele van hen in publicaties over de VOC toch rekening gehouden hebben met de feestelijke stemming in het jaar 2002 en zich daardoor minder kritisch hebben uitgelaten.¹⁰³ Oostindie stelt dat het voeren van een open debat over het betreffende verleden de simpele uitdaging is voor Nederland.¹⁰⁴

De VOC werd door overheden, bedrijven en ondernemers in het kader van de toekomst geplaatst, waarbij de bevolking werd aangemoedigd om die ondernemingsdrang van de zeventiende eeuw voort te zetten. Ook musea zouden volgens Raben eenzijdige perspectieven van de VOC belicht hebben.¹⁰⁵ Toch was de kritische toon in de tentoonstellingscatalogus uit het Rijksmuseum een breuk met de behandeling van het VOC- en koloniale verleden vóór 2002. Desalniettemin toont Rabens

¹⁰⁰ G.J. Oostindie, 'Squaring the Circle: Commemorating the VOC after 400 years', *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 59, 1 (2003) 135-161, aldaar 136.

¹⁰¹ Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, K. Zandvliet, *De Nederlandse ontmoeting met Azië 1600-1950* (Amsterdam 2002), S tent 2002.

¹⁰² Oostindie, 'Squaring the Circle', 156.

¹⁰³ *Ibidem*, 157-158.

Overigens zouden volgens Oostindie ook andere koloniale grootmachten moeite hebben zich afzijdig te houden van een joviale toon omtrent de koloniale geschiedenis.

¹⁰⁴ *Ibidem*, 156.

¹⁰⁵ R. Raben, 'De VOC-Herdenking ontloopt iedere controverse', *Historisch Nieuwsblad* 10 (2002), van: <https://www.historischnieuwsblad.nl/nl/artikel/6025/voc-herdenking-ontloopt-iedere-controverse.html>, (geraadpleegd 20 december 2018).

constatering aan dat vele Nederlandse musea de schaduwzijde van de VOC niet of nauwelijks behandelden.

Logischerwijs ontstond door de festiviteiten in 2002 ook verzet vanuit Nederlanders met een Indonesische of Molukse achtergrond. Ook de media richtten zich op de keerzijde van de VOC. Wat echter ontbrak was het belichten van de 'gespleten geschiedschrijving'. Door journalisten werd niet gevraagd naar de mening van de 'koloniale immigranten'. Raben stelt dat het debat over de negatieve of positieve kanten van de VOC zou zijn voorbijgegaan aan de 'fragmentatie van het Nederlandse burgerschap en de geschiedbeleving.'¹⁰⁶ Evenals Oostindie benadrukt Raben het belang van een open en inclusief debat.¹⁰⁷

Zowel Raben als Oostindie komen in hun constatering omtrent de verstrengeling van de Nederlandse maatschappij met koloniale structuren overeen met Wekkers theorie over het Nederlandse reservoir van racistische houdingen en opvattingen jegens mensen van kleur, die zouden voortkomen uit de tijd van het imperialisme.¹⁰⁸ De drie onderstrepen het belang van een verandering in de gescheiden geschiedschrijving van enerzijds het Nederlandse koloniale verleden en anderzijds de nationale geschiedenis. Een meer inclusief debat zou dat volgens hen kunnen bewerkstelligen. Hoewel beide musea tot in het jaar 2002 nog geen blijk gaven van een inclusief debat, gaven eerste kritische noten een groeiende bewustwording aan met betrekking tot een inclusieve geschiedenis.

Na het bepalende VOC-jaar mengden zowel het Stedelijk Museum als het Rijksmuseum zich in het tweede decennium van de eenentwintigste eeuw weer in het 'koloniale debat'. Ditmaal zou de periode van stilte te verklaren zijn doordat beide musea gedurende vele jaren gesloten waren voor renovaties. Het Stedelijk Museum heropende in 2012 en het Rijksmuseum in 2013.¹⁰⁹ Vanaf de heropening tot heden is een wezenlijk grotere zichtbaarheid in tentoonstellingen waar te nemen met betrekking tot kolonialisme en postkoloniale perspectieven.

Wederom lijken de musea daarmee te anticiperen op ontwikkelingen in de Nederlandse maatschappij. Immers was dekolonisatie ook in dit decennium een punt op de politieke agenda door de onafhankelijkheid van de Nederlandse Antillen in 2010.¹¹⁰ Bovendien stelde het kabinet in 2017, ongeveer zeventig jaar na de onafhankelijkheid van Indonesië, een bedrag van 4,1 miljoen euro

¹⁰⁶ Raben, 'De VOC-Herdenking ontloopt iedere controverse'.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Wekker, *White Innocence*, 2.

¹⁰⁹ Historiek, 'Stedelijk Museum heropend door koningin Beatrix' (23 september 2012), <https://historiek.net/stedelijk-museum-heropend-door-koningin-beatrix/18515/>, (geraadpleegd 20 december 2018); NOS, 'Rijksmuseum na 10 jaar weer open' (13 april 2013), <https://nos.nl/artikel/495137-rijksmuseum-na-10-jaar-weer-open.html>, (geraadpleegd 20 december 2018).

¹¹⁰ G.J. Oostindie en I. Klinkers, *Gedeeld Koninkrijk: De ontmanteling van de Nederlandse Antillen en de vernieuwing van de Transatlantische relaties* (Amsterdam 2011) 8-9.

beschikbaar voor een onafhankelijk onderzoek naar het Nederlandse geweld tijdens de dekolonisatieoorlog tussen 1945 en 1950.¹¹¹ De Nederlandse Rijksoverheid is eindelijk tot het inzicht gekomen dat het koloniale verleden een groter historisch bewustzijn vereist waarin zij haar maatschappelijke verantwoordelijkheid moet nemen.

Een zeer actueel thema dat samenhangt met het historisch bewustzijn van Nederlanders is het maatschappelijke en politieke vraagstuk omtrent identiteit, een thema dat de kern vormt van hoofdstuk 2. Door de migratiecrisis, het toenemende populisme in Europa en het onder druk staan van de Europese Unie komen vragen naar voren in het publieke debat over de betekenis van de Nederlandse identiteit.¹¹² Het Stedelijk Museum benadrukt dit thema sinds enkele jaren zeer actief door zich te richten op integratie. Het Rijksmuseum houdt zich in mindere mate met dit thema bezig, al zal in de volgende paragraaf blijken dat daar in de toekomst verandering in komt.

1.4.2 Sleutelfiguren in musea

De benadering van het betreffende verleden is uiteindelijk afhankelijk van de beslissingen van individuele sleutelfiguren binnen musea. In deze paragraaf worden enkele van hen besproken om weer te geven dat tentoonstellingen en bijbehorende catalogi vaak bepaalde overtuigingen weerspiegelden.

Een unieke persoonlijkheid in de geschiedenis van het Stedelijk Museum was directeur Willem Sandberg. Sandberg maakte de bijzondere beslissing om tijdens de dekolonisatieoorlog de gebroeders Djaya uit te nodigen voor een solotentoonstelling. Zijn woorden in de catalogus impliceerden – of vrijwel expliciteerden – zijn stellingname vóór de onafhankelijke Republiek Indonesië, hetgeen mede te verklaren is door zijn fascinatie voor het marxisme, communisme en socialisme. Als jonge man werd hij daarin onderwezen door zijn vriend Herman Gorter, die dichter van beroep was.¹¹³ Zoals gesteld in de voorgaande paragraaf was de Communistische Partij van Nederland vóór dekolonisatie. Hoewel Sandberg zijn leven lang linksgeoriënteerd bleef, sloot hij zich nooit bij een partij aan.¹¹⁴ Hij geloofde in gelijkheid van mensen,¹¹⁵ in engagement en de kracht van kunst om veranderingen in gang te zetten.¹¹⁶ Op 15 december 1963 gaf Sandberg een geëngageerde

¹¹¹ Rijksoverheid, 'Onderzoek naar dekolonisatie Nederlands-Indië duurt vier jaar' (24 februari 2017), <https://www.rijksoverheid.nl/actueel/nieuws/2017/02/23/onderzoek-naar-dekolonisatie-nederlands-indie-duurt-vier-jaar>, (geraadpleegd 20 december 2018).

¹¹² A. Elshout, 'De populistische opmars wordt gevoed door de terugkomst van de migratiecrisis' (22 juni 2018), <https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/de-populistische-opmars-wordt-gevoed-door-de-terugkomst-van-de-migratiecrisis~b5ca7806/>, (geraadpleegd 20 december 2018).

¹¹³ F. van der Wal, 'Experimenten in tentoonstellingsinrichting in het Stedelijk Museum te Amsterdam ten tijde van Willem Sandberg' (2010), Universiteit Utrecht, 15-16.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Ibidem, 24.

¹¹⁶ Ibidem, 93.

toespraak bij de overdracht van de collectie 'Sandberg' aan de nieuwe directeur van het Stedelijk Museum, Edy de Wilde. De toespraak geeft inzicht in zijn gedachtegoed met betrekking tot zijn kunstbeleid. Sandberg verwees naar de publicaties van Marx en naar de gevolgen van klassenstrijd en revolutie, die de mens onmondig gemaakt zouden hebben. Daarentegen zou Ghandi's verzet ten doel gehad hebben om 'de kudde mondig te maken.'¹¹⁷ Sandberg meende ook dat discriminatie een gemeenschap ontwrichtte en enkel oorlog teweegbracht. Waarna hij stelde: 'de expansie-drang, daarvan het gevolg heeft imperialistische oorlogen ontketend.'¹¹⁸ In kunst zag Sandberg de oplossing voor discriminatie en conflict, immers zou kunst het mogelijk maken om op een ander niveau te botsen en te confronteren.¹¹⁹

Sandberg leek een contrast te vormen met zijn tijdgenoot Remmet van Luttervelt, die conservator was van de afdeling Vaderlandse geschiedenis in het Rijksmuseum. In zijn beschouwing van Schoutens diorama's kwam hij conservatief over in vergelijking met de toenmalige directeur van het Stedelijk Museum. Door Eveline Sint Nicolaas, de huidige conservator van de afdeling geschiedenis in het Rijksmuseum, wordt Van Luttervelt omschreven als de man die de afdeling van 1946 tot 1963 'gezicht gaf'.¹²⁰ Deze jaren omschrijft zij als een 'overgangperiode tussen vooroorlogse, traditionele opvattingen over historische opstellingen en vernieuwende ideeën over de rol en de vorm van historische musea in een breder perspectief.'¹²¹ Van Luttervelt hoopte een nationaal historisch museum op te richten van de prehistorie tot aan het koningschap van Juliana.¹²² Ook zou hij in het aankoopbeleid van het Rijksmuseum hebben geschreven meer aandacht te willen voor 'VOC-relieken en voorwerpen die betrekking hebben op de aanwezigheid van de Nederlanders in de West.'¹²³ 'De West' duidt op de Nederlandse bezetting van Suriname en de Nederlandse Antillen. Ook stelt Sint Nicolaas dat Van Luttervelt zich in toenemende mate wilde richten op het kolonialisme in de negentiende en twintigste eeuw.¹²⁴ Doordat het nog decennia zou duren voordat het Rijksmuseum daadwerkelijk het recente kolonialisme zou betrekken in de Nederlandse geschiedenis, lijkt zijn zienswijze ineens minder conservatief. Bovendien zou Van Luttervelt voorzitter zijn geweest van de *Stichting Cultuurgeschiedenis van de Nederlanders Overzee*, waarvan het doel vooral was om kennis en behoud van voorwerpen te bevorderen.¹²⁵ Klaarblijkelijk had Van

¹¹⁷ Bibliotheek Stedelijk Museum, W. Sandberg, *Extra nummer museum jaarnaal Sandberg en de kunstenaar*, in: *Museum Jaarnaal* april/mei 8, 9 (1963), ZKW doos 54, 65.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Ibidem, 65-66.

¹²⁰ Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, Sint Nicolaas, E., 'Koffers vol gedachten', in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 50, 4 (2002) TS 0202, 484-513, aldaar 485.

¹²¹ Ibidem, 485.

¹²² Ibidem, 503-504.

¹²³ Ibidem, 506.

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Ibidem, 513.

Luttervelt, in het kader van de Nederlandse geschiedenis, interesse in kunstobjecten uit voormalige koloniën, echter ontbrak een kritische blik daarop.

Van 1963 tot 1985 zwaaide Edy de Wilde de scepter in het Stedelijk Museum. Op zesentwintigjarige leeftijd werd De Wilde na de oorlog benoemd tot directeur van het Van Abbemuseum in Eindhoven, waar hij pleitte voor internationalisering van het kunstbeleid.¹²⁶ Toen hij het stokje overnam van Sandberg richtte hij zich op de verzakelijking van het museum.¹²⁷ Volgens kunsthistoricus Karin Merx had het Stedelijk Museum onder leiding van Sandberg het karakter van een experimentele werkplaats. De Wilde bracht daar verandering in door onder andere een strenger selectiebeleid in te voeren.¹²⁸ In een interview met het NRC Handelsblad stelde De Wilde waardering te hebben voor Sandbergs nadruk op de relatie tussen kunst en de maatschappij, al zou hij zelf nooit overtuigd te worden door linksgeoriënteerde partijen en zeker niet door communistische partijen.¹²⁹ Daarentegen zou ook van De Wilde verlangd worden dat hij maatschappijkritische kunst exposeerde. Zelf pleitte hij voor een beleid waarbij de kwaliteit van kunst het uitgangspunt was. Daarnaast trachtte hij de aandacht te vestigen op buitenlandse kunst en zag hij de waarde in van solotentoonstellingen.¹³⁰ Zo kreeg Kho Liang Ie onder zijn leiding een solotentoonstelling, evenals Erwin de Vries en Stanley Brouwn. Het was voor het eerst dat het Stedelijk Museum het werk exposeerde van kunstenaars met een Surinaamse achtergrond.

Ook Maartje Draak was een sleutelfiguur in de internationalisering van het Nederlandse kunstbeleid. In 1978 schreef zij in een catalogus van het Rijksmuseum dat het creëren van kunst een universele behoefte is en riep ze de Europese kunstliefhebber op tot grotere waardering van de Oosterse beschaving. Nog steeds was weinig historisch bewustzijn te bespeuren, maar haar oproep was een barstje in de altijd zeer Eurocentrische visie van het Rijksmuseum. Ze was professor in Keltologie en als verzamelaar van Aziatische Kunst was ze in 1966 bestuurslid geworden van de Vereniging van Vrienden der Aziatische Kunst.¹³¹ In datzelfde jaar beschreef Draak in het NRC Handelsblad een imaginaire tentoonstelling met de 'hoogtepunten van de oude Chinese cultuur.' Zij

¹²⁶ K. Merx, *Een feestelijke optocht van hoogtepunten: La Grande Parade als evaluatie van het museumbeleid van Edy de Wilde in het Stedelijk Museum Amsterdam* (Delft 2013) 3.

¹²⁷ Stadsarchief Amsterdam, 'Archief van het Stedelijk Museum', toegangsnummer 30041, https://archief.amsterdam/inventarissen/overzicht/30041.nl.html#idc_zEmAA, (geraadpleegd 11 december 2018).

¹²⁸ Merx, *Een feestelijke optocht van hoogtepunten*, 27.

¹²⁹ M. van Rooy en B. van Garrel, 'Drie directeuren en een legende; Edy de Wilde, Wim Beeren en Rudi Fuchs over het Stedelijk Museum', *NRC Handelsblad* (15 september 1995), <https://www.nrc.nl/nieuws/1995/09/15/drie-directeuren-en-een-legende-edy-de-wilde-wim-beeren-10445898-a631208>, (geraadpleegd 11 december 2018).

¹³⁰ Merx, *Een feestelijke optocht van hoogtepunten*, 25-26.

¹³¹ B. van Garrel, 'Maartje Draak 1907-1995; Bevlogen Keltologe', *NRC Handelsblad* (17 november 1995), <https://www.nrc.nl/nieuws/1995/11/17/maartje-draak-1907-1995-bevlogen-keltologe-10446197-a924511>, (geraadpleegd 27 september 2018).

uitte in het artikel het verlangen 'dat er geen interventie zou komen door nationale of politieke gevoeligheden.'¹³² Deze uitspraak is relevant binnen het onderzoek, omdat het laat zien dat het museum in bepaalde mate politiek correct moest handelen, al is het niet duidelijk of ze hier aan het Rijksmuseum refereerde.

Toen het Stedelijk Museum in de jaren negentig wederom de zichtbaarheid van kunstenaars met een Surinaamse achtergrond vergrootte stond het museum onder bewind van de Rudi Fuchs. Fuchs was kunstcriticus geweest en tevens directeur van zowel het Van Abbemuseum als van het Gemeentemuseum Den Haag.¹³³ In 1995 zette Fuchs zich in om de tentoonstelling 'Twintig Jaar Beeldende Kunst in Suriname' vanuit Paramaribo naar het Stedelijk Museum te krijgen en hij selecteerde nog andere werken om de tentoonstelling aan te vullen, waaronder kunst van Remy Jungerman.¹³⁴ Tijdens de opening van de tentoonstelling bejubelde de toenmalige Minister van Buitenlandse Zaken Hans van Mierlo dat Suriname eindelijk vertegenwoordigd werd in het Stedelijk Museum. Velen zagen de tentoonstelling als mijlpaal voor de erkenning van Surinaamse kunst, gezien de kunst voorheen vaak in volkenkundige musea opgenomen werd. Daarentegen plaatste Rudi Fuchs de kunst terug in een antropologische context door in een interview te stellen: 'Tegenwoordig kijk ik naar wat interessant is – voor mijn part in antropologisch opzicht. Ik ben bezig een tentoonstelling samen te stellen van Surinaamse kunstenaars. Daar zit niet één echt goeie bij, maar ik vind het een intrigerend fenomeen. [...] Wat straks in het Stedelijk te zien zal zijn, is een traag in de modder vastgelopen variant op de Nederlandse schilderkunst.'¹³⁵ Men was vooral verontwaardigd over de vergelijking met modder, maar amper werd gesproken over de antropologische hoek waar hij de kunst in plaatste en ook niet over het feit dat Fuchs stelde dat geen van de kunstenaars echt goed was.¹³⁶ Ook in de bijbehorende tentoonstellingscatalogus kwam naar voren dat de Surinaamse kunstsector als onderontwikkeld werd gezien in vergelijking met de Nederlandse kunstsector.¹³⁷ Een dusdanig standpunt illustreert dat hoewel een sleutelfiguur het kunstbeleid internationaliseerde en bredere perspectieven bood, dit niet per definitie betekende dat hij die kunst ook als gelijkwaardig beschouwde.

¹³² M. Draak, 'Het Eeuwige China', *NRC Handelsblad* (3 augustus 1978), <https://www.delpher.nl/nl/kranten/view?query=een+misdeelde+kunstvorm&coll=ddd&identificer=KBNRC01%3A000026730%3Ampg21%3Aa0162&resultsidentificer=KBNRC01%3A000026730%3Ampg21%3Aa0162>, (geraadpleegd 27 september 2018).

¹³³ N. van der Lely, 'De erfenis van postmoderne tentoonstellingsmakers: het nieuwe tentoonstellen na Szeemann, Hoet en Fuchs', Universiteit van Utrecht (2007) 21.

¹³⁴ R. Buikema en M. Meijer, *Cultuur en Migratie in Nederland. Kunst in beweging 1900-1980* (Den Haag 2003) 272.

¹³⁵ R. Fuchs geciteerd in: Buikema en Meijer, *Cultuur en Migratie in Nederland*, 271-272.

¹³⁶ Buikema en Meijer, *Cultuur en Migratie in Nederland*, 272.

¹³⁷ Stedelijk Museum, *Surinaamse Kunst* (1996), <https://www.stedelijk.nl/nl/tentoonstellingen/surinaamse-kunst>, (geraadpleegd 11 december 2018).

In het huidige kunstbeleid van het Stedelijk Museum wordt het belang van diversiteit en gelijkwaardigheid in de maatschappij benadrukt, waarop voormalig directeur Beatrix Ruf van grote invloed is geweest. Ruf toonde veel overeenstemming met Sandberg: ook zij was politiek en sociaal geëngageerd en meende dat een museum een ‘politieke ruimte’ is die context moet bieden aan het publiek. Door het centrale thema ‘migratie’ door te voeren in tentoonstellingen ageerde Ruf tegen het populisme in Europa, immers zou migratie onderdeel zijn van onze identiteit.¹³⁸ Onder haar beleid werden vijf tentoonstellingen gepland omtrent migratie, waaronder ‘Ik ben een geboren buitenlander’. Door haar Duitse en Zwitserse achtergrond zou zij zelf ook een ‘geboren buitenlander’ zijn.¹³⁹

Ook het Rijksmuseum zal onder leiding van de huidige directeur van het Rijksmuseum Taco Dibbits een nieuwe koers gaan varen de komende jaren. Zo zal het museum een meer inclusieve geschiedenis behandelen, wat mede tot uiting zal komen in de geplande slavernijtentoonstelling in 2020. In 2017 stelt Dibbits in een interview met de Volkskrant dat de Nederlandse geschiedenis verbonden is aan vele landen: ‘Op goede en minder goede manieren, het hoort erbij en moet allemaal worden getoond.’¹⁴⁰ De ‘nieuwe koers’ wijst op een breuk met de eerdere chauvinistische benadering van de Nederlandse geschiedenis in het Rijksmuseum. Volgens Taco Dibbits had het Rijksmuseum van oudsher een nationalistisch imago, waar men tegen protesteerde na de Tweede Wereldoorlog, maar wat Pijbes hersteld had na heropening in 2013.¹⁴¹ In 2014 bekritiseert historicus Gijs H. Janssen het beleid van Pijbes op het ontbreken van verbanden tussen heden en verleden, het gebrek aan discussie omtrent het veranderende zelfbeeld van Nederlanders en het onderbelichten van de schaduwzijde van de Nederlandse geschiedenis.¹⁴² Overigens wordt in catalogi uit de tijd van Pijbes’ directoraat ook de keerzijde van de VOC en het kolonialisme besproken.¹⁴³

De tekortkomingen worden genuanceerd door cultuurhistorici Marieke Bloembergen en Martijn Eickhoff door te stellen dat Pijbes en Dibbits – Dibbits was Directeur Collecties bij de

¹³⁸ M. Kruijt, ‘Directeur Stedelijk Museum mengt zich in politieke strijd rond populisme’, *de Volkskrant* (18 maart 2017), <https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/directeur-stedelijk-museum-mengt-zich-in-politieke-strijd-rond-populisme~b97f81eb/>, (geraadpleegd 20 december 2018).

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ Van Zeil, ‘Nieuwe directeur Rijksmuseum breekt met verleden en maakt tentoonstelling over slavernijverleden’.

¹⁴¹ M. Kruijt en R. Ponzen, ‘Het chauvinisme is passé in het Rijksmuseum: het draait nu om roofofstal en migratie’, *de Volkskrant* (2 maart 2018), van: <https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/het-chauvinisme-is-passe-in-het-rijksmuseum-het-draait-nu-om-roofofstal-en-migratie~bb27dfef/>, (geraadpleegd 20 december 2018).

¹⁴² G.H. Janssen, ‘Less is More: geschiedenis in het Rijksmuseum’, *Low Countries Historical Review* 129, 1 (2014) 146-155.

¹⁴³ Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, J. van Campen, et al., *Aziatische Kunst* (Amsterdam 2014), 728 D 13, 21; Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, H. Stevens, *Gepeperd Verleden: Indonesië en Nederland sinds 1600* (Amsterdam 2015), 739 C 55.

heropening van het Rijksmuseum – zeker getracht hebben de schaduwzijde van het koloniale verleden te tonen, maar dat zij er niet in geslaagd zijn om de complexiteit van het kolonialisme te weergeven. Zo zou in de koloniale zalen het perspectief ontbreken ten aanzien van de wederzijdse beïnvloeding tussen Nederlanders en de lokale inwoners van de koloniën. Het museum zou meer aandacht moeten besteden aan meerduidigheid en vragen moeten oproepen bij het publiek over onder andere het nationalistische karakter van de eregalerij, waar destijds alleen kunst hing van Nederlandse schilders uit de Gouden Eeuw.¹⁴⁴ De kritiek past binnen het kader van *new museology*, doordat gekeken wordt naar het verband tussen het museum, de samenleving en de beeldvorming van geschiedenis en kunst.¹⁴⁵ Duidelijk anticipeert Taco Dibbits als nieuwe directeur van het Rijksmuseum op dusdanige kritieken. In het interview met de Volkskrant in 2017 stelt hij: ‘Het paste in de tijd dat we weer trots op Nederland mochten zijn. We zijn een kind van onze tijd. Wat nu speelt, is een onderwerp als migratie. Het is belangrijk te benadrukken dat migratie er door de eeuwen is geweest.’¹⁴⁶

Conclusie

De bestudeerde tentoonstellingscatalogi uit het Stedelijk Museum en het Rijksmuseum tussen 1940 en heden geven tal van veranderingen en continuïteiten weer in de houding van de museummedewerker ten aanzien van het werk van kunstenaars met een Surinaamse of Indonesische achtergrond. Tot in de jaren zeventig werden de meeste van deze kunstenaars niet geplaatst binnen de perspectieven en tradities van hun geboorteland, maar in een Europees kunsthistorisch narratief. Vanaf de jaren zeventig kwam daar in het Stedelijk Museum verandering in en werden ook perspectieven geboden van de kunstenaars zelf, terwijl de museummedewerkers in catalogi plaatsnamen op de achtergrond. Geleidelijk aan toonde ook het Rijksmuseum meer waardering te krijgen voor niet-Europese kunst, alhoewel de Europese moderniteit tot eind twintigste eeuw aanschouwd leek te worden als maatstaf voor de ontwikkeling van ‘niet-westerse’ kunst.

Sleutelfiguren in de museumsector bleken van invloed op de veranderende perceptie, waarbij hun politieke voorkeuren een beslissende rol speelden. De in het oog springende veranderingen in de musea werden veelal veroorzaakt door de idealistische houding van sleutelfiguren zoals Sandberg en Ruf, die grote sociale verantwoordelijkheid voelden en het museum zagen als een ruimte om verschillende perspectieven te bieden en vragen op te roepen over de maatschappij. In feite was Sandberg een voorloper van de benadering *new museology*.

¹⁴⁴ Bloembergen en Eickhoff, ‘Een klein land dat de wereld bestormd’, 169.

¹⁴⁵ Ibidem, 158.

¹⁴⁶ Kruijt en Ponzen, ‘Het chauvinisme is passé in het Rijksmuseum’.

Daarnaast kan geconcludeerd worden dat het kunstbeleid en benadering van het koloniale verleden van zowel het Stedelijk als het Rijksmuseum meebewogen met het publieke en wetenschappelijke debat. Er was congruentie te zien tussen postkoloniale gebeurtenissen – zoals dekolonisatie, jubilea voor de onafhankelijkheid en de herdenking van de VOC – en grotere zichtbaarheid omtrent het werk van kunstenaars met een Indonesische of Surinaamse achtergrond. Kennelijk hadden beide musea een prikkel nodig om deze zichtbaarheid te vergroten. Sinds de eenentwintigste eeuw lijken beide musea in sterkere mate dan voorheen het wetenschappelijke, cultuurhistorische debat te volgen in de benadering van thema's als koloniale geschiedenis en identiteit. Dit zal mede veroorzaakt zijn doordat beide thema's in de historiografie van de laatste twee decennia alom besproken worden.

Het eerdere ontbreken van dit verleden in zowel het publieke als het academische debat werd door de historicus Gérard Noriel *colonial amnesia* genoemd, ook wel koloniaal geheugenverlies. Antropologe Ann Laura Stoler stelt dat dit een misleidende benaming is omdat het niet zou gaan om geheugenverlies maar om het bewust en gereguleerd gescheiden houden van het koloniale verleden en de vaderlandse geschiedenis door overheden en historici. Stoler omschrijft het fenomeen als *colonial aphasia*. Hiermee wijst ze op slechte toegankelijkheid tot accurate kennis over de koloniale geschiedenis, waardoor de maatschappij niet in staat zou zijn tot geschikte communicatie omtrent dit verleden.¹⁴⁷ In beide musea was tot de eenentwintigste eeuw sprake was *colonial aphasia*, aangezien het koloniale verleden gescheiden werd gehouden van de Nederlandse geschiedenis. Dit werd veroorzaakt doordat grondige kennis hierover in de maatschappij ontbrak. Zo werd dit deel van de Nederlandse geschiedenis lange tijd niet besproken in schoolboeken. Het kennisprobleem uit zich ook in het eerste onderzoek van de Rijksoverheid naar de dekolonisatieoorlog in Indonesië zeventig jaar na dato.

In het volgende hoofdstuk zal de mate van agency van de kunstenaars onderzocht worden. Brachten zij hun Surinaamse of Indonesische achtergrond terug in hun werk en in hoeverre adresseerden zij het koloniale verleden?

¹⁴⁷ A.L. Stoler, 'Colonial aphasia: Race and Disabled Histories in France', *Public Culture* 23, 1 (2011) 121-156, aldaar 124-125.

Hoofdstuk 2. Een kunstenaarsidentiteit

Het onderzoek gaf tot dusver inzicht in de houding en het historisch bewustzijn van de museummedewerker met betrekking tot het werk van kunstenaars uit voormalige Nederlandse koloniën. In dit hoofdstuk staat de identiteit van de kunstenaar centraal. Er wordt onderzocht hoe de kunstenaars zich positioneerden in Nederland en in welke sociale, politieke of artistieke kringen zij zich bewogen in hun leven. Daarnaast wordt de gedachtegang achter hun werk belicht. Wat de kunstenaars deelden was dat zij zich emancipeerden door middel van kunst. Aan de hand van vier generaties wordt beschreven hoe de kunstenaars steeds meer afstand namen van de hegemoniale narratieven in de Europese (kunst)geschiedenis en hoe zij zich in toenemende mate gingen bezighouden met het thema 'identiteit'.

In hoofdstuk 1 is geconstateerd dat het werk van de kunstenaars tot in de jaren zeventig vaak in een Europees kunsthistorisch narratief geplaatst werd. Nu zal in dit hoofdstuk geanalyseerd worden of de verschaft context in catalogi overeenkomt met de standpunten van de kunstenaar zelf en de identiteit die hij trachtte te vertegenwoordigen. Een identiteit is een constructie die gevormd wordt door vele kenmerken, waaronder geloof, geslacht, nationaliteit, huidskleur en seksualiteit.¹⁴⁸ Volgens socioloog Stuart Hall moet identiteit niet gezien worden als een tot stand gekomen feit, maar als een proces dat altijd in beweging is.¹⁴⁹

Een lange geschiedenis van denken bestaat over de identiteit van niet-witte mensen in (post)koloniaal Europa. Zo stelde de Franse filosoof en psychiater Franz Fanon in de jaren vijftig vast dat mensen van kleur zich in een identiteitscrisis bevonden. Volgens Fanon moesten zij zich conformeren aan het gedrag van mensen met een witte huidskleur om deel te kunnen nemen aan de maatschappij waarin de witte bevolking dominant was. De titel van zijn boek *Black Skin, White Masks* verwijst naar het masker dat zij zouden voorhouden om hun zwarte zelfbewustzijn te verhullen.¹⁵⁰

Paul Gilroy heeft een soortgelijke visie op de houding van de zwarte bevolking in Amerika en Europa. Hij stelt dat 'diaspora' een breuk gecreëerd zouden hebben in de dominante Euro-Amerikaanse structuren.¹⁵¹ Met 'diaspora' wijst hij op de verspreiding van de Afrikaanse bevolking tijdens het slavernijverleden naar Amerika, de Cariben en Europa.¹⁵² De Euro-Amerikaanse cultuur zou zich vermengd hebben met diaspora-culturen. Dit noemt hij de *Black Atlantic*: een

¹⁴⁸ S. Gunn, *History and Cultural Theory* (Harlow 2006), 131.

¹⁴⁹ S. Hall, 'Cultural Identity and Diaspora', in: P. Williams en L. Chrisman, *Colonial Discourse and post-colonial Theory* (New York 1994) 21-33, aldaar 21.

¹⁵⁰ F. Fanon, *Black Skin, White Masks* (Londen 1952) 228.

¹⁵¹ P. Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Londen 1993) 6.

¹⁵² Overigens richt Gilroy zich alleen op de Afrikaanse diaspora en niet op de Aziatische diaspora.

uitwisselingsproces van cultuurelementen.¹⁵³ Echter zouden diaspora volgens hem met een *double consciousness* in het leven moeten staan: Europees én gekleurd zijn, waardoor zij van beide identiteiten geen onderdeel kunnen uitmaken.¹⁵⁴ Hij ziet de *Black Atlantic* als geschikte tegencultuur van de westerse zienswijze op moderniteit. Volgens hem was slavernij een geïntegreerd aspect van de westerse beschaving. De relatie tussen de meester en de slaaf was vervlochten met de westerse invulling van het concept moderniteit.¹⁵⁵

2.1 De tweestrijd van pre-nationale schilders

Al in de negentiende eeuw zou de Javaanse Raden Saleh, die in Europa carrière maakte als kunstenaar van de aristocratie, een soortgelijke identiteitscrisis hebben ervaren. Hij is een van de weinigen maar meest aangehaalde Indonesische kunstenaars in de tentoonstellingscatalogi van het Rijksmuseum. Door de dubbelrol die hij vervulde in zowel Europa als in Indonesië was hij een uniek figuur in zijn tijd. Saleh was de eerste opgeleide Javaan die naar Europa verhuisde, waar hij zich emancipeerde als schilder. Hij bracht kennis en ervaring van zijn eigen land naar Europa en andersom.¹⁵⁶ Daarentegen was hij niet de nationalistische schilder zoals hij in het huidige Indonesië gekarakteriseerd wordt. Verzet was er wel in de kolonie, maar nationalistische bewegingen kwamen pas op in de eerste decennia van de twintigste eeuw.¹⁵⁷ Raden Saleh is een goed voorbeeld om te weergeven dat kunstenaars uit toenmalige Nederlandse koloniën ook konden schipperen tussen een identiteit die in verband stond met het geboorteland Indonesië en een identiteit die in verband stond met Nederland. Bovendien was hij in staat om beide identiteiten te omarmen. Daarnaast illustreert de tegenwoordige identificatie van Saleh dat een kunstenaars identiteit na zijn dood in bepaalde richtingen geduwd kan worden om verscheidene doeleinden te dienen, zoals Saleh in Indonesië binnen een postkoloniale context is geplaatst.

De Javaanse prins verhuisde in 1829 naar Nederland om illustrator te worden in dienst van het ministerie van koloniën. Bij aankomst week hij van deze afspraak af zodat hij opgeleid kon worden door de Nederlandse schilders Cornelis Kruseman en Andreas Schelfhout.¹⁵⁸ Nederlandse ambtenaren ontfermden zich over Saleh en boden hem een uitzonderlijk hoge beurs aan. Zijn talent, maar ook zijn Javaanse adellijke titel zouden daarbij van belang zijn geweest.¹⁵⁹ De Nederlandse

¹⁵³ Gilroy, *The Black Atlantic*, 3.

¹⁵⁴ Ibidem, 1.

¹⁵⁵ Ibidem, x.

¹⁵⁶ W. Kraus en I. Vogelsang, *Raden Saleh: The Beginning of Modern Indonesian Painting* (Jakarta 2012) 36.

¹⁵⁷ Ibidem, 26-27.

¹⁵⁸ S. Oorthuizen 'De erfenis van Raden Saleh', in: M. Knol en R. Raben, *Beyond the Dutch: Indonesië, Nederland en de beeldende kunsten van 1900 tot nu* (Amsterdam 2009) 25-34, aldaar 26.

¹⁵⁹ Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, K. Zandvliet, *De Nederlandse ontmoeting met Azië 1600-1950* (Amsterdam 2002), S tent 2002, 387.

overheid zag Saleh voor ogen als de 'rijksschilder' in de kolonie, maar hij verbleef liever in Europa omdat in de kolonie nauwelijks interesse zou zijn voor kunst. Geheel los van zijn Javaanse achtergrond kwam hij volgens historicus Kees Zandvliet niet: 'Hoewel hij veel Europese meesters kopieerde, koos hij bij werk naar eigen inventie doorgaans een Aziatisch onderwerp, zoals de strijd tussen wilde dieren.'¹⁶⁰

Gilroys theorie over het dubbel bewustzijn is ook van toepassing op het leven van Raden Saleh. Dit komt naar voren uit verscheidene gebeurtenissen en memoires die hij schreef. In 1847 stelde hij: 'Two poles diametrically opposed to each other, both bright and friendly, exert a powerful spell on my soul.'¹⁶¹ Van zijn geboorteland aanbad hij de schoonheid en zijn voorouders, maar in Europa bewonderde hij de wetenschap, de hoge kunst en de nieuwe vrienden die hij had gemaakt.¹⁶² Ook kleepte de kunstenaar zich in Nederland volgens de Europese mode, om enkele jaren later in Dresden vooral te verschijnen in de Javaanse adellijke stijl. Dit tot groot genoegen van zijn Europese bewonderaars, die nieuwsgierig waren naar de 'Oriëntaalse' kunstenaar en prins.¹⁶³ In Europa wist hij gebruik te maken van deze gewenste identiteit.

Eenmaal terug in Indonesië werd hij hoofdcurator- en conservator van de collectie Nederlandse schilderijen in Paleis Buitenzorg. In memoires uit 1874, die Saleh overhandigde aan de toenmalige gouverneur-generaal James Loudon, schreef hij over een aanvaring met de resident. Hij zou bij het retoucheren van schilderijen geweigerd hebben om net als zijn collega's en volgens Javaanse gewoontes op de grond te zitten. Omdat hij tot conservator was benoemd en van Arabisch adellijke afkomst was eiste Saleh een stoel, wat Loudon hem eerder toegestaan zou hebben. In de memoires schreef Saleh dat de resident hem ontboden had en hem ondankbaar had genoemd, waarop hij geantwoord zou hebben: 'Resident, ik ben geen Hollander maar door Hollandsche opvoeding ben ik Hollander geworden, waarom en om welke reden ben ik ondankbaar?'¹⁶⁴ Naast het feit dat hij stelde zich Hollander te voelen en zichzelf boven zijn Javaanse collega's plaatste, kan het voorval ook gezien worden als kleinschalig verzet en emancipatie doordat hij zichzelf gelijkstelde aan de Nederlanders. Zijn geëmancipeerde houding bracht hem in de kolonie in moeilijkheden. Saleh besloot terug te keren naar Europa, nadat hij in 1869 door Javaanse boeren zonder zijn toestemming als leider van de verzetsbeweging Bekasi werd aangedragen en waarna hij gearresteerd werd door

¹⁶⁰ Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, K. Zandvliet, *De Nederlandse ontmoeting met Azië 1600-1950* (Amsterdam 2002), S tent 2002, 387.

¹⁶¹ Raden Saleh, 'Lebenserinnerungen des Prinzed Raden Saleh' (1849), in: Kraus en Vogelsang, *Raden Saleh: The Beginning of Modern Indonesian Painting*, 25.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ Kraus en Vogelsang, *Raden Saleh: the beginning of modern Indonesian Painting*, 42.

¹⁶⁴ Nationaal Archief Den Haag, brief Raden Saleh aan James Loudon (1874), Collectie 232 James Loudon, inventarisnummer 29.

de Nederlanders.¹⁶⁵ Na zijn vrijspraak was de vernedering nog te groot voor hem om langer te verblijven op het eiland.¹⁶⁶

Kunsthistoricus Helena Spanjaard noemt Saleh de voorvader van de Indonesische landschapsschilders die een geromantiseerd beeld van Indonesië schetsten.¹⁶⁷ De Romantiek zou nog decennia na zijn dood de grondslag zijn van de kunst in de kolonie. Dit gold voor zowel de westerse als de Indonesische kunstenaars, omdat het genre goed verkocht aan de rijke koloniale inwoners van het toenmalige Nederlands-Indië.¹⁶⁸ Het is een stijl die later door de nationalist Sindudarsono Sudjojono bekritiserend 'Mooi-Indie' werd genoemd en afgekeurd werd omdat het geen realiteit liet zien maar een Europees exotisch waanbeeld.¹⁶⁹ In tegenstrijd daarmee is dat Saleh tegenwoordig in Indonesië geïdentificeerd wordt als nationalistische schilder. Dit komt vooral door nieuw onderzoek naar zijn schildering van de arrestatie van de Javaanse prins Diponegoro uit 1857. De gebeurtenis werd in 1830 al geschilderd door de Nederlandse kunstenaar Nicolaas Pieneman, die de gevangenneming visualiseerde als overwinning van het Nederlands gezag door Nederlandse officieren en luitenant-generaal De Kock hoger op een trap te plaatsen dan Diponegoro.¹⁷⁰ Daarentegen plaatste Raden Saleh de prins op gelijke hoogte en gaf hem een trotse en baldadige uitstraling door een opgeheven kin en gebalde vuisten te schilderen. Tevens zou Saleh de hoofden van de luitenant-generaal en de officieren onnatuurlijk groot hebben geschilderd, waarmee hij volgens historicus Werner Kraus zou verwijzen naar Javaans mythologische monsters.¹⁷¹ Bovendien is ook het ontbreken van de wapperende Nederlandse vlag een onmisbaar gegeven. Hoewel Saleh een bewonderaar van Europa was en zich deels ook Hollander voelde, kunnen enkele van zijn handelingen ook beschouwd worden als *little resistances* tegen de kolonisator.¹⁷² Hetgeen een eeuw later sterk aangezwengeld werd.

¹⁶⁵ Kraus en Vogelsang, *Raden Saleh: the beginning of modern Indonesian Painting*, 107.

¹⁶⁶ *Ibidem*, 110.

¹⁶⁷ H. Spanjaard, *Artists and their inspiration: A Guide through Indonesian Art History (1930-2015)* (Volendam 2016) 26.

¹⁶⁸ *Ibidem*, 16.

¹⁶⁹ *Ibidem*, 15.

¹⁷⁰ C. Drieënhuizen, 'Raden Saleh in Singapore: recensie tentoonstelling "Between Worlds: Raden Sale hand Juan Luna' (27 november 2017), <https://carolinedrieënhuizen.wordpress.com/2017/11/27/raden-saleh-in-singapore-recensie-tentoonstelling-between-worlds-raden-saleh-and-juan-luna/>, (geraadpleegd 7 november 2018).

¹⁷¹ Kraus en Vogelsang, *Raden Saleh: the beginning of modern Indonesian Painting*, 79.

¹⁷² M. Bal en M.Á. Hernández Navarro, *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance, and Agency* (Amsterdam 2011) aldaar 9.



Afb. 1: 'De gevangenneming van prins Diponegoro' door Raden Saleh (1857).



Afb. 2: 'De gevangenneming van prins Diponegoro door generaal De Kock' door Nicolaas Pieneman (1830).

Door kunsthistorici Riska Afiaty en Charles Esche wordt Raden Saleh, samen met Jan Toorop, Sudjojono en Emiria Sunassa de grondleggers van de hedendaagse Indonesische kunstsector genoemd.¹⁷³ Net als Saleh omarmde Toorop zowel zijn Indonesische als zijn Europese identiteit.¹⁷⁴ Echter in tegenstelling tot Saleh werd Toorops kunst na zijn dood vooral in een Nederlands kunsthistorisch narratief geplaatst. Immers wordt Toorop als de belangrijkste Nederlandse kunstenaar van de Art Nouveau en het Symbolisme gezien. De Indonesische verwijzingen in zijn werk zouden onder het tapijt geschoven worden. Afiaty en Esche pleiten voor erkenning van zowel Nederlandse als Indonesische tradities in zijn werk.¹⁷⁵

Historicus Susan Legêne betuigt eenzelfde standpunt. Toorop zou van grote invloed zijn geweest op de Nieuwe Kunst in Nederland, waarin Indonesische tradities zoals de Javaanse batiktechniek te herkennen zouden zijn. Zijn rol daarin zou vanaf het eerste begin erkend zijn.¹⁷⁶ Legêne onderbouwt dit door te verwijzen naar het boek *Metamorfoze* uit 1897 van de Nederlandse schrijver Louis Couperus, waarvoor Toorop de omslag heeft ontworpen. Couperus beschreef het Nederlandse intellectuele en artistieke debat van zijn tijd. Deze plaatste hij in een 'Haagse koloniaal Indische context' door alom verwijzingen te doen naar de kolonie Nederlands-Indië.¹⁷⁷ Tevens plaatste hij Toorop binnen het artistieke debat, wat goed aansloot bij de koloniale context van het boek. Toorops mystieke lijnenspel zou in de negentiende en begin twintigste eeuw beschouwd worden als een ontlening aan de Indonesische cultuur.¹⁷⁸ Immers stelde Toorop in 1925 tijdens een

¹⁷³ R. Afiaty en C. Esche, *Power & Other Things: Indonesia & Art 1835-now* (Brussel 2018) 30.

¹⁷⁴ Bewust wordt hier 'Europese identiteit' schreven in plaats van 'Nederlandse identiteit', want thuis in Nederland leek Toorop zich niet te voelen. In correspondentie met zijn vrouw en zijn dochter uitte hij verschillende keren hoezeer hij Nederland verafschuwde en het liefst terug zou willen naar Parijs. Koninklijke Bibliotheek Den Haag, brief van J. Toorop aan zijn vrouw A. Hall (1910), TCC81-93 Microfilm; Koninklijke Bibliotheek Den Haag, brief van Toorop aan zijn dochter C. Toorop (1916), TCC81-93 Microfilm.

¹⁷⁵ Afiaty en Esche, *Power & Other Things*, 31.

¹⁷⁶ S. Legêne, 'Metamorfoze: Toorops inburgeringstraject', *De Gids* 171 (2008) 393-407, aldaar 396.

¹⁷⁷ Legêne, 'Metamorfoze', 396.

¹⁷⁸ Ibidem, 397-398.

interview met de Nederlandse journalist Henri Wiessing: 'Indië heeft heel véél voor mij betekend. Indië kan niet uit mij worden weggedacht. De grondslag van mijn werk is Oostersch.'¹⁷⁹ Volgens Legêne zouden de Indonesische invloeden in Toorops werk vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw in de vergetelheid zijn geraakt. Ze wijdt dit aan een identiteitscrisis die ontstond onder de Nederlandse bevolking na het verliezen van de kolonie.¹⁸⁰

Ook kunsthistoricus M.A. Weststeijn stelt dat Toorops 'Javaanse origine' weggeschreven zou zijn uit de Nederlandse kunstgeschiedenis. In 1917 zou kunsthistoricus Gerard Brom de komst van Toorop naar Nederland nog een 'historisch noodzakelijke factor' hebben genoemd, gezien Toorop als grondlegger van het modernisme werd gezien. Men zag in zijn werk een 'Oosterse karaktertrek' en in Toorop een 'gevoelige jongen uit Indië.'¹⁸¹ Kunstenaars als Piet Mondriaan zouden volgens Weststeijn zeer geïnspireerd zijn door Toorops 'spirituele erfenis'. Pas nadat Mondriaan en Toorop elkaar ontmoet hadden in 1909 zou Mondriaan zich hebben toegelegd op de volledige abstractie en raakte hij geïnteresseerd in het boeddhisme. Daarentegen wordt Toorop in eenentwintigste -eeuwse tentoonstellingen aan Mondriaan gerelateerd, terwijl dat volgens Weststeijn omgedraaid zou moeten worden.¹⁸² Deze stellingname komt overeen met het punt van Partha Mitter, die stelt dat Mondriaan, Malevich en Kandinsky de beginselen van het modernisme aan hindoeïstische- en boeddhistische tradities hebben ontleend. Een beïnvloeding die volgens Mitter vaak vergeten zou worden.¹⁸³ Ook in de catalogi uit het Stedelijk Museum en Rijksmuseum komt naar voren dat zijn Indonesische achtergrond zelden werd meegenomen in de beschrijving van zijn werk.

Evenals Legêne ziet Weststeijn Toorops imagoverandering als een gevolg van dekolonisatie.¹⁸⁴ Wat echter mist in deze artikelen is een grondige onderbouwing van hoezeer Toorop zich in zijn werk beïnvloed achtte door Indonesië. Buiten het citaat dat de grondslag van zijn werk Oosters was – wat overigens een zeer overtuigend citaat is – zijn de bewijzen die worden aangevoerd in de artikelen vooral stereotyperingen van anderen. In brieven en notities wekt Toorop bovenal de indruk dat hij geïnspireerd werd door de oude Grieken, Egyptenaren en het christendom. Tevens bleek hij grote bewondering te hebben voor Europese schilders. Dit komt onder andere naar voren in een notitieboekje uit 1910 waarin hij zijn toespraak opschreef voor de eerste tentoonstelling van de Moderne Kunstkring in het Stedelijk Museum. De Moderne Kunstkring was een kunstenaarsvereniging opgericht door de Nederlandse schilders Piet Mondriaan, Jan Sluifers, Conrad

¹⁷⁹ J. Toorop in een interview met H. Wiessing (1925), geciteerd in: Legêne, 'Metamorfose', 394.

¹⁸⁰ Legêne, 'Metamorfose', 403.

¹⁸¹ M.A. Weststeijn, 'De Indische wortels van het Nederlandse modernisme: ideeën over oosterse spiritualiteit bepalen de interesse in Indische kunst', *De Academische Boekengids* 71 (2008) 2-8, aldaar 7.

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ Mitter, 'Decentring modernism', 537.

¹⁸⁴ Weststeijn, 'De Indische wortels van het Nederlandse modernisme', 8.

Kickert en Toorop zelf. Zij hadden als ambitie om kunst te tonen in de ‘geest van hunnen tijd.’¹⁸⁵ In zijn toespraak schreef Toorop: ‘Wij willen even herdenken Cézanne, de groote Cézanne, die is geweest in Frankrijk, de vader, ja ik durf haast te zeggen in de geheele goede Europeesche schilderkunst, de voorloper, de duchtige, de diepfijne, magistrale, moderne tonalist na Eduard Manet, die onze moderne school vooraf is gegaan en wij zien de jongeren na hem in evolutie opgroeien.’¹⁸⁶ Ook uitte hij expliciet zijn mening over de Nederlandse kunstsector: ‘Weg, weg, dat merkantiel gedoe van kleine sentimentige Hollandsche binnenhuisjes, kippentuin en melkemmertjes gedoe. Vermeer of Pieter de Hoogh, zij kunnen hun boeltje opbergen. Neem voorbeelden aan de Egyptenaren, neem voorbeelden bij de schone Grieken, neem voorbeelden bij Giotto, maar lees ook Jesaja en de andere profeten, lees Plato en Aristoteles, lees brieven van de heilige Paulus en de Evangelisten.’¹⁸⁷ Een fascinatie voor lijnen en proporties ontleende Toorop aan de Grieken. Hierover schreef hij: ‘Het massale, eenvoudige, enorme proporties waar de horizontale lijnen prachtig parten speelt met de verticale lijnen.’¹⁸⁸ Zijn notities tonen aan dat hij redeneerde over de ontwikkeling van kunst en zijn eigen positie daarin.

Hij zag de Europese Middeleeuwse kunst als noodzakelijk voor de moderne tijd ‘omdat zij de draad vormt tussen oud en nieuw.’¹⁸⁹ Na de schilder Rubens zou het primaire kleurgebruik in kunst hebben plaatsgemaakt voor grijs tinten, wat hij beklagde. Ook miste hij ‘de eenheid in de veelheid. Stijl, orde en rust.’¹⁹⁰ De Moderne Kunstkring zou daar volgens hem verandering in brengen: ‘Uit de kunstbewegingen van onze Tijd, zoowel op bouwkunst, beeldhouwkunst, schilderkunst, zoowel toonkunst en letteren blijkt dat wij op de grens staan van onontwikkeldheid, van zoeken, nastreven, en studeren, in ’t kort van ondoordachtheid en een tijdperk van ontwikkeldheid, van vinden, bereiken en vaardigheid verkrijgen, in ’t kort van bezonnenheid.’¹⁹¹ Toorop leek zichzelf en zijn mede modernisten in een klassieke traditie te plaatsen. Hij bewonderde de ratio en logica van de klassieke denkers en kunstenaars en wilde dit voortzetten in zijn eigen werk.¹⁹² Over de Indonesische grondslag in zijn werk of Aziatische tradities in het algemeen schreef hij niet in de bestudeerde brieven en notities.¹⁹³ Er wordt niet geconcludeerd dat Toorop niet beïnvloed was door kunst en

¹⁸⁵ C. Kickert geciteerd in: K. van der Bron, ‘In den geest hunnen tijd’, Universiteit Utrecht (2015), 2.

¹⁸⁶ Koninklijk Bibliotheek Den Haag, J. Toorop, ‘Notities toespraak Moderne Kunstkring’ (1910), TCC169D Microfilm.

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ Koninklijk Bibliotheek Den Haag, J. Toorop in zijn notitieboekje (dit boekje draagt de data ‘1905-1925’), TCC169 Microfilm.

¹⁸⁹ Koninklijk Bibliotheek Den Haag, J. Toorop in zijn notitieboekje (1910), TCC169D Microfilm.

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ Ibidem.

¹⁹² Ibidem.

¹⁹³ Koninklijk Bibliotheek Den Haag, J. Toorop, ‘Notities toespraak Moderne Kunstkring’ (1910), TCC169D Microfilm; Koninklijk Bibliotheek Den Haag, J. Toorop in zijn notitieboekje (dit boekje draagt de data ‘1905-1925’), TCC169 Microfilm; Koninklijk Bibliotheek Den Haag, J. Toorop in zijn notitieboekje (1910), TCC169D

cultuur in zijn geboorteland, maar wel dat hij ook zeer geïnspireerd was door de klassieke, Europese tradities en daar wellicht zijn lijnenspel aan ontleend zou hebben. Daarom worden vragentekens geplaatst bij de constatering van zowel Legêne als Weststeijn dat de positionering van Toorops werk in een Europees kunsthistorisch narratief te wijden is aan wat Lijphart het ‘dekolonisatietrauma’ noemt. Deze verklaring impliceert immers dat die positionering geheel onterecht is, maar uit brieven en notities blijkt dat Toorop zichzelf ook hoofdzakelijk in een Europees kunsthistorisch narratief plaatste.

2.2 Revolusi

Waar Raden Saleh en Jan Toorop nog binnen Europese kunsttradities leken te willen passen, hielden Indonesische kunstenaars rondom de jaren van dekolonisatie zich bezig met het creëren van kunst met een Indonesische identiteit, als politiek middel in dienst van de Republiek Indonesië. In de jaren dertig van de twintigste eeuw ontstond onder de Indonesische samenleving groeiend verzet over de ongelijkheid tussen hen en de Nederlanders. Dit was ook het geval onder de lokale kunstenaars, die niet mochten deelnemen aan Nederlandse kunstacademies en wie het ook niet was toegestaan om hun werk te exposeren. In 1938 richtte Sudjojono en Agus Djaya de Indonesische Kunstenaarsvereniging *Persagi* op, wat in werkelijkheid een verzetsbeweging was tegen de Nederlandse onderdrukking. Nationalistische bewegingen verhulden zich in de jaren dertig vaak onder een educatieve of culturele dekmantel, omdat nationalistische leiders vanaf toen in toenemende mate gearresteerd werden.¹⁹⁴

Zowel Sudjojono als Agus Djaya waren opgeleid tot leraar en gaven les op de ‘Ajuna’ school in Jakarta. In een van de klaslokalen kwamen Indonesische schrijvers, kunstenaars, journalisten en politici samen om te praten over politiek, religie, filosofie en kunst, maar ook om daadwerkelijk te schilderen.¹⁹⁵ *Persagi* ging zich richten tegen de Indonesische kunstsector die vooral gebaseerd was op koloniale technieken, ideeën en idealen. Volgens de *Persagi*-leden gaf dit geen realistisch beeld van Indonesië weer, maar een geromantiseerd westers denkbeeld van de Oriënt.¹⁹⁶ *Persagi* zou Indonesische kunst een eigen identiteit geven, met een revolutionair en emotioneel karakter.¹⁹⁷ De *Persagi*'s waren geïnspireerd door de standpunten van de schrijver Takdir Alisjahbana, die in 1933 het literaire en poëtische tijdschrift *Poedjangga Baroe* oprichtte, eveneens met een nationalistisch

Microfilm; Koninklijk Bibliotheek Den Haag, brief J. Toorop aan zijn vrouw A. Hall (1910), TC C81-93 Microfilm; Koninklijk Bibliotheek Den Haag, brief J. Toorop aan zijn dochter C. Toorop (1916), TC C81-93 Microfilm; Koninklijk Bibliotheek Den Haag, brief J. Toorop aan zijn dochter C. Toorop (1920), TC C81-93 Microfilm; Koninklijk Bibliotheek Den Haag, brief J. Toorop aan zijn dochter C. Toorop (1921), TC C81-93 Microfilm.

¹⁹⁴ Spanjaard, *Artists and their inspiration*, 31.

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ Ibidem, 15.

¹⁹⁷ Ibidem, 17.

karakter. Hij hield zich bezig met de vraag hoe oosterse en westerse invloeden samen konden gaan in de Indonesische culturele identiteit. Ook stelde hij zich de vraag of modernisering gelijkstond aan verwesterlijking.¹⁹⁸

Sudjojono was woordvoerder van de vereniging en in manifesten proclameerde hij wat die identiteit volgens hem inhield.¹⁹⁹ In zijn eerste manifest verafschuwde hij de Indonesische kunstenaars die enkel kokosnoten, mooie rijstvelden en meisjes met wapperende sjaals schilderden, ofwel Mooi-Indie kunstenaars: 'Ze zijn misschien intelligent in termen van techniek, maar hun schilderijen zijn zielloos, omdat ze alleen maar mensen zijn die buiten onze omgeving staan. Maar gelukkig verschijnt in de afgelopen jaren een nieuwe generatie, de generatie die de zaden van het leven brengt van een natie die moet leven.'²⁰⁰ Volgens Sudjojono kreeg kunst een Indonesische identiteit wanneer een kunstenaar zijn karakter in zijn werk zou leggen en de moed had om de waarheid te tonen. De slogan van Persagi was volgens hem 'waarheid en schoonheid',²⁰¹ een notie die sterk overeenkwam met Toorops visie op kunst. Zo schreef Toorop in een van zijn notitieboekjes: 'Men komt door waarheid tot schoonheid, ik spreek over innerlijke schoonheid in kunstuitingen, niet over uiterlijke schoonheid in kunstuitingen.'²⁰² Of Sudjojono de slogan ontleend heeft aan Toorop is niet vast te stellen, wel hadden de kunstenaars gemeenschappelijke waarden met betrekking tot wat zij waarachtige kunst vonden.

Sudjojono functioneerde ook als kunstcriticus van zijn medeleden. Na de eerste Persagi-expositie in 1940 – die plaatsvond in een boekwinkel – schreef hij in zijn tweede manifest dat hij in de geëxposeerde werken nog geen Indonesische stijl kon herkennen. De kleuren, de penseelvoering en de sfeer zouden binnen de westerse traditie passen. De leden moesten zich uitvoerig verdiepen in westerse kunst, maar ook in wat de westerlingen 'primitieve kunst' noemden.²⁰³ Hij wees ook op de kracht van kunst gemaakt door kinderen, die nog niet beïnvloed zouden zijn door westerse schildertechnieken. Anderzijds stelde hij dat de Persagi-kunstenaars eerst de westerse technieken onder de knie moesten krijgen alvorens zij een eigen stijl konden ontwikkelen.²⁰⁴ Dit stond in paradoxaal verband met zijn nationalistische zienswijze op kunst. Hij impliceerde daarmee dat de westerse techniek het basisprincipe was voor het maken van kunst.

¹⁹⁸ Spanjaard, *Artists and their inspiration*, 30-31.

¹⁹⁹ *Ibidem*, 16.

²⁰⁰ S. Sudjojono, 'Seni Lukis Indonesia' (1946), <http://archive.iva-online.org/files/uploads/texts/1%20Seni%20Lukis%20Indonesia.pdf>, (geraadpleegd 13 November 2018). Zelf vertaald met Google Translate.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² Koninklijk Bibliotheek Den Haag, J. Toorop in zijn notitieboekje (dit boekje draagt de data '1905-1925'), TCC169 Microfilm.

²⁰³ S. Sudjojono geciteerd in: Spanjaard, *Artists and their inspiration*, 16.

²⁰⁴ Spanjaard, *Artists and their inspiration*, 17.

In 1941 vond de tweede expositie plaats in de galerie van de Nederlandse Kunstkring in Batavia. Het was voor het eerst dat de Nederlanders Indonesische kunstenaars toestonden om daar te exposeren. Agus Djaya had het lef gehad om te vragen om een solotentoonstelling, waarna de Kunstkring akkoord ging met een groepsexpositie van Persagi. Volgens Spanjaard zou ook de adellijke status van Raden Agus Djaya daarbij een rol hebben gespeeld.²⁰⁵ Om welke redenen vertrokken de broers in 1947 naar Nederland om daar drie jaar te verblijven, terwijl zij zich zo hardmaakten voor een onafhankelijk Indonesië? Hoofdzakelijk zou Sukarno, de eerste president van Indonesië, verantwoordelijk zijn geweest voor het vertrek van Agus en Otto naar Nederland. De drie hadden elkaar ontmoet tijdens de Japanse bezetting, waarna de broers zich hadden aangesloten bij Sukarno's leger. In 1947 besloot Sukarno dat zij nuttiger zouden zijn als spionnen in Nederland, waar zij zouden werken onder de dekmantel van kunstenaar.²⁰⁶ Overigens had Sukarno ook daadwerkelijk bewondering voor het werk van de broers en zag de kracht in van de nationalistische kunst van de Persagi-leden. In briefcontact met de Djaya's schreef Sukarno: 'Het werk draagt de individualiteit en persoonlijkheid van Agus. [...] Ik ben er trots op dat Indonesische kunstenaars met hun verschillende kleuren van persoonlijkheid het koninkrijk van de schepping laten zien.'²⁰⁷ Net als Sudjojono achtte hij het van belang dat kunstenaars hun eigen karakter in het werk legden, in plaats van de westerse schilderkunst te reproduceren.

De vader van Agus en Otto werkte als ambtenaar voor de koloniale regering, waardoor de jongens gedurende hun jeugd scholing kregen binnen een Nederlands onderwijssysteem. Ze spraken niet alleen vloeiend Nederlands, maar hierdoor waren ze ook bekend met de Nederlandse gewoontes en sociale omgang. Deze 'dubbelidentiteit' maakte van hen de geschikte personen om naar Nederland te gaan en naam te maken met hun revolutionaire kunst. Hun doel zou zijn om in Nederland een 'psy-war' te beginnen, gericht tegen het Nederlandse kolonialisme.²⁰⁸ Ook het assertieve karakter van Agus droeg eraan bij dat de broers door de mazen der koloniale wet wisten te kruipen. In 1945 organiseerde hij een congres voor jonge kunstenaars dat internationale aandacht verkreeg.²⁰⁹ Hierna bood het Ministerie van Overzeesche Gebiedsdelen de broers een Malino-beurs aan die de mogelijkheid bood om in Nederland te studeren.²¹⁰

²⁰⁵ Spanjaard, *Artists and their inspiration*, 31.

²⁰⁶ B. Sloothaak 'Tempo Doeloe? Kunstenaars, guerrillastrijders en spijbelaars' (2018), <https://www.stedelijk.nl/nl/digdeeper/tempo-doeloe-agus-en-otto-djaya>, (geraadpleegd 18 november 2018).

²⁰⁷ Indonesian Visual Art Archive, brief van Sukarno aan de gebroeders Djaya (tussen 1947-1950), geciteerd in: B. Sloothaak 'Tempo Doeloe? Kunstenaars, guerrillastrijders en spijbelaars'.

²⁰⁸ Sloothaak, 'Tempo Doeloe? Kunstenaars, guerrillastrijders en spijbelaars'.

²⁰⁹ Bibliotheek Stedelijk Museum, W. Sandberg, *Agoes en Otto Djaya* (Amsterdam 1947), SMA 1947-12, 3.

²¹⁰ A. Gevers, *Uit de Zevende: vijftig jaar politieke en sociaalculturele wetenschappen aan de Universiteit van Amsterdam* (Amsterdam 1998) 39.

Tijdens hun verblijf in Nederland spraken zij met liberale, antikoloniale denkers, zoals de socioloog Frederik Wertheim en hoogleraar in Hindoe-Javaanse cultuur Theodoor Galestin.²¹¹ Een van hen was ook Willem Sandberg, die de broers had uitgenodigd om hun werk te exposeren in het Stedelijk Museum. Sandberg bewonderde hun kunst omdat het volgens hem 'een zeer eigen karakter draagt.'²¹² In het voorwoord van de catalogus voor hun tentoonstelling in het Stedelijk Museum werd Agus geparafraseerd, die meende dat 'taak en doel van de kunstenaar is, de vertolker van zijn tijd en omgeving te zijn en van de sociale structuur waarin hij leeft. [...] iedere waarachtige kunst is tijdloos en een waarachtige kunstuiting van Indonesië heeft haar bestaansrecht, los van Westerse kunst.'²¹³ Uit zijn verkondigingen komt naar voren dat kunst en politiek in zijn optiek niet los van elkaar bestonden. Agus had zich immers ontplooid als kunstenaar binnen de kunstenaarsvereniging Persagi, die van oorsprong een politieke grondslag had.²¹⁴

De broers creëerden in Europa hun eigen netwerk, met Sandberg als hun bondgenoot. Ze correspondeerden met directeurs van Europese musea, waarbij ze naar Sandberg verwezen ter referentie van hun werk.²¹⁵ In een brief uit 1948 schreef Agus aan Sandberg dat hij en zijn broer waren uitgenodigd in Praag om daar hun werk te exposeren. Om hun dankbaarheid aan Sandberg te tonen voor zijn inspanningen om hun naamsbekendheid te vergroten mocht de directeur enkele schilderijen uitkiezen, die de broers aan het Stedelijk Museum zouden schenken. Over een van de geselecteerde werken schreef Agus: 'Uwe keuze op "De Val van Bhisma" geeft mij een zekere voldoening, omdat dit werkje de waardering blijkt te hebben ontvangen zowel van de Oosterling als van de Westerling.'²¹⁶ In tegenstelling tot Sudjojono, die zich in sterke mate afzette tegen het westen, zocht Agus in Europa ook naar waardering voor Indonesische kunst. Zijn denken en doen kwam overeen met de opvattingen van Takdir Alisjahbana, die stelde: 'A young people is now reaching out to humanity and seeking sympathy and appreciation.'²¹⁷ Volgens Alisjahbana zou de Indonesische revolutie niet slechts door geweld gekarakteriseerd moeten worden, aangezien de jongere generaties van Indonesië volgens hem ook een spirituele revolutie voerden door middel van kunst.²¹⁸

²¹¹ Sloothaak, 'Tempo Doeloe?'

²¹² Archief Stedelijk Museum, brief van W. Sandberg aan andere museumdirecteuren (14 augustus 1947), Sted-10087133137.

²¹³ Bibliotheek Stedelijk Museum, W. Sandberg, *Agoes en Otto Djaya* (Amsterdam 1947), SMA 1947-12, 3.

²¹⁴ Spanjaard, *Artists and their inspiration*, 31.

²¹⁵ Archief Stedelijk Museum, brief A. en O. Djaya aan Monsieur Cassou van Musee d'art Modern (22 november 1947), Sted10087133148.

²¹⁶ Stadsarchief Amsterdam, brief van A. Djaya aan W. Sandberg (2 januari 1948), STED10087133111.

²¹⁷ Indonesian Bureau of Youth Affairs, T. Alisjahbana, 'Preface', *Lineographs* (Jakarta 1946).

²¹⁸ Ibidem.

De diplomatieke en assertieve Agus zette hun 'psy-war' kracht bij door zich te begeven in Europese kringen, in plaats van zich terug te trekken in een Indonesisch-Europees netwerk. Zijn jongere broer nam hij mee op sleeptouw. In literatuur wordt vooral verwezen naar Agus, maar juist samen waren zij een sterke vertegenwoordiging van de Republiek Indonesië. Zo schreef Theodoor Galestin in de catalogus voor hun expositie in Kunsthal Van Lier dat Agus zich liet inspireren door Hindoe-Javaanse tradities en de spirituele waarden daarvan, maar Otto zou meer 'gesteld zijn op de directe realiteit van het dagelijks leven. [...] Hij is in zijn werk meer Indonesisch, zijn werk toont de neiging tot het decoratieve, tot het lineaire.'²¹⁹ Hun kunst representeerde zowel historische als religieuze tradities, maar ook de revolutie en de autonome identiteit van Indonesië (afbeelding 3 en 4). Volgens Galestin wilden de broers bovendien 'als gelijkwaardig gelden met de beste Europese vakgenoten.'²²⁰



Afb. 3: 'Droom van Maya' door Agus Djaya (1941).



Afb. 4: 'Revolutie' door Otto Djaya (1947).

2.3 De eerste Surinaamse kunstenaars in Nederland

Pas decennia nadat de eerste Indonesische schilders hun werk exposeerden in Nederland, kwam in de Nederlandse museumsector aandacht voor het werk van Surinaamse kunstenaars. Enkele jaren voor de dekolonisatie van Suriname in 1975 ontstond onder Edy de Wilde grotere zichtbaarheid in het Stedelijk Museum met betrekking tot het werk van kunstenaars met een Surinaamse achtergrond. In 1970 exposeerde Erwin de Vries als eerste, levende, Surinaamse kunstenaar zijn werk in het Stedelijk Museum. Dit was een grote uitzondering, gezien Surinaamse kunstenaars geen podium kregen in de Nederlandse musea. In 1971 kreeg Stanley Brouwn als tweede Surinaamse kunstenaar een solotentoonstelling in het Stedelijk Museum. Doordat de twee exposities destijds zo

²¹⁹ Kunsthal Van Lier, T.P. Galestin, 'Woord vooraf', in: *Agos Djaya Otto Djaya* (1948) 3, https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/production-static-stedelijk/images/_verdieping/Online%20Platforms/Djaya%20-%20Revolusi%20in%20het%20Stedelijk/Catalogus%20scans/PDFs%20Texts/Catalogus%20Leiden_Scan_v2_MR.pdf, (geraadpleegd 28 november 2018).

²²⁰ Ibidem, 2.

uniek waren, worden De Vries en Brouwn regelmatig in één adem genoemd. Daarentegen blijkt dat – wanneer wederom gekeken wordt naar de zienswijze van de kunstenaar zelf over zijn werk en zijn identiteit als diaspora-kunstenaar in Nederland – meer verschillen dan overeenkomsten bestonden tussen De Vries en Brouwn.

Erwin de Vries was een beeldend kunstenaar, in 1929 geboren in Paramaribo. Hij volbracht in Nederland een opleiding tot tekenleraar. Na enkele jaren in Suriname als leraar te hebben gewerkt, besloot hij Beeldhouwkunst te studeren aan de Rijksacademie Amsterdam. Hij ging zich volledig toeleggen op het creëren van kunst en maakte naam in de Antillen, Amerika, Jamaica en Mexico. Omdat hij graag in het Stedelijk Museum exposeerde benaderde hij de Edy de Wilde op eigen initiatief: ‘Ach, je moet een beetje brutaal zijn.’²²¹ De extraverte De Vries had een uitgesproken karakter en vereenzelvigde zich met zijn kunst, zo meende hij. Voornamelijk schilderde en boetseerde hij vrouwelijke rondingen en erotiek was een terugkerend thema in zijn werk.²²²

Hij liet zich beïnvloeden door de verschillende culturen in Suriname, die hij allemaal ‘import’ noemde, behalve de oorspronkelijke cultuur van de Indianen. Zelf identificeerde hij zich het meest met de Marrons: ‘Je probeert toch iets van jezelf te zoeken. Als je naar dat beschilderd stuk hout kijkt dan vind ik dat je toch iets terugvindt van de bosnegers [...]’²²³ Hij stelde geen ‘Surinaamse stijl’ te hebben. Dat was een notie die hij bekritiseerde, omdat het volgens hem niet bestond. Volgens De Vries zou Suriname haar eigen stijl nog moeten ontwikkelen, evenals een Surinaams volk nog moest ontstaan: ‘Wat is Suriname eigenlijk? Suriname is eigenlijk altijd een soort provincie geweest van Nederland. Op afstand en wij hebben allemaal in Nederland gestudeerd.’ Hij sprak zich niet direct uit tegen het Nederlandse kolonialisme, maar wist op subtiele wijze te prikkelen en zijn oordeel te laten doorschemeren. Meer uitgesproken was hij over de hegemonie van de Europese kunstsector en specifiek op de westerse benaming ‘primitieve kunst’. Dat deze kunst door het westen pas op waarde werd geschat vanaf het moment dat Picasso zich erdoor liet inspireren, benadrukte volgens hem die hegemonie. Hij noemt Europa het ‘centrum van de beeldende kunst.’²²⁴

De Vries, die zich vanaf 1984 weer vestigde in Suriname, werd in 2001 door de Nederlandse overheid gevraagd om het nationale slavernijmonument te ontwerpen dat in 2002 onthuld werd in het Oosterpark van Amsterdam. Het monument, wat hij zag als een kroon op zijn carrière, symboliseerde voor hem meer dan het slavernijverleden: ‘Wat ik met het monument wil

²²¹ N. Jurna, ‘Slavernijmonument was voor Erwin de Vries “bijna spirituele ervaring”’, *NRC Handelsblad* (1 februari 2018), <https://www.nrc.nl/nieuws/2018/02/01/slavernijmonument-was-voor-erwin-de-vries-bijna-spirituele-ervaring-a1590656>, (geraadpleegd 20 december 2018).

²²² Bibliotheek Stedelijk Museum, interview R. Fuchs en E. de Vries, ‘Waarom schilder je niet Surinaams?’, in: *Bulletin Stedelijk Museum* 5&6 (1998) 32-37, aldaar 36-37.

²²³ Ibidem, 36.

²²⁴ Ibidem, 35.

benadrukken is de gelijkheid van alle mensen. [...] Mijn monument is vooral bedoeld voor de blanke Nederlanders die nog niet doordrongen zijn van gelijkwaardigheid.²²⁵ Daarentegen was hij van mening dat Nederlanders zich niet schuldig hoefden te voelen voor wat in het verleden de tot slaaf gemaakten aangedaan was.²²⁶ In plaats van wrok te koesteren voor het verleden vertegenwoordigde De Vries met zijn kunst het belang van vrijheid en gelijkwaardigheid voor alle bevolkingsgroepen (afbeelding 5).



Afb. 5: Slavernijmonument door Erwin de Vries (2002).

In tegenstelling tot Erwin de Vries was identiteit geen thema in het werk van Stanley Brouwn. Althans, niet zijn Surinaamse achtergrond. Hij wilde enkel bekend staan als conceptueel kunstenaar. Zelf gaf hij nauwelijks interviews en weigerde op de foto te gaan. De kunstenaar werd in 1935 geboren in Paramaribo en vanaf zijn 22^e levensjaar woonde hij in Nederland. Hier bewoog hij zich binnen het netwerk van de Nul-beweging, waartoe kunstenaars als Henk Peeters, Armando en K. Schippers behoorden.²²⁷ Kunst zou volgens hen teruggekeerd zijn naar het nulpunt, voor de komst van alle stijlen en stromingen.²²⁸ Ook zou het draaien om het loslaten van de 'persoonlijke signatuur' en om de alledaagsheid te verheffen tot kunst.²²⁹ Hetgeen geheel op Brouwn van toepassing was. De kunstenaar werd geïntrigeerd door ruimte en afstand. Te voet legde hij lange afstanden af, waarbij hij zijn voetstappen telde. Tevens vroeg hij passanten om hem de weg te wijzen en instructies te tekenen op papier. Zo vertegenwoordigde hij het stukje aarde waarop hij zich bevond. Echter werden zijn biografische gegevens op zijn eigen verzoek onvermeld gelaten in catalogi en op zaal. Zo werd hij

²²⁵ M. Duursma, 'Alle mensen zijn gelijk', *NRC Handelsblad* (12 juli 2001), <https://www.nrc.nl/nieuws/2001/07/12/alle-mensen-zijn-gelijk-7549420-a1138025>, (geraadpleegd 19 november 2018).

²²⁶ Ibidem.

²²⁷ Buikema en Meijer, *Cultuur en Migratie in Nederland*, 270.

²²⁸ A. Reinders, 'Terug naar Nul', *De Groene Amsterdammer* (3 december 2014), <https://www.groene.nl/artikel/terug-naar-nul>, (geraadpleegd 22 november 2018).

²²⁹ Gemeentemuseum Den Haag, 'Nul, Zero en Amerikaanse Minimal Art' (2013), <https://www.gemeentemuseum.nl/nl/tentoonstellingen/nul-zero-en-amerikaanse-minimal-art>, (geraadpleegd 22 november 2018).

een van de meest mysterieuze kunstenaars in Nederland.²³⁰ Al was in het publieke debat wel bekend dat hij uit Suriname kwam, waardoor vaak naar dit ene handvat in alle raadselachtigheid gegrepen werd. Wellicht emancipeerde dit enkele identiteitskenmerk hem des te meer. In moderne kunstkringen was hij een veelbesproken conceptueel kunstenaar. Zo stond hij met zijn werk op de Biënnale van Venetië in 1982 en won hij de Sandbergprijs en de David Röellprijs. Deze zou hij verdiend hebben om de actualiteit en consequentie in zijn werk, maar ook om 'de stilte die hem omringt.'²³¹ Anderen vonden zijn werk 'saai' en zijn anonimiteit 'hardnekkig'.²³² Nadat Brouwn overleden was in 2017 zouden verschillende kranten de drang om zijn identiteit te onthullen niet meer kunnen bedwingen en de kunstenaar een gezicht geven door de enkele foto die er van hem bestond in de krant te plaatsen.²³³

Als eerbetoon werd Brouwns werk een jaar na zijn overlijden geselecteerd om samen met de kunst van Iris Kensmil en Remy Jungerman – beiden hebben een Surinaamse achtergrond – getoond te worden op de 58^e editie van de Biënnale van Venetië in 2019.²³⁴ Het thema van de Nederlandse inzending is 'identiteit', waar de drie kunstenaars volgens curator Benno Tempel elk een eigen invulling aan hebben gegeven.²³⁵ Het was een opmerkelijke keuze om het werk van Brouwn hiervoor te selecteren. Een kunstenaar die niet refereerde aan een thema als identiteit en die zijn Surinaamse achtergrond buiten beschouwing wilde laten, werd nu juist binnen dat kader geplaatst. Volgens het Mondriaanfonds werd de keuze echter gemaakt door 'de inspiratie die zij vinden in het modernisme en de avantgarde.'²³⁶ Brouwns weduwe besloot het werk terug te trekken uit de inzending, omdat zij pas vlak voor de publieke bekendmaking op de hoogte werd gesteld.²³⁷

De Vries en Brouwn speelden een belangrijke rol in de emancipatie van gekleurde kunstenaar in Nederland, maar niet zozeer omdat zij daar zelf actieve aanvoerders van waren. In de volgende

²³⁰ L. Coelewijn, 'In memoriam stanley brouwn (1935-2017)' (23 mei 2017), <https://www.stedelijk.nl/nl/nieuws/in-m>, (geraadpleegd 22 november 2018).

²³¹ NRC Handelsblad, 'Sandbergprijs toegekend aan Stanley Brouwn', *NRC Handelsblad* (23 september 1987), 6; Nieuwsblad van het Noorden, 'Röell-prijs voor Stanley Brouwn', *Nieuwsblad van het Noorden* (12 december 1980), 9.

²³² E. Wingen, 'Biënnale in Venetië: enkele bergtoppen in rommelig panorama', *De Telegraaf* (19 juni 1982), T27.

²³³ ANP, 'Nederland stelt Stanley Brouwn centraal op Biënnale Venetië', *Het Parool* (15 mei 2018), <https://www.parool.nl/kunst-en-media/nederland-stelt-stanley-brouwn-centraal-op-biennale-venetie~a4598284/>, (geraadpleegd 22 november 2018).

²³⁴ Mondriaanfonds, 'Remy Jungerman en Iris Kensmil naar Biënnale Venetië' (25 mei 2018), <https://www.mondriaanfonds.nl/2018/05/25/remy-jungerman-en-iris-kensmil-naar-biennale-venetie/>, (geraadpleegd 23 november 2018).

²³⁵ Mondriaanfonds nieuwsbericht, 'stanley brouwn, Remy Jungerman en Iris Kensmil naar Biënnale Venetië' (15 mei 2018), <https://www.mondriaanfonds.nl/wp-content/uploads/2018/05/Nieuwsbericht-Nederlandse-inzending-Biennale-van-Venetie-2019.pdf>, (geraadpleegd 23 november 2018).

²³⁶ Ibidem.

²³⁷ R. van der Lint, 'Kleur bekennen in het Rietveldpaviljoen', *De Groene Amsterdammer* (6 juni 2018), <https://www.groene.nl/artikel/kleur-bekennen-in-het-rietveldpaviljoen>, (geraadpleegd 22 november 2018).

paragraaf blijkt dat de vierde generatie diaspora-kunstenaars een meer activistische rol op zich neemt met betrekking tot de emancipatie van de zwarte kunstenaar.

2.4 Een postkoloniale generatie

Kensmil en Jungerman worden geïnspireerd door de wijze waarop Stanley Brouwn zichzelf positioneerde als kunstenaar en zijn werk strategisch benaderde. Zij zien hier zelf ook de noodzaak van in.²³⁸ Al gaan Jungerman en Kensmil, geboren in respectievelijk 1959 en 1970, meer volgens een historisch sociologische wijze te werk. Voor het creatieve proces bestuderen zij verhoudingen tussen bevolkingsgroepen, culturen en tradities in het verleden en het heden. In interviews en essays spreken zij over hun zienswijze op kunst, waarbij een grote mate van transparantie opvalt.

In de kunst van de Nederlandse-Surinaamse Kensmil staat het zwarte zelfbewustzijn centraal. Naarmate zij zich meer in zwarte emancipatiebewegingen ging verdiepen kwam ze erachter dat daar in Nederland heel weinig bekend over is en dat Nederlanders nauwelijks onderwezen worden in de koloniale tijd. Ze stelt dat mensen met een Indonesische of Surinaamse achtergrond zelf de geschiedenis van het kolonialisme moeten ontdekken.²³⁹ Daarentegen richt zij zich in haar werk niet op slavernij en kolonialisme: 'Ik reageer niet op traditionele narratieven in mijn werk, zoals mijn werk ook nooit over slavernij en zo gaat. Mijn werk verbeeldt de wijze waarop Zwarte mensen zelf hun geschiedenis maken. Ik wil Zwart niet bezien als de Ander van Witte hegemonie, of dat nu in de vorm van exotisme of van slachtoffer en verzet is.'²⁴⁰ Kensmil laat zich inspireren door personen als Marcus Garvey, die een terugkeer van de zwarte bevolking naar Afrika initieerde, maar ook door Malcolm X en de Black Panthers. Volgens Kensmil stralen zij de kracht en het zelfvertrouwen uit dat van belang is voor de emancipatie van zwarte mensen.²⁴¹ Ze noemt haar werk *Black Modernity*,²⁴² een gedachtegoed dat zij ontleend heeft aan Paul Gilroy's theorie over de *Black Atlantic*.²⁴³ Net als Gilroy meent zij dat invloeden van de diaspora de tegencultuur van de Europese moderniteit vormen.²⁴⁴

Net als Brouwn is Kensmil consequent en overtuigend in de eigen positionering. Ze wilt niet geassocieerd worden met slavernij, maar met krachtige figuren in de zwarte geschiedenis.

Daarentegen zegt ze zwart niet tegenover wit te plaatsen. Hiermee benadrukt ze in feite dat wit en

²³⁸ Mondriaanfonds, 'Remy Jungerman en Iris Kensmil naar Biënnale Venetië'.

²³⁹ I. Kensmil in: A. Jonker, documentaire 'De Zwarte kant van Oranje' (2006), <https://vimeo.com/129218960>, (geraadpleegd 23 november 2018), 32:00-33:30 uur.

²⁴⁰ I. Kensmil in een e-mail aan S. Slagboom, verzonden op 16 augustus 2018.

²⁴¹ F. van Dieten en I. Kensmil, 'Get Up, Stand Up', in: I. Kensmil, *Negroes [are oké]* (2008) 18-23, aldaar 21-22, <http://www.dieten.eu/documenten/NaO-red.pdf>, (geraadpleegd 20 december 2018).

²⁴² A. Fletcher, 'Study in Black Modernity', <https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/study-in-black-modernity/>, (geraadpleegd 23 november 2018).

²⁴³ I. Kensmil in een e-mail aan S. Slagboom, verzonden op 17 september 2018.

²⁴⁴ Fletcher, 'Study in Black Modernity'.

zwart zich niet per definitie tot elkaar verhouden en ook geen tegenstelling zouden moeten vormen. Kensmil vertegenwoordigt in haar werk niet het leven van één Surinaamse vrouw in Amsterdam, maar globaal van de zwarte bevolking.²⁴⁵ Ze richt zich op de Pan-Afrikaanse bevolking. Ook voor de Biënnale in Venetië in 2019 werkt ze samen met *the Black Archives*, een groep die inhoud geeft aan de ondervertegenwoordigde geschiedenis van zwarte mensen.²⁴⁶

Haar zus Natasja Kensmil maakt meer transculturele schilderijen, aldus kunsthistoricus Dominic van den Boogerd. Zo heeft ze in haar schilderij 'de soldaat' (afbeelding 6) de huidige president van Suriname, Desi Bouterse, in een boudoir geplaatst. Hierover zegt Van den Boogerd: 'Enerzijds Matisse als een soort vaderfiguur in de Europese kunstgeschiedenis naast anderzijds Desi Bouterse, twee totaal onverenigbare werelden die zich nu plotseling in het atelier van Natasja Kensmil in Amsterdam vermengen. Dat is interessant.'²⁴⁷



Afb. 6: 'De Soldaat' door Natasja Kensmil (1999).

Ook het werk van Remy Jungerman zou als 'transcultureel' omschreven kunnen worden. Immers speelt hij met elementen uit de kunstbeweging De Stijl, maar tevens verwerkt hij net als Erwin de Vries patronen van de Marroncultuur en rituelen uit de Winti-religie²⁴⁸ – een Afro-Surinaamse religie waarbij voorouderverering een belangrijke rol speelt.²⁴⁹ Jungerman is gefascineerd door de monopolypositie van de westerse cultuur op hedendaagse kunst en op de eenzijdige wijze waarop Afrikaanse kunst bestudeerd wordt door het Westen: 'Western culture has traditionally denied the contemporaneity of art from African perspectives and yet enriched itself by

²⁴⁵ A. Martis in: A. Jonker, documentaire 'De Zwarte kant van Oranje' (2006), <https://vimeo.com/129218960>, (geraadpleegd 23 november 2018), 32:00-33:29 uur.

²⁴⁶ S. Monshouwer, 'Black and Revolutionary; Hermina en Otto Huiswoud' (datum onbekend), <http://www.monshouwereditions.nl/black-and-revolutionary-hermina-en-otto-huiswoud/>, (geraadpleegd 16 januari 2019).

²⁴⁷ D. van den Boogerd in: A. Jonker, documentaire 'De Zwarte kant van Oranje' (2006), <https://vimeo.com/129218960>, (geraadpleegd 23 november 2018).

²⁴⁸ Mondriaanfonds, 'Remy Jungerman en Iris Kensmil naar Biënnale Venetië'.

²⁴⁹ S. Monshouwer, 'Een interview met Remy Jungerman' (datum onbekend), <http://www.monshouwereditions.nl/een-interview-met-remy-jungerman/>, (geraadpleegd 23 november 2018).

using it.²⁵⁰ Zoals Partha Mitter meent dat de beginselen van het modernisme ontleend zijn aan boeddhistische en hindoeïstische tradities, zo stelt Jungerman evenals Sieglinde Lemke dat ook Afrikaanse esthetiek van grote invloed is geweest op het modernisme. In deze context correspondeert het concept 'transcultuur' met Gilroy's theorie *The Black Atlantic*, immers is in zowel het werk van de gezusters Kensmil als Jungerman sprake van interactie tussen Afrikaanse en Europese elementen.

Jungerman constateert net als De Vries dat Europa het centrum is van de hedendaagse kunstsector, die grote invloed heeft uitgeoefend op andere werelddelen. Desalniettemin zouden andere culturen volgens hem ook eigen centra gevormd hebben. Met een centrum bedoelt Jungerman dat de bevolking daarbinnen hoofdzakelijk vanuit dezelfde perspectieven en context naar de wereld om haar heen kijkt. Jungerman tracht een nieuw centrum te creëren waarmee hij uit het geconstrueerde Europese centrum stapt en kan beredeneren vanuit zijn eigen perspectief.²⁵¹ Zijn visie staat in relatie tot de theorie van Chakrabarty over het provincialiseren van Europa in postkoloniale studies. Immers meent Chakrabarty dat postkoloniale theoretici de Europese basisprincipes in geschiedschrijving zouden moeten deconstrueren, gezien de koloniale achtergrond van die verhouding.²⁵²

Jungerman vereert Afrikaans erfgoed en esthetiek in zijn werk, maar daarin stelt hij niet politiek geëngageerd te zijn: 'I hope by doing this I feed society in a way that helps people look at this heritage beyond just the horror of slavery and colonialism.'²⁵³ Voor de Biënnale van Venetië heeft hij een installatie gemaakt die de voorouders representeert van Nederland, waarin hij ook de voorouders van alle voormalige Nederlandse koloniën betreft.²⁵⁴ De installatie past binnen het door Jungerman en Kensmil gekozen thema 'identiteit'. Echter niet om de rede dat zij hun werk enkel wijden aan hun identiteit, maar omdat zij vraagtekens plaatsen bij een dusdanig concept. Zelf stelt Jungerman een *global citizen* te zijn, maar de discussie omtrent de betekenis van identiteit trachten zij bij hun publiek aan te wakkeren.²⁵⁵

Het verschil tussen Erwin de Vries en de laatste generatie Surinaamse kunstenaars is volgens kunsthistoricus Adi Martis dat De Vries in een bepaalde stijl werkte, terwijl de Kensmils en

²⁵⁰ T. Sigmund, 'Remy Jungerman: The Space In Between' (26 oktober 2018), <https://www.contemporaryand.com/magazines/remy-jungerman-the-space-in-between/>, (geraadpleegd 23 november 2018).

²⁵¹ Sigmund, 'Remy Jungerman: The Space In Between'.

²⁵² Chakrabarty, *Provincializing Europe*, 3-4.

²⁵³ Sigmund, 'Remy Jungerman: The Space In Between'.

²⁵⁴ Mondriaanfonds, 'Remy Jungerman en Iris Kensmil naar Biënnale Venetië'.

²⁵⁵ Sigmund, 'Remy Jungerman: The Space In Between'.

Jungerman meer vanuit een mentaliteit zouden werken.²⁵⁶ Daarentegen is ook in het werk van de jongere generatie een consistente stijl te herkennen, maar vooral de mentaliteit achter de stijl is toegenomen en ook de mate van transparantie daarover. Zo zag De Vries het Europese centrum als een gegeven, terwijl Jungerman een nieuw centrum tracht te creëren binnen de Europese context. Jungerman biedt hiermee een intrigerend perspectief aan het moderniteit-debat, wanneer het centrum geïnterpreteerd wordt als moderniteit.

Conclusie

Er is een interessante verandering zichtbaar geworden in de wijze waarop kunstenaars met een Indonesische en Surinaamse achtergrond zich positioneerden in Nederland en in welk narratief zij geplaatst werden, of beter gezegd: hoe hun narratief getransformeerd is. Zowel Raden Saleh als Jan Toorop pasten met hun werk binnen het narratief van de Europese kunst. Hoewel zij beiden trots waren op hun achtergrond kwam naar voren dat zij bewondering hadden voor Europa en het continent als voorloper zagen in een ontwikkeling. Daarin is te herkennen dat het gedachtegoed van de westerse moderniteit als mondiale maatstaf nog sterk leefde.

Rondom de jaren van dekolonisatie kwam de emancipatiebeweging op gang en trachtten de gebroeders Djaya met hun revolutionaire kunst een bijdrage te leveren aan de onafhankelijkheid van Indonesië. Zij zagen in dat het van belang was om assertief te zijn in een netwerk van gelijkgestemde invloedrijke figuren, zoals Sandberg en Galestin.

Enkele jaren voor de dekolonisatie van Suriname exposeerden De Vries en Brouwn als eerste Surinaamse kunstenaars hun werk in het Stedelijk Museum. In een nog maar weinig diverse maatschappij riep De Vries op subtiele wijze kritische vragen op over de westerse zienswijze op 'primitieve kunst' en kolonialisme. Brouwn conformeerde zich aan geen enkele verwachting en ging op geheel eigen wijze te werk. Van zijn identiteit gaf hij geen prijs, maar juist door zijn anonimiteit kwam naar voren hoe belangrijk identiteit wordt gevonden.

Meer dan voorgaande generaties eist de laatst besproken generatie haar gelijkwaardigheid op door een activistische houding aan te nemen. Het idee van de westerse moderniteit wordt aan de kaak gesteld en alternatieven worden geboden. Bovenal zijn zij zich bewust van de identiteit die hen wordt opgelegd door de maatschappij en stellen zij het concept 'identiteit' ter discussie in het publieke debat.

De conclusie past binnen het kader van Stuart Halls theorie over de identiteit van diaspora. Volgens Hall wordt de identiteit van diaspora vaak in acht genomen als één gemeenschappelijke

²⁵⁶ A. Martis in: A. Jonker, documentaire 'De Zwarte kant van Oranje', (2006), <https://vimeo.com/129218960>, (geraadpleegd 23 november 2018), 38:50 – 39:10 uur.

cultural identity, onder andere door het hebben van een gedeelde geschiedenis van slavernij en kolonialisme.²⁵⁷ Hall stelt dat daarmee de heterogeniteit miskend wordt van de identiteit van diaspora.²⁵⁸ In dit hoofdstuk komt naar voren dat de eerste drie generaties zich probeerden te onttrekken aan een generaliserende culturele identiteit en trachtten hun unieke identiteit naar de voorgrond te brengen. Echter is bij de laatste generatie kunstenaars – Jungerman en de Kensmils – te zien dat zij zich in toenemende mate verenigen in een diaspora-netwerk en daarbij de nadruk leggen op hun kleur. De *black consciousness* waarover Gilroy sprak lijkt steeds meer *proud black consciousness* te worden. Echter wilden zij niet geassocieerd worden met die gedeelde geschiedenis van slavernij en kolonialisme.

²⁵⁷ Hall, 'Cultural Identity and Diaspora', 22.

²⁵⁸ Ibidem, 31.

Conclusie

In deze scriptie is onderzocht hoe de houding van museummedewerkers in het Stedelijk Museum en het Rijksmuseum veranderd is van 1940 tot heden met betrekking tot het werk van kunstenaars met een Indonesische en Surinaamse achtergrond en hoe deze kunstenaars zich binnen die periode geëmancipeerd hebben in de Nederlandse kunstwereld. Daarnaast zijn de oorzaken onderzocht die ten grondslag lagen aan deze veranderingen en aan de continuïteiten.

De voornaamste veranderingen die zijn waargenomen in de houding van de museummedewerker zijn een toegenomen waardering voor het werk van diaspora-kunstenaars en een vergroot historisch bewustzijn ten aanzien van het slavernij- en koloniale verleden. Er zijn een aantal keerpunten geconstateerd binnen de onderzoeksperiode die bepalend zijn geweest voor deze veranderende houding en hebben geleid tot grotere zichtbaarheid van kunstenaars met een Indonesische en Surinaamse achtergrond in beide musea. Deze keerpunten tonen aan dat het kunstbeleid van musea in sterk verband staat tot de Nederlandse politiek en maatschappij. Tot in de jaren zeventig werd de nadruk gelegd op het Europese kunsthistorisch narratief en op de wijze waarop de Indonesische kunstenaars goed aansloten op deze tradities. Voor deze focus op Europa was ook de Nederlandse overheid verantwoordelijk, die in 1952 het Rijksmuseum oplegde alleen Aziatische kunst te kopen die in verband stond met Europa. De tentoonstelling voor de gebroeders Djaya was een uitzondering in deze periode, maar die werd mogelijk gemaakt door de linksgeoriënteerde Willem Sandberg die zich uitsprak tegen het kolonialisme. Dit expliciete voorbeeld gaf goed weer hoezeer kunst en politiek verstrengeld zijn en wat de beslissende rol van sleutelfiguren kan zijn voor een grotere zichtbaarheid van niet-Europese kunst in musea.

In de jaren zeventig ontstond meer waardering voor het werk van kunstenaars met een Surinaamse of Indonesische achtergrond. In catalogi werd nu ook de visie van de kunstenaar opgenomen en nam de museummedewerker een meer bescheiden rol aan. Dit zou mede te maken hebben met het 'openende wereldbeeld' van de Nederlanders in de jaren zeventig.²⁵⁹ Desalniettemin leek het slavernij- en koloniale verleden en vooral de keerzijde daarvan niet als onderdeel van de Nederlandse geschiedenis beschouwd te worden, wat overeenkomt met Wekker constatering in *White Innocence*.²⁶⁰ Pas vanaf de jaren negentig werd dit verleden aangestipt in tentoonstellingscatalogi van beide musea. Ook het wetenschappelijke debat over het stilzwijgen van dit verleden kwam pas adequaat op gang door de feestelijke stemming in 2002 voor de oprichting van de VOC. Hoewel de keerzijde van de VOC nu ook besproken werd in catalogi, stelden historici dat

²⁵⁹ Raben, 'Postkoloniaal Nederland', 363.

²⁶⁰ Wekker, *White Innocence*, 25.

Nederlandse musea dit verleden nog te summier en met te weinig perspectief behandelden. Na 2002 sloten beide musea gedurende tien jaren de deuren omwille van restauraties.

Vanaf het tweede decennium van de eenentwintigste eeuw toonde vooral het Stedelijk Museum een toegenomen historisch en maatschappelijk bewust kunstbeleid te hebben gekregen en het wetenschappelijke discours omtrent *new museology* te volgen. Zoals geconstateerd is binnen de gehele onderzoeksperiode is het Stedelijk Museum het Rijksmuseum altijd een stap voor geweest ten aanzien van een progressieve benadering van kunst en geschiedenis. Vooral de nieuwe directeur van het Rijksmuseum, Taco Dibbits, geeft aanwijzingen mee te willen gaan met deze trend in de museologie.

Er kan geconcludeerd worden dat beide musea een 'postkoloniale prikkel' nodig hadden – daarmee wordt bedoeld op een gebeurtenis die betrekking had op de koloniale geschiedenis – voordat gedurende een korte periode aandacht besteed werd aan het betreffende verleden en aan perspectieven die buiten de Europese kunsttradities omgaan. Immers waren in zowel het Stedelijk Museum als het Rijksmuseum pieken van postkoloniale perspectieven te zien rondom de dekolonisatie van Indonesië in 1949 en van Suriname in 1975, rondom de herdenking van de VOC in 2002 en gedurende de onafhankelijkheid van de Nederlandse Antillen in 2010. Er bestaat dus daadwerkelijk congruentie tussen de chronologie van de dekoloniatiegeschiedenis en de 'dekolonisatie' van de Nederlandse museumsector.

Toch druisen tegen die veranderingen ook continuïteiten in, zoals het tot op heden gebruiken van oriëntalistisch taalgebruik in tentoonstellingscatalogi en het benadrukken van de 'gedegen' Nederlandse kunstopleiding van kunstenaars. Het lijken kleine aanwijzingen te zijn, maar ze wijzen op een nog heersende scheve zienswijze ten aanzien van 'niet-westerse' moderniteiten, waarin de Indonesische en Surinaamse kunstsectoren als minderwaardig worden beschouwd. De vergelijking van Rudi Fuchs in 1995 tussen Surinaamse kunstenaars en 'modder' illustreert dat hoewel de zichtbaarheid van diaspora-kunstenaars in de Nederlandse museumsector vergroot kan worden, dat niet per definitie betekent dat de museummedewerker de 'niet-westerse' kunstenaars ook als gelijkwaardig ziet.

Bij het bestuderen van de positionering en emancipatie van de kunstenaars is te zien dat vooral het thema 'identiteit' een grotere rol ging spelen en de centralisatie van de Europese moderniteit aan de kaak gesteld werd. Over de eerste generatie diaspora-kunstenaars, Raden Saleh en Jan Toorop, is geconstateerd dat zij Europa beschouwden als een continent dat verder in een ontwikkeling was dan hun geboorteland. Zij trachtten hun werk in lijn te brengen met een Europees kunsthistorisch narratief, al werd hun werk ook gewaardeerd in Europa omdat het een uniek karakter zou hebben. Wel lijkt Raden Saleh *little resistances* te hebben gepleegd, bijvoorbeeld door de Indonesische prins Diponegoro naast de Nederlandse generaal te hebben geschilderd in plaats

van onder de generaal. Hij nam echter geen activistische houding aan zoals die vanaf de gebroeders Djaya geconstateerd werd. Daarentegen verbleven zij in tegenstelling tot Raden Saleh in Europa om een bijdrage te leveren aan de dekolonisatie van Indonesië, waardoor zij logischerwijs een activistische houding aannamen en in hun werk vooral de revolutie en de Indonesische identiteit centraal stelden. Desalniettemin hechtten ook zij waarde aan de bevestiging dat zij als equivalent van de Europese kunstenaars beschouwd werden.

De daaropvolgende generatie diaspora-kunstenaars begon zich bewuster bezig te houden met hun positionering en identiteit als Surinaamse kunstenaars in Nederland. Al bestond tussen Erwin de Vries en Stanley Brouwn op het gebied van positionering een dusdanig verschil. Zo riep De Vries kritische vragen op over de Surinaamse identiteit en over de Europese zienswijze op 'primitieve kunst', terwijl Brouwn zich enkel positioneerde als conceptueel kunstenaar. In termen van Stuart Hall is te concluderen dat deze kunstenaars de verscheidenheid van hun identiteit wilden benadrukken. Daarentegen is bij Kensmil en Jungerman – de vierde generatie – te zien dat zij het verlangen hebben zich te verenigen binnen een netwerk van zwarte kunstenaars. Zij zetten de emancipatie voort door de nadruk te leggen op de ondervertegenwoordiging van mensen van kleur in de Nederlandse (kunst)geschiedenis.

Een zeer fundamentele conclusie die wordt getrokken is dat de houding en werkwijze van museummedewerkers momenteel in paradoxaal verband staat met de wijze waarop kunstenaars zich emanciperen en geëmancipeerd hebben. Zo proberen museummedewerkers kunst in toenemende mate in de context van slavernij en kolonialisme te plaatsen. Het stilzwijgen van dit verleden in het publieke en wetenschappelijke debat en in musea is doorbroken. Uit de bestudeerde catalogi kwam naar voren dat zeker museummedewerkers van het Stedelijk Museum sinds het tweede decennium van de eenentwintigste eeuw frequenter verbanden leggen tussen maatschappelijke gebeurtenissen in het heden en verleden. Hiermee wordt geanticipeerd op het wetenschappelijke debat omtrent *new museology*.

Daarentegen benadrukken kunstenaars als Iris Kensmil en Remy Jungerman dat zij in hun werk niet ingaan op kolonialisme en slavernij, omdat zij niet als slachtoffer van dit verleden beschouwd willen worden. Het streven van de kunstenaars lijkt vooral te zijn om de westerse hegemonie in de (kunst)wereld te doorbreken en meer gelijkwaardigheid te creëren. Dit houdt in dat zij zowel niet in een Europees narratief als niet in een postkoloniaal narratief geplaatst willen worden. Zo meent Jungerman uit de geconstrueerde Europese context te willen stappen en zijn eigen perspectief te willen creëren.

De complexiteit van dit paradoxaal verband is ook te zien in de tentoonstelling 'Ik ben een geboren buitenlander' in het Stedelijk Museum in 2018. In deze tentoonstelling werd door middel van kunst bewustzijn gecreëerd omtrent actuele onderwerpen als migratie, identiteit en gelijkheid.

Echter wordt met een dusdanige tentoonstelling juist een identiteitslabel gehangen aan deze kunstenaars. Op welke manier ontsnapt een diaspora-kunstenaar aan enerzijds een Europees narratief en anderzijds een postkoloniaal narratief? Is het leggen van verbanden tussen heden en verleden in een tentoonstelling wellicht juist niet bevorderend voor de gelijkwaardige benadering van kunstenaars in Nederland?

In deze scriptie is tevens een spanning geconstateerd tussen de positionering en identificatie van de kunstenaars in egodocumenten en de positionering van de kunstenaars door (kunst)historici of museummedewerkers. Een voorbeeld hiervan is de consensus onder vele kunsthistorici dat Toorops 'Javaanse origine' zou zijn weggeschreven uit de kunstgeschiedenis, terwijl Toorop in zijn eigen notities nauwelijks refereerde aan zijn Javaanse achtergrond. Uit de egodocumenten bleek dat hij zijn werk ook hoofdzakelijk in een Europees narratief plaatste. Daarnaast illustreert de keuze om het werk van Brouwn te betrekken in de tentoonstelling voor het Biënnale in Venetië in 2019 dat Brouwns eigen wens om zijn Surinaamse identiteit geen rol te laten spelen, buiten beschouwing wordt gelaten. De wijze waarop een kunstenaar zichzelf identificeerde kan mettertijd – bewust of onbewust – vertroebeld of verdraaid worden.

Er kan geconcludeerd worden dat het debat over kunst en moderniteit is veranderd. Zo heeft een transformatie plaatsgevonden naar een debat waarin het thema identiteit het thema moderniteit uitdaagt en waarin beide concepten gereconstrueerd worden. In een globaliserende maatschappij, waar de Europese zienswijze op moderniteit en identiteit niet langer de dominante kan zijn, lijkt nu meer ruimte en aandacht te bestaan voor de individuele benadering van de concepten. Voor deze transformatie zijn de kunstenaars verantwoordelijk, zo werd in deze scriptie aangetoond. Door middel van kunst bekritiseerden de vier generaties in toenemende mate de Europese zienswijze op onder andere 'primitieve kunst' en moderniteit. Daarnaast boden zij nieuwe perspectieven door diverse kunsthistorische tradities te combineren en door vragen op te roepen over een thema als identiteit.

Ook de museummedewerkers hebben de zichtbaarheid van deze kunstenaars in musea vergroot en het publieke en wetenschappelijke debat hebben bijgedragen aan de toegenomen aandacht voor en kennis over het betreffende verleden, waardoor het door Stoler beschreven fenomeen *colonial aphasia* lijkt te verminderen. Echter, de diaspora-kunstenaars emanciperen zich juist door zich te distantiëren van dit verleden.

Betreffende de joviale stemming in 2002 omtrent de oprichting van de VOC wezen zowel Raben als Oostindie op het belang van het voeren van een open debat over de wijze waarop dit complexe verleden herinnerd moet worden.²⁶¹ Verder onderzoek zou uitgevoerd kunnen worden

²⁶¹ Oostindie, 'Squaring the Circle', 156; Raben, 'De VOC-Herdenking ontloopt iedere controverse'.

naar een dusdanig debat. Hoe kan dit verleden in kunstmusea herinnerd worden, zonder het plaatsen van diaspora-kunstenaars in een postkoloniaal kader?

Bronvermelding

Secundaire literatuur

Afiaty, R. en C. Esche, *Power & Other Things: Indonesia & Art 1835-now* (Brussel 2018).

ANP, 'Nederland stelt Stanley Brouwn centraal op Biënnale Venetië', *Het Parool* (15 mei 2018), <https://www.parool.nl/kunst-en-media/nederland-stelt-stanley-brouwn-centraal-op-biennale-venetie~a4598284/>, (geraadpleegd 22 november 2018).

Araeen, R., 'A New Beginning: Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics', *Third Text* 14, 50 (2000) 3-20.

Bal, M. en M.Á. Hernández Navarro, *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance, and Agency* (Amsterdam 2011).

Bloembergen, M. en M. Eickhoff, 'Een klein land dat de wereld bestormd. Het nieuwe Rijksmuseum en het koloniale verleden', *Low Countries Historical Review* 129, 1 (2014) 156-169.

Bosma, U. en R. Raben, *Being "Dutch" in the Indies: A history of Creolisation and empire 1500-1920*, (Singapore 2007).

Brown, R.M., 'Provincializing Modernity: From Derivative to Foundational', *Art Bulletin* 90, 4 (Dec. 2008) 555-557.

Buikema R. en M. Meijer, *Cultuur en Migratie in Nederland. Kunst in beweging 1900-1980* (Den Haag 2003).

Chakrabarty, D., *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* (Princeton 1998).

Coelwijn, L., 'In memoriam stanley brouwn (1935-2017)' (23 mei 2017), <https://www.stedelijk.nl/nl/nieuws/in-m>, (geraadpleegd 22 november 2018).

Den Hartog Jager, H., 'Zwart Wit', *See All This* 2, 7 (2017) 56-63.

Draak, M., 'Het Eeuwige China', *NRC Handelsblad* (3 augustus 1978), <https://www.delpher.nl/nl/kranten/view?query=een+misdeelde+kunstvorm&coll=ddd&identificatie=KBNRC01%3A000026730%3Ampg21%3Aa0162&resultsidentificatie=KBNRC01%3A000026730%3Ampg21%3Aa0162>, (geraadpleegd 27 september 2018).

Drieënhuizen, C., 'Raden Saleh in Singapore: recensie tentoonstelling "Between Worlds: Raden Sale hand Juan Luna' (27 november 2017), <https://carolinedrieënhuizen.wordpress.com/2017/11/27/raden-saleh-in-singapore-recensie-tentoonstelling-between-worlds-raden-saleh-and-juan-luna/>, (geraadpleegd 7 november 2018).

Duursma, M., 'Alle mensen zijn gelijk', *NRC Handelsblad* (12 juli 2001), <https://www.nrc.nl/nieuws/2001/07/12/alle-mensen-zijn-gelijk-7549420-a1138025>, (geraadpleegd 19 november 2018).

Eisenstadt, S. N., 'Multiple Modernities', *Daedalus* 129, 1 (2000) 1-29.

Elshout, A., 'De populistische opmars wordt gevoed door de terugkomst van de migratiecrisis' (22 juni 2018), <https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/de-populistische-opmars-wordt-gevoed-door-de-terugkomst-van-de-migratiecrisis~b5ca7806/>, (geraadpleegd 20 december 2018).

Fanon, F., *Black Skin, White Masks* (Londen 1952).

Fletcher, A., 'Study in Black Modernity', <https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/study-in-black-modernity/>, (geraadpleegd 23 november 2018).

Gargard, C., 'Waarom witte mensen niet meer blank zijn', (15 april 2016), <https://joop.bnnvara.nl/opinies/waarom-witte-mensen-niet-meer-blank-zijn> (geraadpleegd 17 januari 2018).

Gemeentemuseum Den Haag, 'Nul, Zero en Amerikaanse Minimal Art' (2013), <https://www.gemeentemuseum.nl/nl/tentoonstellingen/nul-zero-en-amerikaanse-minimal-art>, (geraadpleegd 22 november 2018).

Gevers, A., *Uit de Zevende: vijftig jaar politieke en sociaalculturele wetenschappen aan de Universiteit van Amsterdam* (Amsterdam 1998).

Gilroy, P., *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Londen 1993).

Gunn, S., *History and Cultural Theory* (Harlow 2006).

Gunn, S. en L. Faire, *Research Methods for History* (Edinburgh 2012).

Hall, S., 'Cultural Identity and Diaspora', in: Williams, P., en L. Chrisman, *Colonial Discourse and post-colonial Theory* (New York 1994) 21-33.

Hiskemuller, S., 'Speelse prikkels om dingen eens anders te zien', *Trouw* (23 mei 2018), <https://www.trouw.nl/cultuur/speelse-prikkels-om-dingen-eens-anders-te-zien~aba86c98/>, (geraadpleegd 7 december 2018).

Janssen, G. H., 'Less is More: geschiedenis in het Rijksmuseum', *Low Countries Historical Review* 129, 1 (2014) 146-155.

Jurna, N., 'Slavernijmonument was voor Erwin de Vries "bijna spirituele ervaring"', *NRC Handelsblad* (1 februari 2018), <https://www.nrc.nl/nieuws/2018/02/01/slavernijmonument-was-voor-erwin-de-vries-bijna-spirituele-ervaring-a1590656>, (geraadpleegd 20 december 2018).

Kraus, W. en I. Vogelsang, *Raden Saleh: The Beginning of Modern Indonesian Painting* (Jakarta 2012).

Kruijt, M., 'Directeur Stedelijk Museum mengt zich in politieke strijd rond populisme', *de Volkskrant* (18 maart 2017), <https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/directeur-stedelijk-museum-mengt-zich-in-politieke-strijd-rond-populisme~b97f81eb/>, (geraadpleegd 20 december 2018).

Kruijt M. en R. Ponzen, 'Het chauvinisme is passé in het Rijksmuseum: het draait nu om roofkunst en migratie', *de Volkskrant* (2 maart 2018), van: <https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/het-chauvinisme-is-passe-in-het-rijksmuseum-het-draait-nu-om-roofkunst-en-migratie~bb27dfef/>, (geraadpleegd 20 december 2018).

Legêne, S., 'Metamorfose: Toorops inburgeringstraject', *De Gids* 171 (2008) 393-407.

Lemke, S., *Primitivist Modernism: Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism* (Oxford 1998).

McCall, V. en C. Gray, 'Museum and the "new museology": theory, practice and organizational change', *Museum Management and Curatorship* 29, 1 (2014) 19-35.

Meel, P., 'Money Talks, Moral Vex: The Netherlands and the Decolonization of Suriname, 1975-1990', *European Review of Latin American and Caribbean Studies* 48 (1990) 75-98.

Merawi Tessagaye, F. en A. Minichele Sewenet, 'The Role of Mental Decolonization', *Imperial Journal of Interdisciplinary Research* 3, 6 (2017) 345-354.

Merx, K., *Een feestelijke optocht van hoogtepunten: La Grande Parade als evaluatie van het museumbeleid van Edy de Wilde in het Stedelijk Museum Amsterdam* (Delft 2013).

Mitter, P., 'Decentring modernism: art history and avant-garde art from the periphery', *Art Bulletin* 90, 4 (Dec. 2008) 531-548.

Mondriaanfonds, 'Remy Jungerman en Iris Kensmil naar Biënnale Venetië' (25 mei 2018), <https://www.mondriaanfonds.nl/2018/05/25/remy-jungerman-en-iris-kensmil-naar-biennale-venetie/>, (geraadpleegd 23 november 2018).

Mondriaanfonds nieuwsbericht, 'stanley brouwn, Remy Jungerman en Iris Kensmil naar Biënnale Venetië' (15 mei 2018), <https://www.mondriaanfonds.nl/wp-content/uploads/2018/05/Nieuwsbericht-Nederlandse-inzending-Biennale-van-Venetie-2019.pdf>, (geraadpleegd 23 november 2018).

Monshouwer, S., 'Black and Revolutionary; Hermina en Otto Huiswoud' (datum onbekend), <http://www.monshouwereditions.nl/black-and-revolutionary-hermina-en-otto-huiswoud/>, (geraadpleegd 16 januari 2019).

Monshouwer, S., 'Een interview met Remy Jungerman' (datum onbekend), <http://www.monshouwereditions.nl/een-interview-met-remy-jungerman/>, (geraadpleegd 23 november 2018).

Nieuwsblad van het Noorden, 'Röell-prijs voor Stanley Brouwn', *Nieuwsblad van het Noorden*, (12 december 1980) 9.

NRC Handelsblad, 'Sandbergprijs toegekend aan Stanley Brouwn', *NRC Handelsblad*, (23 september 1987) 6.

Oorthuizen, S., 'De erfenis van Raden Saleh', in: Knol, M. en R. Raben, *Beyond the Dutch: Indonesië, Nederland en de beeldende kunsten van 1900 tot nu'* (Amsterdam 2009) 25-34.

Oostindie, G.J. en I. Klinkers, *Gedeeld Koninkrijk: De ontmanteling van de Nederlandse Antillen en de vernieuwing van de Transatlantische relaties* (Amsterdam 2011).

Oostindie, G.J., 'Squaring the Circle: Commemorating the VOC after 400 years', *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 59, 1 (2003) 135-161.

Palma, G., 'Critici noemen expositie over Zuid-Afrika in het Rijksmuseum "gemiste kans"', *NRC Handelsblad* (29 maart 2017), <https://www.nrc.nl/nieuws/2017/03/29/critici-noemen-expositie-over-zuid-afrika-in-het-rijksmuseum-gemiste-kans-7761287-a1552346>, (geraadpleegd 19 oktober 2018).

Raben, R., 'Postkoloniaal Nederland', *Internationale Spectator* 7, 8 (2000) 359-364.

Reinders, A., 'Terug naar Nul', *De Groene Amsterdammer* (3 december 2014), <https://www.groene.nl/artikel/terug-naar-nul>, (geraadpleegd 22 november 2018).

Rijksmuseum Amsterdam, 'Rijksmuseum landenreeks voltooid met deel over Suriname' (2018), <https://www.rijksmuseum.nl/nl/pers/persberichten/rijksmuseum-landenreeks-voltooid-met-deel-over-suriname>, (geraadpleegd 3 december 2018).

Rijksoverheid, 'Onderzoek naar dekolonisatie Nederlands-Indië duurt vier jaar' (24 februari 2017), <https://www.rijksoverheid.nl/actueel/nieuws/2017/02/23/onderzoek-naar-dekolonisatie-nederlands-indie-duurt-vier-jaar>, (geraadpleegd 20 december 2018).

Rijksoverheid, 'Onderzoeksprogramma Dekolonisatie, geweld en oorlog in Indonesië, 1945-1950' (23 februari 2017), <https://www.rijksoverheid.nl/documenten/rapporten/2017/02/23/onderzoeksprogramma-dekolonisatie-geweld-en-oorlog-in-indonesie-1945-1950> (geraadpleegd 20 december 2018).

Said, E., *Culture and Imperialism* (New York 1993).

Said, E., *Orientalism* (Londen 1977).

Schmidt, B., 'The "Dutch" "Atlantic" and the Dubious Case of Frans Post', in: Oostindie, G. en J.V. Roitman, *Dutch Atlantic Connections, 1680-1800* (Leiden 2014) 249-272.

Sloothaak, S., 'Tempo Doeloe? Kunstenaars, guerrillastrijders en spijbelaars' (2018), <https://www.stedelijk.nl/nl/digdeeper/tempo-doeloe-agus-en-otto-djaya>, (geraadpleegd 18 november 2018).

Spanjaard, H., *Artists and their inspiration: A Guide through Indonesian Art History (1930-2015)* (Volendam 2016).

Stedelijk Museum, 'Gebroeders Djaya: Revolusi in het Stedelijk' (2018), <https://www.stedelijk.nl/nl/tentoonstellingen/gebroeders-djaya-revolusi-het-stedelijk>, (geraadpleegd 20 december 2018).

Stedelijk Museum, 'Symposium: the production and circulation of Indonesian modern art (1935-50)' (2018), <https://www.stedelijk.nl/nl/evenementen/production-and-circulation-indonesian-modern-art-1935-50>, (geraadpleegd 28 november 2018).

Stoler, A.L., 'Colonial aphasia: Race and Disabled Histories in France', *Public Culture* 23, 1 (2011) 121-156.

UvA Wiki, 'Discoursanalyse', (17 maart 2010), <https://wiki.uva.nl/kwamcowiki/index.php/Discoursanalyse>, (geraadpleegd 9 januari 2019).

Van der Bron, K., 'In den geest hunnen tijd', Universiteit Utrecht (2015).

Van der Lely, N., 'De erfenis van postmoderne tentoonstellingsmakers: het nieuwe tentoonstellen na Szeemann, Hoet en Fuchs', Universiteit van Utrecht (2007).

Van der Lint, R., 'Kleur bekennen in het Rietveldpaviljoen', *De Groene Amsterdammer* (6 juni 2018), <https://www.groene.nl/artikel/kleur-bekennen-in-het-rietveldpaviljoen>, (geraadpleegd 22 november 2018).

Van der Wal, F., 'Experimenten in tentoonstellingsinrichting in het Stedelijk Museum te Amsterdam ten tijde van Willem Sandberg' (2010), Universiteit Utrecht.

Van Dielen, F. en I. Kensmil, 'Get Up, Stand Up', in: I. Kensmil, *Negroes [are oké]* (2008) 18-23, <http://www.dielen.eu/documenten/NaO-red.pdf>, (geraadpleegd 20 december 2018).

Van Garrel, B., 'Maartje Draak 1907-1995; Bevlogen Keltologe', *NRC Handelsblad* (17 november 1995), <https://www.nrc.nl/nieuws/1995/11/17/maartje-draak-1907-1995-bevlogen-keltologe-10446197-a924511>, (geraadpleegd 27 september 2018).

Van Rooy, M. en B. van Garrel, 'Drie directeuren en een legende; Edy de Wilde, Wim Beeren en Rudi Fuchs over het Stedelijk Museum', *NRC Handelsblad* (15 september 1995), <https://www.nrc.nl/nieuws/1995/09/15/drie-directeuren-en-een-legende-edy-de-wilde-wim-beeren-10445898-a631208>, (geraadpleegd 11 december 2018).

Van Stipriaan, A., 'Roads to the Roots or Stuck in the Mud?', in: Hoefte, R. en P. Meel, *Twentieth-century Suriname. Continuities and discontinuities in a new world society* (Jamaica 2001) 270-295.

Van Zeil, W., 'Nieuwe directeur Rijksmuseum breekt met verleden en maakt tentoonstelling over slavernij', *de Volkskrant* (10 februari 2017), <https://www.volkskrant.nl/wetenschap/nieuwe-directeur-rijksmuseum-breekt-met-verleden-en-maakt-tentoonstelling-over-slavernij~b6fad0a4/>, (geraadpleegd 19 oktober 2018).

Wekker, G., *White Innocence: Paradoxes of Colonialism and Race* (Durham 2016).

Wensink, H., 'Het Nederlandse toneel schreeuwt om stukken vanuit het zwarte perspectief, en Samora Bergtop gaat ervoor zorgen', *de Volkskrant*, (2 mei 2018), <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/het-nederlandse-toneel-schreeuwt-om-stukken-vanuit-het-zwarte-perspectief-en-samora-bergtop-gaat-ervoor-zorgen~b3f51cae/>, (geraadpleegd 7 december 2018).

Weststeijn, M. A., 'De Indische wortels van het Nederlandse modernisme: ideeën over oosterse spiritualiteit bepaalden de interesse in Indische kunst', *De Academische Boekengids* 71 (2008) 2-8.

Wingen, E., 'Biënnale in Venetië: enkele bergtoppen in rommelig panorama', *De Telegraaf*, 19 juni 1982, T27.

Tentoonstellingscatalogi

Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, Fontein, J., *Oosterse Schatten – 4000 jaar Aziatische Kunst* (Amsterdam 1954), S tent 1954.

Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, Sigmond, P., 'Woord vooraf', in: K. Zandvliet, *De Nederlandse ontmoeting met Azië 1600-1950* (Amsterdam 2002), S tent 2002, 8.

Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, Sint Nicolaas, E., 'Koffers vol gedachten', in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 50, 4 (2002) TS 0202, 484-513.

Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, Stevens, H., *Gepeperd Verleden: Indonesië en Nederland sinds 1600* (Amsterdam 2015), 739 C 55.

Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, Van Campen, J., et al., *Aziatische Kunst* (Amsterdam 2014), 728 D 13.

Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, Van Luttervelt, R., 'Een gezicht op oud Paramaribo', in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 11, 1 (1963), TS 0202, 22-25.

Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, Verbeek, J., *Jan Toorop 1858-1928* (Amsterdam 1968), S tent 1969.

Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, Lim, K.W., *Aziatische kunst uit het bezit van leden* (Amsterdam 1978), inventaris 1073.

Bibliotheek Stedelijk Museum, Beeren, W., en C. Visser, *Erwin de Vries beelden* (Amsterdam 1970), SMS 1917-15.

Bibliotheek Stedelijk Museum, Brouwn, S., *stanley brouwn steps* (Amsterdam 1971), Brouwn/1.

Bibliotheek Stedelijk Museum, De Vries, E., en L. Abegg, *Erwin de Vries, beeldhouwer - schilder: 50-jarig jubileum 1998 - 1948 Suriname Nederland* (Leeuwarden 1998), 161 C 17.

Bibliotheek Stedelijk Museum, Fuchs, R. en E. de Vries, 'Waarom schilder je niet Surinaams?', in: *Bulletin Stedelijk Museum* 5&6 (1998) 32-37.

Bibliotheek Stedelijk Museum, Sandberg, W., *Agoes en Otto Djaya* (Amsterdam 1947), SMA 1947-12.

Bibliotheek Stedelijk Museum, Sandberg, W., *Extra nummer museum jaartal Sandberg en de kunstenaar*, in: *Museum Journaal* april/mei 8, 9 (1963), ZKW doos 54.

Bibliotheek Stedelijk Museum, Sotssass E., en W. Bertheux, *Kho Liang le, interieurarchitect* (Amsterdam 1971), SMA 1971-15.

Bibliotheek Stedelijk Museum, *Tentoonstelling van de schilderijen van Jan Toorop* (Amsterdam 1941), SMA 1941-14.

Bibliotheek Stedelijk Museum, *Zuid-Limb Kunst* (Amsterdam 1954), SM 114.

Stedelijk Museum, 'Global Collaborations' (21 november 2012), <https://www.stedelijk.nl/nl/nieuws/driejarig-project-global-collaborations>, (geraadpleegd 19 oktober 2018).

Stedelijk Museum, 'How far How near' (2014), <https://www.stedelijk.nl/nl/tentoonstellingen/how-far-how-near-de-wereld-in-het-stedelijk>, (geraadpleegd 20 december 2018).

Stedelijk Museum, 'Ik ben een geboren buitenlander' (2017), <https://www.stedelijk.nl/nl/tentoonstellingen/ik-ben-een-geboren-buitenlander>, (geraadpleegd 19 oktober 2018).

Stedelijk Museum, *Surinaamse Kunst* (1996), <https://www.stedelijk.nl/nl/tentoonstellingen/surinaamse-kunst>, (geraadpleegd 11 december 2018).

Stedelijk Museum, 'Tromorama' (2015), <https://www.stedelijk.nl/nl/tentoonstellingen/tromarama>, (geraadpleegd 19 oktober 2018).

Indonesian Bureau of Youth Affairs, Alisjahbana, T., 'Preface', *Lineographs* (Jakarta 1946).

Kunsthall Van Lier, Galestin, T.P., 'Woord vooraf', in: *Agoes Djaya Otto Djaya* (1948) 3, https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/production-static-stedelijk/images/_verdieping/Online%20Platforms/Djaya%20-%20Revolusi%20in%20het%20Stedelijk/Catalogus%20scans/PDFs%20Texts/Catalogus%20Leiden_Scan_v2_MR.pdf, (geraadpleegd 28 november 2018).

Rijksmuseum Amsterdam, 'Tentoonstelling slavernij' (10 februari 2017), <https://www.rijksmuseum.nl/nl/slavernij>, (geraadpleegd 19 oktober 2018).

Brieven en notities

Archief Stedelijk Museum, brief van A. en O. Djaya aan Monsieur Cassou van Musee d'art Modern (22 november 1947), Sted10087133148.

Archief Stedelijk Museum, brief van W. Sandberg aan andere museumdirecteuren (14 augustus 1947), Sted-10087133137.

Koninklijke Bibliotheek Den Haag, brief van J. Toorop aan zijn dochter C. Toorop (1916) TC C81-93 Microfilm.

Koninklijke Bibliotheek Den Haag, brief van J. Toorop aan zijn dochter C. Toorop (1920), TC C81-93 Microfilm.

Koninklijke Bibliotheek Den Haag, brief van J. Toorop aan zijn dochter C. Toorop (1921) TC C81-93 Microfilm.

Koninklijke Bibliotheek Den Haag, brief van J. Toorop aan zijn vrouw A. Hall (1910), TC C81-93 Microfilm.

Koninklijk Bibliotheek Den Haag, J. Toorop in zijn notitieboekje (dit boekje draagt de datum 1905-1925), TCC169 Microfilm.

Koninklijk Bibliotheek Den Haag, J. Toorop in zijn notitieboekje (1910), TCC169D Microfilm.

Koninklijk Bibliotheek Den Haag, J. Toorop, 'Notities toespraak Moderne Kunstkring' (1910), TCC169D Microfilm.

Nationaal Archief Den Haag, brief van Raden Saleh aan J. Loudon (1874), Collectie 232 James Loudon, inventarisnummer 29.

Stadsarchief Amsterdam, brief van A. Djaya aan W. Sandberg (2 januari 1948), STED10087133111.

Sudjojono, S., 'Senis Lukis Indonesia' (1946), geraadpleegd 13 November 2018, van: <http://archive.ivaa-online.org/files/uploads/texts/1%20Seni%20Lukis%20Indonesia.pdf>. Zelf vertaald met Google Translate.

Andere bronnen

Jonker, A., documentaire 'De Zwarte kant van Oranje' (2006), <https://vimeo.com/129218960>, (geraadpleegd 23 november 2018).

E-mail I. Kensmil aan S. Slagboom, verzonden op 16 augustus 2018.

Stadsarchief Amsterdam, 'Archief van het Stedelijk Museum', toegangsnummer 30041, https://archief.amsterdam/inventarissen/overzicht/30041.nl.html#idc_zEmAA, (geraadpleegd 11 december 2018).

Afbeeldingen

Titelpagina: Djaya, O., Soemedang (1946), <https://javapost.nl/2015/11/15/het-geschenk-van-otto-djaya-aan-vrij-nederland/>, (geraadpleegd 20 december 2018).

Afbeelding 1: Raden Saleh, 'Penangkapan Pangeran Diponegoro' / 'De gevangenneming van prins Diponegoro' (1857), Istana Merdeka, Jakarta, <https://historiek.net/de-gevangenneming-van-prins-diponegoro-door-generaal-de-kock-5/16058/>, (geraadpleegd 20 december 2018).

Afbeelding 2: Pieneman, N., 'De gevangenneming van prins Diponegoro door generaal De Kock' (1830), Collectie Rijksmuseum Amsterdam, <https://historiek.net/de-gevangenneming-van-prins-diponegoro-door-generaal-de-kock-5/16058/>, (geraadpleegd 20 december 2018).

Afbeelding 3: Djaya, A., 'Mimpi Maya (Droom van Maya)' (1941), collectie Nationaal Museum van Wereldculturen, coll.nr. TM-1791-1, <https://www.stedelijk.nl/nl/digdeeper/de-strijd-tegen-koloniale-machtsaanspraken>, (geraadpleegd 20 december 2018).

Afbeelding 4: Djaya, O., 'Revolutie' (1947), Collectie Stedelijk Museum Amsterdam, <https://www.stedelijk.nl/nl/tentoonstellingen/gebroeders-djaya-revolusi-het-stedelijk>, (geraadpleegd 20 december 2018).

Afbeelding 5: De Vries, E., 'Het Slavernijmonument' (2002), foto ANP, <https://nos.nl/artikel/2214862-kunstenaar-erwin-de-vries-maker-nationaal-slavernijmonument-overleden.html>, (geraadpleegd 20 december 2018).

Afbeelding 6: Kensmil, N., 'De Soldaat' (1999), <https://natasjakensmil.nl/gallery-category/schilderijen/#2014-2>, (geraadpleegd 20 december 2018).