

The background of the entire page is decorated with various watercolor splatters. At the top, there are several large, irregular splatters in shades of orange and red. On the left side, there are more orange and red splatters, along with some blue ones. On the right side, there are orange and red splatters at the top, and blue splatters below. At the bottom, there are several large blue splatters. The overall effect is a vibrant, artistic, and somewhat abstract background.

# Dragers van Verhalen

*Een kunst- en cultuurhistorisch onderzoek naar zes  
boekbanden, vervaardigd in Nederlands-Indië voor de  
Europese markt tussen 1910 en 1940.*

Dragers van Verhalen. Een kunst- en cultuurhistorisch onderzoek naar zes boekbanden, vervaardigd in Nederlands-Indië voor de Europese markt tussen 1910 en 1940.

16 januari 2019

Inge van Vught 5942454

Begeleider – Dr. Patrick van Rossem

Tweede lezer – Dr. Linda Boersma

Bachelor scriptie Kunstgeschiedenis, Universiteit Utrecht, 9909 woorden.

Omslagafbeelding: Auteur (archief: Inge van Vught). De afbeelding is geïnspireerd op het Midden-Javaanse gebruik van de natuurlijke kleurstoffen blauw en bruin (*kain sogan*) en het stansen of uitslaan van buffelleer volgens de *wayang-kulit* techniek.

## Voorwoord

De bachelor scriptie die voor u ligt, komt voort uit mijn interne motivatie om verhalen die zich in de marges bevinden onder de aandacht te brengen. Nadat ik samen met Rens Top, conservator boekbanden in de Koninklijke Bibliotheek Den Haag, had gekeken naar een aantal boekbanden uit Nederlands-Indië lieten deze mij niet meer los. De geringe waardering voor de boekbanden als souvenirs voor de Europese markt en het feit dat er eigenlijk nog nooit iemand onderzoek naar had verricht, gaven mij de doorslag voor het opstarten van dit onderzoek. Hoewel ik niet zeker wist of het onderwerp te moeilijk was, ben ik met verschillende mensen in contact gekomen die mij allen aanstuurden om verder te gaan. Graag neem ik daarom hierbij de gelegenheid om deze mensen te bedanken. In de eerste plaats bedankt ik uiteraard Rens Top, met wie ik uitstekende gesprekken heb gevoerd over de boekbanden, maar ook over kunst en kunstnijverheid in het algemeen. Daarnaast wil ik Annemieke Hoogenboom en Jantiene van Elk bedanken, zij hebben mij ondersteund in mijn zoektocht naar een geschikt onderwerp. Erg dankbaar ben ik voor de steun van Marischka Verbeek, eigenaresse van Savannah Bay, een boekwinkel waar ik vrijwilligerswerk doe. Zij moedigde me aan om dit onderwerp met beide handen aan te pakken, ondanks mijn twijfels erover. Ik wil ook Karin Scheper van de Universiteit Leiden bedanken voor ondersteuning bij het onderzoeken van de techniek en constructie van de boekbanden. En als laatste bedank ik uiteraard mijn scriptiebegeleider, Patrick van Rossem, voor de goede begeleiding.

Inge van Vught, 16 januari 2019.

Inhoudsopgave

Samenvatting	5
Inleiding	6
Hoofdstuk 1   De kunstnijverheid van Nederlands-Indië ‘in ere hersteld’	14
1.1   Ethische Politiek	15
1.2   Jaarmarkten, wereldtentoonstellingen en werkplaatsen	18
Hoofdstuk 2   De constructie van authentieke objecten	23
Hoofdstuk 3   Tussen traditie en innovatie	33
3.1   Ambacht in levende lijve	34
3.2   Ambacht in beeld	38
Conclusie	43
Bibliografie	46
Afbeeldingenlijst	51

## Samenvatting

Het eerste beoogde doel van dit onderzoek is om inzicht te verschaffen in de wijze waarop zes boekbanden van buffelperkament, die afkomstig zijn uit Nederlands-Indië (1910-1940), vervaardigd zijn. Het tweede doel is om deze objecten te contextualiseren binnen een kunst- en cultuurhistorisch kader. Daarin wordt de relatie tussen deze objecten en de Nederlandse visie op kunstnijverheid in beeld gebracht. Deze twee doelen zijn samengebracht in de onderzoeksvraag, die als volgt luidt: *Wat vertelt de productie van deze zes boekbanden – die zijn vervaardigd in Nederlands-Indië tussen 1910 en 1940 – over de wijze waarop culturele interactie plaatsvond tussen Nederland en Nederlands-Indië op het gebied van kunstnijverheid?* Er is bronmateriaal verzameld vanuit verschillende invalshoeken, zoals archieven, contemporaine literatuur en collecties van museale instellingen. De boekbanden zijn nog niet eerder beschreven in wetenschappelijke literatuur, waardoor een verkennende onderzoeksmethode noodzakelijk was. Tevens sluit deze manier van onderzoeken aan bij het bestuderen van een koloniaal object als bron. Op basis van dit onderzoek wordt ondersteund dat de boekbanden een representatie zijn van zowel de commercialisering en bescherming van de inheemse kunstnijverheid in Nederlands-Indië als ook de Nederlandse stereotypering van de Indische cultuur tijdens de koloniale periode. Ook kan worden vastgesteld dat er nog weinig onderzoek is verricht naar (soortgelijke) objecten afkomstig uit Nederlands-Indië, waardoor aanvullend onderzoek naar de gebruikte techniek en de werkomstandigheden van de ambachtslieden in Nederlands-Indië gewenst is.

## Inleiding

De uitdrukking ‘tempo doeloe’ of ‘goede oude tijd’ is een nostalgische verwijzing naar de koloniale tijd in Nederlands-Indië. De term werd vanaf de jaren zeventig gebruikt door Nederlanders om te verwijzen naar de gehele koloniale periode van Nederlands-Indië.<sup>1</sup> Schrijver Kester Freriks pleit in *Tempo Doeloe, een omhelzing* voor een positieve herinnering aan deze tijd. Met dit beeld wil hij voorkomen dat de koloniale periode de boeken in zal gaan als een zwarte, met geweld en leed doordrenkte bladzijde van onze geschiedenis.<sup>2</sup> In een recensie van Reggie Baays roman *Het kind met de Japanse Ogen* merkt columnist Marischka Verbeek op dat Freriks een belangrijk punt onvermeld laat. Het negeren van de onderdrukten in die periode is volgens Verbeek een eerste punt van kritiek, maar nog belangrijker is dat er nog niet eens een volledige geschiedenis is van de Indische tijd: “Alsof het nu tijd zou zijn voor de ‘andere kant’ van het verhaal.”<sup>3</sup> Het is een bekend fenomeen dat vrijwel ieder Indisch persoon kan bevestigen; mensen met een Indische afkomst die in Nederland wonen worden vaak geconfronteerd met onduidelijkheden over hun verleden.

In een kunsthistorische context kan het begrip ‘tempo doeloe’ worden gekoppeld aan de ‘oosterse’ eigenschappen van Nederlandse kunst in de periode vanaf het einde van de negentiende eeuw tot de Eerste Wereldoorlog. Deze periode stond in Nederland in het teken van de art nouveau of ‘nieuwe kunst’. In Nederland waren enkele karakteristieken, zoals de systematische ontwerpsystematiek, het tekenen naar de natuur en de toepassing van ambachtelijke technieken, kenmerkend voor de eigen nationale stijl. Nederlands-Indië wordt veelal voorgesteld als een plek waar sierkunstenaars gedurende die periode hun inspiratie vandaan haalden om onder andere gebatikte stoffen, bespanningen en bekledingen te maken in art nouveau stijl. Men duidt dit aan als “Indische inspiratie” of spreekt over “verlangen naar het Oosten”.<sup>4</sup> Deze omschrijvingen geven een eenzijdige situatie weer, waarin vanuit wordt gegaan dat de Nederlandse sierkunst zich enkel op afstand verhiel tot de kunst in de kolonie.

---

<sup>1</sup> Pamela Pattynama, *Bitterzoet Indië. Herinnering en nostalgie in literatuur, foto's en films* (Amsterdam: Prometheus/Bert Bakker, 2014), 29.

<sup>2</sup> Kester Freriks, *Tempo Doeloe, een omhelzing* (Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 2018).

<sup>3</sup> Marischka Verbeek, “Reggie Baay levert een belangrijke bijdrage aan het verhaal van de dekolonisatie,” *Trouw*, 17 november, 2018, [https://www.trouw.nl/cultuur/reggie-baay-levert-een-belangrijke-bijdrage-aan-het-verhaal-vandedekolonisatie~a9c281c3/?fbclid=IwAR2vxhBv3YgAcH3iaaN4iz6e0hcODDburDAQP\\_WNT\\_TKTZ71\\_oWF\\_ckCmTBFDE](https://www.trouw.nl/cultuur/reggie-baay-levert-een-belangrijke-bijdrage-aan-het-verhaal-vandedekolonisatie~a9c281c3/?fbclid=IwAR2vxhBv3YgAcH3iaaN4iz6e0hcODDburDAQP_WNT_TKTZ71_oWF_ckCmTBFDE).

<sup>4</sup> Ton Heijdra en Regien Stolp, *Boekbeeld: de Amsterdamse School in omslagen en boekbanden* (Amsterdam: Museum Het Schip, 2014), 25, 69. “Art Nouveau in Nederland,” Gemeentemuseum Den Haag, geraadpleegd 2 december, 2018, <https://www.gemeentemuseum.nl/nl/tentoonstellingen/art-nouveau-nederland>.

In deze scriptie komt echter naar voren dat Nederlandse sierkunstenaars, evenals de Nederlandse politiek, invloed uitoefende op de kunstnijverheid in Nederlands-Indië. In het licht van de ethische politiek probeerde koloniale instanties de inheemse kunstnijverheid te beschermen tegen invloeden van buitenaf. Door de Nederlandse inmenging in de kolonie kon dit echter niet voorkomen worden: het inheemse ambacht werd een exportproduct. Dit kan men terugzien in de kunstnijverheid die is gemaakt in de periode na de invoer van de ethische politiek. In die periode zag men de voordelen van de aanpak van landen als Engeland en Frankrijk, die producten voor de westerse markt lieten maken in hun koloniën. Nederland besloot op Nederlands-Indië ook een soortgelijk model te bewerkstelligen.<sup>5</sup>

In de collectie boekbanden van de Koninklijke Bibliotheek bevindt zich een groep boekbanden die gemaakt is door ambachtslieden in Nederlands-Indië en die gedateerd zijn tussen 1910 en 1940 (afb. 3 t/m 9b). Hoewel de banden een product zijn van inheemse kunstnijverheid, zijn ze tevens een product van culturele uitwisseling tussen Nederland en kolonie, omdat ze aansluiten bij de Nederlandse praktijken die waren bedoeld om de inheemse kunstnijverheid te ‘verheffen’. Conservator boekbanden Rens Top vertelde mij dat er tot dusver nog geen wetenschappelijk onderzoek naar de Indische boekbanden gedaan is. In deze scriptie zijn de eerste stappen gezet om hun vervaardiging, materiaal technische eigenschappen en culturele context in kaart te brengen. Daarbij is de volgende onderzoeksvraag geformuleerd: *Wat vertelt de productie van deze zes boekbanden – die zijn vervaardigd in Nederlands-Indië tussen 1910 en 1940 – over de wijze waarop culturele interactie plaatsvond tussen Nederland en Nederlands-Indië op het gebied van kunstnijverheid?* Het neutrale begrip ‘interactie’ is bewust gekozen, omdat beide partijen invloed hebben gehad op het eindproduct en de arbeid niet gedwongen geweest lijkt te zijn.

Om deze vraag te beantwoorden zijn drie deelvragen opgesteld. De eerste deelvraag, *hoe ging Nederland met kunstnijverheid in Nederlands-Indië ten tijde van de ethische politiek (ca. 1901)?*, heeft als doel de casus in een historische context te plaatsen. Vervolgens zullen de boekbanden en hun eigenschappen centraal staan: *Hoe wordt artistieke wisselwerking zichtbaar in de boekbanden zelf, zowel op materiaal technisch als iconografisch vlak?* Tot slot zal nader inzicht worden gegeven in de functie van kunstnijverheid in een westerse context, middels de

---

<sup>5</sup> Maria Wronska-Friend, “Javanese batik for European artists: Experiments at the Koloniaal Laboratorium in Haarlem,” in *Batik: drawn in wax: 200 years of batik art from Indonesia in the Tropenmuseum collection*, red. I. C. van Hout (Amsterdam: Royal Tropical Institute, 2001), 106.

deelvraag: *Op welke manier(en) dienden representaties van het inheemse ambacht als beeld van de koloniale ‘ander’?*<sup>6</sup>

In deze scriptie komt naar voren dat veel informatie over de herkomst en vervaardiging van de banden ontbreekt en dat wellicht meer onderzoek nodig is om een volledig beeld te schetsen van deze objecten en de koloniale praktijken die eraan gelieerd zijn. De boekbanden blijken inzicht te kunnen geven in de artistieke wisselwerking tussen Nederland en haar kolonie. De boekbanden tonen de keerzijde van oosterse inspiratie, namelijk de wijze waarop Nederland de inheemse kunstnijverheid stuurde en beïnvloedde om ze als product op de Europese markt te kunnen aanbieden. Die producten functioneerden uiteindelijk ook als representatie van de kunstnijverheid van de koloniën in Europa, maar ze schetsen een vertekend beeld van de daadwerkelijke beoefening van de (traditionele) ambachten in de koloniën op dat moment. Kortom, de boekbanden vertellen meer dan één verhaal over de koloniale geschiedenis: een verhaal dat verder gaat dan louter inspiratie opdoen uit een ver oord.

Om voor mijn onderzoek aan geschikt bronmateriaal te komen, heb ik diverse stappen gezet. In eerste instantie was het zaak om zoveel mogelijk informatie naar boven te halen over de banden zelf. De blog die Rens Top heeft geschreven voor de Koninklijke Bibliotheek vormde daarvoor een belangrijk uitgangspunt, evenals de objectbeschrijvingen uit de collectiedatabase van de Koninklijke Bibliotheek.<sup>7</sup> Een belangrijk vraagstuk was de techniek waarmee de banden gemaakt zijn, omdat deze niet eenduidig naar voren kwam in de beschrijvingen. Daarbij heeft Karin Scheper, restaurator van Islamitische boeken aan de Universiteit Leiden, samen met Top en mij naar de banden gekeken. Daarnaast heb ik verschillende partijen benaderd die allen gespecialiseerd zijn in (Indische) literatuur of boekbanden, zoals Museum Meermanno en een aantal specialisten op het gebied van Nederlands-Indische literatuur.<sup>8</sup> Dit leverde weinig op,

---

<sup>6</sup> Ambachten zoals batik, houtsnijkunst en vlechtwerk, werden door Nederlandse onderzoekers en musea uitgebreid bestudeerd en daardoor gecanoniseerd als traditioneel en ‘inheems’. Het begrip ‘inheems’ is een alternatief voor ‘inlands’ of ‘Indisch’. ‘Inlands’ werd gebruikt door Nederlanders om de kunstnijverheid van inheemse bevolkingsgroepen aan te duiden. Destijds werden deze verschillende begrippen door elkaar gebruikt. In deze scriptie is gekozen voor ‘inheems’, afgewisseld met ‘traditioneel’. ‘Indisch’, ‘inlands’ en ‘Indonesisch’ zullen voornamelijk in citaten voorkomen. Bron: Berteke Waaldijk en Susan Legêne, “Vernieuwing van de beeldende kunsten in een koloniale context,” in *Cultuur en migratie in Nederland. Kunsten in beweging 1900-1980*, red. Rosemarie Buikema en Maaïke Meijer (Den Haag: Sdu Uitgevers, 2003), 22. Marieke Bloembergen, *Koloniale Vertoningen. De verbeelding van Nederlands-Indië op de wereldtentoonstellingen (1880-1931)*, Amsterdam, 2006 (Proefschrift Universiteit van Amsterdam), 199.

<sup>7</sup> Rens Top, “Boekbanden uit Indië,” geraadpleegd 30 december, 2018, <https://www.kb.nl/themas/boekkunst-en-geïllustreerde-boeken/boekbanden/boekbanden-uit-indie>.

<sup>8</sup> Een oproep via sociale media waar een aantal contacten uit mijn indirecte netwerk op heeft gereageerd. Archief: Inge van Vught.



want de benaderde partijen gaven allen aan dat hun kennis over Indische boekbanden zich beperkte tot banden die in Nederland gemaakt zijn, of van gebatikte stoffen uit Nederlands-Indië, zogeheten uitgeversbanden.<sup>9</sup>

Om meer te weten te komen over de gebruikte techniek deed ik literatuuronderzoek naar kunstnijverheid in Nederlands-Indië aan het begin van de twintigste eeuw. Ontwerper en hoogleraar J. A. Loebèr schreef tussen 1903 en 1915 een zesdelig naslagwerk over inheemse kunstnijverheid in Nederlands-Indië. Hij beschrijft in *Leder- en perkamentwerk, schorsbereiding en aardwerk in Nederlands-Indië*, onder andere het procedé van de *wayang kulit*, de techniek die is gebruikt voor de vervaardiging van de boekbanden. Zijn beschrijvingen geven tevens weer hoe hij en zijn tijdsgenoten dachten over de inheemse kunstvormen die ze bestudeerden. J. E. Jasper, controleur Binnenlands Bestuur op Soerabaja, heeft net als Loebèr onderzoek verricht naar de inheemse kunstnijverheid vanuit een technisch en artistiek oogpunt.<sup>10</sup> Hij heeft onder andere verslagen van jaarmarkten op Nederlands-Indië geschreven. Die markten werden geïnitieerd door Nederlanders en waren bedoeld om een afzetmarkt te creëren voor de inheemse arbeiders.<sup>11</sup>

Het eigentijds gedachtengoed over kunstnijverheid onderzocht ik verder via krantenbanken, waarin specifiek de naam van het atelier “Kunstarbeid” van Trijntje ter Horst-de Boer werd genoemd. Dit atelier vormde voor mij het uitgangspunt om de vervaardiging van de boekbanden in context te plaatsen. Bij “Kunstarbeid” werden namelijk boekbanden, zoals die in de casus, evenals andere objecten voor de westerse markt vervaardigd. In dit onderzoek kwam, naast Ter Horst-de Boer, geen andere naam van een atelier naar voren waar deze boekbanden toe te herleiden zijn.<sup>12</sup> Daarom richt mijn onderzoek zich op verslagen en getuigenissen over de objecten die Ter Horst-de-Boer liet maken en verkopen, om zo een concreter beeld te krijgen van de wijze waarop deze banden gemaakt werden.<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> Vóór de negentiende eeuw werden boeken meestal individueel gebonden naar gelang de wensen van de koper en niet door de uitgever zelf. In de negentiende eeuw kwamen uitgeversbanden voor, dit zijn door de uitgever gemaakte boekbanden die machinaal en in grotere oplage zijn gebonden.

<sup>10</sup> Bloembergen, *Koloniale Vertoningen*, 208.

<sup>11</sup> J.E. Jasper, *Verslag van de Jaarmarkt-Tentoonstelling te Soerabaja* (Batavia: Landsdrukkerij, 1908), 3.

<sup>12</sup> Hoewel in dit verband de naam Couprerus Bédier de Prairie eenmalig wordt genoemd door Jasper, is daar verder geen bronmateriaal over gevonden. Bron: Jasper, *Verslag van de Jaarmarkt-Tentoonstelling te Soerabaja*, 91.

<sup>13</sup> De werkplaats en winkel “Kunstarbeid” werd als bron voorgesteld door de verkoper van een van de boekbanden van de casus aan de Koninklijke Bibliotheek. Daarom heb ik vanuit die werkplaats pogingen gedaan om meer te weten te komen over soortgelijke ateliers, maar er dook enkel informatie op over “Kunstarbeid”. Mijn oordeel was dat dit representatief genoeg was voor deze scriptie, omdat er uitgebreide documentatie van gedaan is en deze overeenkomt met de geraadpleegde literatuur over de inheemse kunstnijverheid van Nederlands Indië. Bron: Karin Scheper en Rens Top, bespreking, 11 december, 2018.

Voorgaande literatuur is aangevuld door het raadplegen van kranten en verslagen van koloniale tentoonstellingen en verenigingen in de bibliotheek van Museum Volkenkunde en de bijzondere collecties van Universiteit Utrecht. In het *Koloniaal Weekblad. Orgaan der Vereeniging Oost en West*, stonden in de rubriek “Kunst, Kunstnijverheid en Huisvlijt” verschillende opvattingen over de manier waarop men de waardering van de kunstnijverheid uit Nederlands-Indië in Europa trachtte te verbeteren. Maar ook de visie van de ethische politiek, waarbij verheffing van inheemse kunstnijverheid centraal stond, is terug te vinden in deze literatuur. In het blad *Het Huis, Oud en Nieuw* wordt bijvoorbeeld uitgebreid gesproken over “De verheffing van Inlandsche Kunstnijverheid”.<sup>14</sup>

Omdat de boekbanden een geïsoleerde groep zijn binnen de collectie van de Koninklijke Bibliotheek, maar ook elders niet zijn terug te vinden, heb ik ook onderzoek gedaan in collectiedatabases naar boekbanden of objecten die gelijkenissen of verbanden vertonen. Deze zocht ik in Koninklijke Verzamelingen en in de collectie van het Tropenmuseum. Daardoor ontstond een klein corpus van gelijksoortige objecten, waar naar aanleiding van deze scriptie verder onderzoek naar gedaan zou kunnen worden. In hoofdstuk 2 van deze scriptie zal dit corpus kort worden toegelicht.

Vervolgens is literatuuronderzoek gedaan naar de praktijken rondom kunstnijverheid in Nederlands-Indië. De onderzochte literatuur benadrukt verschillende aspecten van kunstnijverheid en de wijze waarop Nederlanders daarmee omgingen in de periode vanaf het einde van de negentiende eeuw. De vervaardiging van gebruiksvoorwerpen voor de Nederlandse markt wordt ook beschreven door historicus Caroline Drieënhuizen in *Koloniale collecties, Nederlands aanzien: de Europese elite van Nederlands-Indië belicht door haar verzamelingen, 1811-1957*. Drieënhuizen benadrukt hoe Nederlandse vrouwen hun eigen emancipatoire belangen nastreefden door de taak op zich te nemen om in Nederlands-Indië de kunstnijverheid te bevorderen.<sup>15</sup> Wederom komt werkplaats en winkel “Kunstarbeid” in dit stuk naar voren. De relatie tussen gender en de inheemse kunstnijverheid wordt tevens beschreven door kunsthistoricus Marjan Groot, in haar artikel “Crossing the Borderlines and Moving the

---

<sup>14</sup> *Het Huis Oud en Nieuw* was een tijdschrift dat is uitgegeven door architect Eduard Cuypers, die daarin zijn (propagandistische) visie mededeelde over kunst en architectuur in de koloniën. Voor een uitgebreide studie van dit onderwerp zie Jocelyn Kotvis' scriptie: *Eduard Cuypers als 'propagandist van koloniale schoonheid' Een studie naar de beeldvorming vanuit de positie van de artistiek-ondernemende redacteur van het Ned. Indische Huis Oud & Nieuw (1913 – 1915)*, Utrecht, 2017 (Universiteit Utrecht).

<sup>15</sup> C.A. Drieënhuizen, *Koloniale collecties, Nederlands aanzien: de Europese elite van Nederlands-Indië belicht door haar verzamelingen, 1811-1957*. Amsterdam, 2012 (Proefschrift Universiteit van Amsterdam).

Boundaries: 'High' Arts and Crafts, Cross-culturalism, Folk Art and Gender”. Groot legt daarin een link tussen de rol van vrouwen in de Nederlandse kunstnijverheid en kunst uit de kolonie.

Historicus Susan Lêgene gaat in *Spiegelreflex* in op de betekenisveranderingen van objecten met een koloniaal verleden. Haar aanpak is van grote betekenis geweest voor deze scriptie, omdat Legêne specifiek kijkt naar de wijze waarop Nederland met haar koloniën omging en hoe objecten werden gebruikt, maar ook verzameld, bewaard en tentoongesteld.<sup>16</sup> Zo geeft Legêne een uitgebreid beeld weer van de positie van de batiktechniek in de kolonie en Nederland.<sup>17</sup> Ook gaat zij in op de representatie van het inheemse ambacht zoals die in Nederland bestond. De batik geeft veel inzicht in de onderliggende politieke, culturele en sociaaleconomische processen die zich in de kolonie afspeelden op het gebied van kunstnijverheid. Dit wordt tevens bevestigd door Wronska-Friend, die kijkt naar de toepassing van de batiktechniek door Nederlandse nijverheidskunstenaars.<sup>18</sup> De positie van de batik in de koloniën, maar ook buiten de koloniën en op werelddtentoonstellingen, wordt uitgebreid beschreven in wetenschappelijke literatuur. Deze bronnen gaven nieuwe inzichten over de casus, gezien de vervaardiging van de boekbanden onlosmakelijk verbonden is aan andere vormen van kunstnijverheid waar de Nederlanders zich mee gemoeid hebben.

Berteke Waaldijk en Susan Legêne stellen in “Vernieuwing van de beeldende kunsten in een koloniale context” dat er sprake was van een hiërarchisch onderscheid tussen inheemse en Nederlandse kunst en lichten dit ook toe aan de hand van de batik. Ze benadrukken tevens een belangrijke onvolkomenheid in de kunstgeschiedenis, die zeker van toepassing is op de casus: “...in kunstbeschouwingen worden deze bewegingen [tussen Nederland en koloniën] vaak buiten beschouwing gelaten.”<sup>19</sup> Zij doelen daarmee op de artistieke wisselwerking tussen kolonie en moederland. Cultuurhistoricus Marieke Bloembergen beschrijft ook een ongelijke verdeling tussen Nederland en Nederlands-Indische ambachten, in de context van de werelddtentoonstellingen. In haar proefschrift *Koloniale Vertoningen. De verbeelding van Nederlands-Indië op de werelddtentoonstellingen (1880-1931)* legt ze uit hoe de ambachtslieden uit Nederlands-Indië op werelddtentoonstellingen als attractie dienden voor het publiek en hoe Nederland daarmee hun ethische politiek uit de koloniën in het buitenland kon uitdragen. De

---

<sup>16</sup> Susan Legêne, *Spiegelreflex: culturele sporen van de koloniale ervaring* (Amsterdam: Bert Bakker, 2010), 25.

<sup>17</sup> Batik is een procedé waarbij gesmolten was op een stof wordt aangebracht met een *tjanting*, een koperen hulsje. Daarna wordt de stof geverfd. De verf trekt niet in de met was bedekte delen. Na het verfbad worden soms nog meerdere kleuren op dezelfde manier aangebracht. De was wordt ten slotte uitgekookt. Het resultaat is een rijk gedecoreerde stof.

<sup>18</sup> Wronska-Friend, “Javanese batik for European artists.”

<sup>19</sup> Waaldijk en Legêne, “Vernieuwing van de beeldende kunsten,” 20.

wijzen waarop Nederland hun koloniale beleid rechtvaardigde door (onjuiste) beeldvorming, wordt door verschillende auteurs aangestipt, waaronder Louis Zweers en Pamela Pattynama. Naast wereldtentoonstellingen was fotografie een belangrijk medium om een eenzijdige situatie van de kolonie te tonen, en daarmee het koloniaal beleid te verantwoorden.<sup>20</sup>

De opzet van deze scriptie bestond uit het contextualiseren van de casus binnen een groter cultuurhistorisch kader. Daarom is de term culturele interactie in de onderzoeksvraag gekozen, in plaats van bijvoorbeeld cultureel imperialisme. Dit sluit aan bij de doelstellingen van Susan Legêne. In Legênes boek *Spiegelreflex* worden koloniale voorwerpen als bron bestudeerd. Ze benadrukt dat ook voorwerpen die niet voorzien zijn van tekst, verhalen kunnen vertellen over de oorsprong.<sup>21</sup> Ik kan mij vinden in haar insteek met betrekking tot de bestudering van voorwerpen: “[Ik onderzoek] de betekenisverandering die voorwerpen in relatie tot telkens andere mensen hebben doorgemaakt, zowel in hoe ze werden gemaakt en gebruikt, als waarom ze werden verzameld, tentoongesteld en bewaard.”<sup>22</sup> Objecten die vanuit een niet-westerse cultuur in een westerse context geplaatst worden, zoals de casus, vragen daarom om een brede benadering waarin deze context- en betekenisverandering wordt meegenomen. Daardoor kunnen koloniale objecten op de juiste manier geïnterpreteerd en gepresenteerd worden.

Deze scriptie heeft een verkennende insteek, waarin dus wordt uitgegaan van de objecten zelf. Het is van belang om te stellen dat de boekbanden hybride objecten zijn. Daarmee bedoel ik dat de eigenschappen en het gebruik ervan laten zien dat verschillende culturen samenkomen. Mary Louise Pratt stelt in “Arts of the Contact Zone” dat kunst uit *contact zones* vaak een unieke vorm aanneemt en dat zowel kolonisator als gekoloniseerde een stem hebben in het ontstaan van nieuwe uitingsvormen, zoals taal en kunst. Een *contact zone* is een plaats waar asymmetrische machtsverhoudingen zijn ontstaan of opgelegd, waardoor twee of meer culturen met elkaar in aanraking komen.<sup>23</sup> Het is evident dat Nederlands-Indië een *contact zone* was. De hybriditeit van de casus en van andere vormen van kunstnijverheid uit de kolonie is hier een gevolg van. De artistieke wisselwerking tussen kolonie en Nederland was echter complex en niet gelijkwaardig. Uit interesse voor de kolonie begon men het ontwikkelen en toe-eigenen van technieken en motieven die waren ontleend aan inheemse kunstvormen. Daarnaast hield beeldvorming over de koloniale bevolking – in musea, tentoonstellingen en

---

<sup>20</sup> Louis Zweers, *Indië voorbij* (Zutphen: Walburg 1988), 7.

<sup>21</sup> Legêne, *Spiegelreflex*, 23.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 25.

<sup>23</sup> Mary Louise Pratt, “Arts of the Contact Zone,” *Profession*, (1991): 34.

wetenschappelijke studies – een primitief en exotisch beeld van de bevolking in stand, waarin de westerse invloed buiten beeld werd gelaten. Het is van belang deze verschillende mechanismen in ogenschouw te nemen bij het bestuderen van de casus.

Vanuit de idealen van onder andere de arts-and-craftsbeweging uit Engeland, werd in Nederland aan het einde van de negentiende eeuw op eigen wijze invulling gegeven aan de art nouveau. Zij was in tegenstelling tot de internationale art nouveau in Europa rationeler en strakker. Deze stijl wordt ook wel aangeduid als 'nieuwe kunst' en onderscheidde zich door een wiskundige ontwerpsystematiek – ontwerpen “op systeem” –, waarmee men ornamenten ontwierp voor uiteenlopende objecten en architectuur. De ontwerper was tegelijkertijd een ambachtsman, die vaak uitvoerder was van zijn eigen ontwerpen. Hieraan ten grondslag lag de overtuiging dat toegepaste kunst het ultieme middel zou zijn om een brug te slaan tussen kunst en maatschappij en om kunst en ambacht te verenigen.<sup>24</sup> De 'nieuwe kunst' wordt daarom ook wel aangeduid als 'gemeenschapskunst'.<sup>25</sup> Naast de typerende ontwerpsystematiek onderscheidde Nederland zich met een nationale stijl waarin invloeden van technieken en motieven afkomstig uit de kunstnijverheid uit de voormalige kolonie Nederlands-Indië zichtbaar werden.<sup>26</sup> Instituten zoals het Koloniaal Museum te Haarlem ontwikkelden vanuit de nieuwe kennis uit de kolonie hun eigen procedés, die door kunstnijveraars in Nederland werden overgenomen. Daaruit ontstonden unieke handgemaakte objecten. Deze praktijken waren echter ver verwijderd van de traditionele basis die de technieken in Nederlands-Indië hadden.

De keerzijde daarvan kan in verband met mijn casus niet ongenoemd blijven. De inheemse ambachten werden op verschillende manieren aangepast ten gevolge van het Nederlandse koloniale beleid. In tegenstelling tot de Nederlandse toegepaste kunst, die vernieuwend was en waarin de nieuw opgedane technieken op creatieve wijzen werden toegepast, werd bij de kunstnijverheid op de koloniën het “oorspronkelijke” karakter ervan bewaakt. De objecten die uit de praktijken op de koloniën voortkwamen, – zo blijkt ook uit de casus – waren bedoeld om het oosterse en oorspronkelijke karakter van de koloniën te benadrukken, in plaats van de verwestering van de koloniale samenleving aan het licht te brengen. Nu zou men de Nederlandse bewondering voor en appropriatie van inheemse kunstvormen imperialistisch noemen: toen sprak men vooral vanuit bewondering en wilde men de opgedane inspiratie ten goede laten komen voor de eigen kunstnijverheid.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Waaldijk en Legêne, “Vernieuwing van de beeldende kunsten,” 21.

<sup>25</sup> De principes van de gemeenschapskunst werden geformuleerd in het boek *Kunst en Samenleving* (1894). *Kunst en Samenleving* was een vertaling van *The claims of decorative arts* van Walter Crane uit 1892. Bron: *ibid.*

<sup>26</sup> Waaldijk en Legêne, “Vernieuwing van de beeldende kunsten,” 22.

<sup>27</sup> M. Groot, “Crossing the Borderlines and Moving the Boundaries: ‘High’ Arts and Crafts, Cross-Culturalism, Folk Art and Gender,” *Journal of Design History* 19, nr. 2 (1 januari 2006): 124.

## 1.1 | Ethische politiek

Aan het begin van de twintigste eeuw veranderde de positie ten opzichte van de inheemse kunstnijverheid en nijverheid, door de invoer van nieuwe beleidsvoering in de koloniale politiek.<sup>28</sup> Woordvoerder van dit nieuwe beleid was C.T. van Deventer. Hij constateerde in 1899 een ‘eereschuld’ jegens Nederlands-Indië en riep op tot het invoeren van de ethische politiek, die in 1901 haar intrede deed.<sup>29</sup> De ethische politiek is volgens Bloembergen een tegenstrijdige ontwikkeling: “uiteindelijk zou het ethische ontwikkelingsprogramma in de toekomst tot zelfbestuur van de inheemse bevolking moeten leiden. Tegelijkertijd heerste de overtuiging dat in de behoeften en het belang van de inheemse bevolking ook de rechtvaardiging lag van het Nederlandse gezag over de koloniën.”<sup>30</sup> Onafhankelijkheid van de kolonie binnen het model van de ethische politiek was dus een illusie. Het verbeteren en tegelijkertijd behouden van de inheemse kunstnijverheid was een significant onderdeel van dit opvoedings- of ontwikkelingsbeleid.

Rond de eeuwwisseling kreeg men – beïnvloed door de arts-and-craftsbeweging en de ethische politiek – oog voor het potentieel van de inheemse kunstnijverheid, zowel op cultureel als op economisch vlak.<sup>31</sup> Daarvoor was er sprake van een geringe interesse voor de cultuur van hun koloniën, in tegenstelling tot de koloniale grootmachten als Engeland en Frankrijk.<sup>32</sup> De volkskunst uit koloniën werd op dat moment op een hoger voetstuk geplaatst dan etnografica, omdat de interesse uitging naar ornamentiek en gebruiksfunctie van de voorwerpen, niet naar de betekenis of de uniciteit die in etnografische objecten een grote rol speelt.<sup>33</sup> Vanuit de toegenomen interesse voor de toegepaste kunst ging men de oorspronkelijke, inlandse kunstnijverheid in verschillende gebieden van de kolonie bestuderen.<sup>34</sup> J.A. Loebèr zette op encyclopedische wijze de inheemse ambachten uiteen. Naast het beschrijven van technieken en ambachten, beoordeelt hij de kunstnijverheid in de koloniën aan de hand van westerse

---

<sup>28</sup> De volledige organisatiestructuur en politieke implicaties van de door de Nederlanders geïnitieerde culturele hervorming is wellicht te groot om nu te beschrijven en wordt door zowel Drieënhuizen als Bloembergen al uitgebreid uitgewerkt. Daarom zal in deze scriptie worden toegespitst op de voor de casus relevante onderdelen daarvan. Marieke Bloembergen, *Koloniale Vertoningen*. Drieënhuizen, *Koloniale collecties*.

<sup>29</sup> Marieke Bloembergen, *Koloniale Vertoningen*, 179.

<sup>30</sup> *Ibid.*, 180.

<sup>31</sup> Waaldijk en Legêne, “Vernieuwing van de beeldende kunsten,” 21.

<sup>32</sup> Nederland was relatief laat met het koloniaal cultureel kapitalisme in vergelijking met koloniale grootmachten als Engeland en Frankrijk. Wronska-Friend vergelijkt Java met Japan: “Java was voor Nederland, wat Japan voor Londen en Parijs was.” Bron: Wronska-Friend, “Javanese batik for European artists,” 106.

<sup>33</sup> Waaldijk en Legêne, “Vernieuwing van de beeldende kunsten,” 22.

<sup>34</sup> *Ibid.*

esthetische normen: “Dat batikornament is voor een groot deel zeer verschillend van het onze. Het is geen uiting van eigen denken en voelen, van drang naar vermooring met persoonlijk karakter uitgesproken. Het is helemaal niet individueel.”<sup>35</sup>

De nieuw opgedane kennis bleef niet beperkt tot theorie, maar werd aan een groter publiek gepresenteerd. Dit gebeurde onder andere door het organiseren van tentoonstellingen in etnografische en koloniale musea in Nederland. Ook werden Indische verenigingen en winkels opgericht, zoals Boeatan te Den Haag. Deze winkel werd geopend door “Vereeniging Oost en West”, die de verbinding tussen moederland en kolonie wilden versterken. Het doel van de oprichting van de winkel was het genereren van een westerse markt voor producten van Indische afkomst.<sup>36</sup> De winkel bleek vooral in trek te zijn bij Nederlandse huisvrouwen.<sup>37</sup> Boeatan nam ook deel aan koloniale tentoonstellingen omdat de producten in de smaak vielen bij het publiek.<sup>38</sup>

Nederland wilde de inheemse nijverheid niet alleen aanprijzen, maar ook ‘verheffen’.<sup>39</sup> Het ‘verheffen’ van de kunstnijverheid kan op de volgende twee manieren worden opgevat. Ten eerste moest de inheemse bevolking in de koloniën de vaardigheid ontwikkelen om een beter, westers, verdienmodel toe te passen, aldus Cuypers:

Hetgeen deze nijveren, deze onbewuste artisten, zonder eenige leiding en met de meest primitieve werktuigen bereikten was mij eene openbaring en schonk mij tevens de vaste overtuiging, dat onder deskundig toezicht en met toepassing van de moderne werktuigen al deze, tot op heden als huisvlijt opgevatte bedrijven, als industrie zouden beoefend kunnen worden, zoodat het afzetgebied zich niet alleen tot Indië en Boeatan in den Haag zou beperken, maar op de wereldmarkt, evenals Japan, een plaats zou kunnen innemen.<sup>40</sup>

De ambachtslieden zelf moesten moderniseren en gaan werken volgens een westerse arbeidsethos. In het verslag van de eerste jaarmarkt te Soerabaja laat Jasper doorschemeren hoe men dacht over de wijze waarop de inheemse ambachtslieden werkten:

...[Men ziet dat] de Inlandsche nijvere over het algemeen werkt, wanneer hij daartoe lust gevoelt; [...] De ijver tot arbeiden is bij hem daardoor niet enorm, en de gewoonte, om

---

<sup>35</sup> J.A. Loebèr Jr., “Een Interessant Batikmotief,” *Bijdragen Tot de Taal-, Land- En Volkenkunde / Journal of the Humanities and Social Sciences of Southeast Asia* 54, nr. 1 (1 januari 1902): 566.

<sup>36</sup> Groot, “Crossing the Borderlines and Moving the Boundaries,” 127.

<sup>37</sup> Legêne, *Spiegelreflex*, 137.

<sup>38</sup> Groot, “Crossing the Borderlines and Moving the Boundaries,” 128.

<sup>39</sup> In *Het Huis, Oud en Nieuw* spreekt Eduard Cuypers over concrete plannen voor de verheffing van de inheemse kunstnijverheid, door afzetmarkten te creëren voor de “inlandschen werkman”. Bron: Eduard Cuypers, “De verheffing van de Inlandsche Kunstnijverheid in Nederlandsch-Indië,” *Het Huis, Oud en Nieuw*, 1910: 293.

<sup>40</sup> *Ibid.*



eerst dan tot werken te kunnen en willen overgaan, wanneer hij een deel van de waarde der af te leveren producten in voorschot heeft ontvangen, draagt er toe bij, dat voor den tusschenpersoon, [...], de zorg voor een geregelde leverantie of voor een snelle uitvoering van een bestelling in sommige gevallen hoogst moeilijk wordt.<sup>41</sup>

De opvatting was dat de organisatie van (jaar)markten en andere afzetmogelijkheden zou bijdragen aan een grotere waardering voor de kunstnijverheid, waardoor ambachtslieden gestimuleerd zou worden om regelmatig te produceren.<sup>42</sup>

Een tweede aspect dat ten grondslag lag aan de verheffing van kunstnijverheid, was de overtuiging dat de inheemse nijverheid sterk achteruit aan het gaan was. Er kwam een ontwikkelingsbeleid dat onder andere gericht was op de verbetering van ‘inlandsche’ of oorspronkelijke kunstnijverheid. Ook onderwijs, bestuur, bouw, landbouw en andere nijverheden moesten ontwikkelen volgens westerse normen. Volgens historicus Elsbeth Locher-Scholten werden deze ontwikkelingen versterkt door de ethische politiek.<sup>43</sup> Zij spreekt om die reden ook wel van ethisch imperialisme.<sup>44</sup> Het idee dat de Europeanen in Nederlands-Indië konden bijdragen aan het behoud van cultuur, is volgens Drieënhuizen een manier geweest om hun koloniaal gedrag te rechtvaardigen: “Publicist en protagonist van de Ethische Politiek C.Th. van Deventer (1857-1915) vond zelfs dat deze ‘opvoedkundige taak’ overheidsbeleid moest worden. Ook de zorg voor oudheidkundige resten door Nederland [...] paste in deze paternalistische benadering van het volk. Op deze culturele manier legitimeerde Nederland zijn koloniale gezag over Indië.”<sup>45</sup>

‘Verheffing’ had echter niet alleen te maken met het beïnvloeden van de arbeidsethos of kennis van de ambachtslieden, maar ook met het opbouwen van meer bewustzijn van kunstnijverheid uit de koloniën in Nederland zelf. De status van inheemse kunstnijverheid ten opzichte van Nederlandse toegepaste kunst, was niet hoog en moest worden verbeterd. Vereniging Oost en West probeerde dit concreet te bereiken door onder andere “Indische” bijeenkomsten te organiseren. In hun wekelijkse krant *Het Koloniaal Weekblad* wordt dit een aantal keer genoemd, zoals in de voorrede van een “Javaansche Kunstavond”<sup>46</sup> in Nijmegen

---

<sup>41</sup> J.E. Jasper, *Verslag van de Jaarmarkt-Tentoonstelling te Soerabaja*, 3-4.

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Drieënhuizen, *Koloniale collecties*, 202.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Ibid., 244.

<sup>46</sup> De Javaansche Kunstavond op 27 januari 1925 was bedoeld om meer kennis over de Indische cultuur aan de Nederlandse bevolking over te brengen. Hardjodirronggo gaf een *wayang parwa* voorstelling en danste een aantal traditionele Javaanse dansen. Vooraf legde hij uitgebreid uit waarom deze kunstvormen belangrijk zijn voor de Javanen. Hij hoopte hiermee meer begrip te kweken voor de inheemse kunst vanuit de Europeanen.

door Raden S. Hardjodirringgo: “Ja zelfs is het toch een bekend feit dat er Europeanen zijn die 10 jaar en langer in de tropen en onder de Inlanders verkeer hebben en nog weinig of geen begrip hebben van de volksziel.”<sup>47</sup> In de rubriek “Kunst, Kunstnijverheid en Huisvlijt” wordt onder andere gesproken van een “te veel op verstandsontwikkeling gebaseerde opvoeding” in Europa. Men is er te gesloten voor de “geestelijke waarde dier kunsten”.<sup>48</sup>

De koloniale politiek beoogde haar beschavingsideaal concreet te bereiken door werkplaatsen, afzetmarkten en scholing voor ambachtslieden te organiseren, zowel in de kolonie als in Nederland. Een bijkomstig gevolg zou zijn dat Europeanen meer begrip kregen voor de inheemse kunsten en dat de inheemse kunstnijverheid zich zou ontwikkelen volgens moderne begrippen. Dit beleid werd gesteund door vorstenhoven in Nederlands-Indië – met name in Java – die Indonesisch nationalisme in de politiek wilden stimuleren: “Rond 1900 vonden opvattingen over de bedreiging van de authentieke Javaanse cultuur en de noodzaak tot een opleving ingang bij de Centraal-Javaanse vorsten. Zij zagen daarin een middel tot het kweken van Javaans zelfbewustzijn. Vanwege deze emancipatiegedachten ondersteunden de vorstenhoven de pogingen van Europeanen om de Javaanse kunst en kunstnijverheid te stimuleren.”<sup>49</sup>

## 1.2 | Jaarmarkten, wereldtentoonstellingen en werkplaatsen

In de vorige paragraaf werd duidelijk dat men de koloniale kunsten aantrekkelijk wilde maken voor een groter publiek in het Westen, maar ook voor publiek in de koloniën zelf. Dit is terug te zien op de jaarmarkt of *pasar malam*. Het doel hiervan was om de verschillende partijen (ambachtslieden en tussenpersonen) met elkaar in contact te brengen, zodat een handelsnetwerk opgezet kon worden.<sup>50</sup> Deze jaarmarkten werden in verschillende steden georganiseerd en waren een presentatie van uiteenlopende inheemse producten en presentaties van ambachtslieden (afb. 10 en afb. 20). Wat betreft de vorm hadden ze iets weg van de wereldtentoonstellingen die in Europa georganiseerd werden. De jaarmarkten waren namelijk niet alleen een presentatie van de inheemse nijverheid en kunstnijverheid. Ook werd het resultaat getoond van ateliers en werkplaatsen waar Europeanen de leiding hadden. De

---

Bron: “Berichten der Afdelingen. Afdeling Nijmegen. Javaansche Kunstavond,” *Het Koloniaal Weekblad. Orgaan der vereeniging Oost en West*, 5 februari, 1925, 13-14.

<sup>47</sup> “Kunst, Kunstnijverheid en Huisvlijt. ‘To be or not to be?’” *Het Koloniaal Weekblad. Orgaan der vereeniging Oost en West*, 2 juli, 1925, 6-7.

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Drieënhuizen, *Koloniale Collecties*, 248.

<sup>50</sup> Jasper, *Verslag van de jaarmarkt-tentoonstelling te Soerabaja*, 3.

jaarmarkt was echter bedoeld voor een gemengd publiek, terwijl de wereldtentoonstelling op een westers publiek gericht was.

Op wereldtentoonstellingen kon Nederland tonen wat er op de koloniën was bereikt. De rol van kunstnijverheid was daarin belangrijk. Volgens Bloembergen functioneerde de vertoning van kunstnijverheid van Nederlands Indië zelfs als “clou” op wereldtentoonstellingen.<sup>51</sup> Op de tentoonstelling van 1910 te Brussel was een Javaanse *pendopo* nagebouwd waarin nijverheidskunstenaars uit Nederlands-Indië aan het werk waren.<sup>52</sup> De reden dat Nederland hiervoor koos, volgens Bloembergen, kwam wederom voort uit het gedachtegoed van de ethische politiek.<sup>53</sup> Ze wilden, met name op de koloniale afdeling, laten zien dat ze streefden naar vooruitgang in de koloniën.<sup>54</sup> De vertoning van de ambachtslieden lijkt echter in tegenstrijd met de ethische politiek; “Het ethische doel was immers de inheemse bevolking op te heffen, te ontwikkelen, te veranderen dus. In dit kader lijkt het logischer om juist de middelen daartoe te tonen, of de behaalde successen daarin dan de gewoonten en gebruiken van de bevolking zelf.”<sup>55</sup>

Zowel in Nederland als Nederlands-Indië werden winkels en werkplaatsen opgericht, waar (inheemse) nijverheid werd gemaakt, tentoongesteld en verkocht. In Nederland richtte men zich vooral op de daar populair geworden technieken, zoals de batik. Vanaf 1892 werd het batik-procedé in Nederland onderzocht en ontwikkeld door het Koloniaal Museum te Haarlem.<sup>56</sup> Veel vrouwen zagen daarin een kans om met deze ‘nieuwe’ technieken hun eigen handwerken naar een hoger plan te tillen.<sup>57</sup> Hierdoor ontstonden batik-ateliers onder leiding van Nederlandse vrouwen. Volgens de Groot gebruikten veel vrouwen de toepassing van “primitieve technieken” om hun werk rationeler en mannelijker te maken, waardoor hun werk moderner werd en dus voldeed aan de heersende norm.<sup>58</sup>

De batiktechniek laat niet alleen een scheve verhouding tussen vrouwen en mannen in Nederland zien, maar ook tussen de kunstnijverheid uit Nederland en Nederlands-Indië. De Indo-Europeaan kon inmenging met de Indische volkskunst beter op afstand houden: "Het beeld

---

<sup>51</sup> Bloembergen, *Koloniale Vertoningen*, 193.

<sup>52</sup> *Ibid.*, 178.

<sup>53</sup> *Ibid.*, 179.

<sup>54</sup> *Ibid.*, 188.

<sup>55</sup> *Ibid.*, 194.

<sup>56</sup> De batiktechniek is door onder andere het Koloniaal Museum te Haarlem ontwikkeld tot een procedé dat afwijkt van de traditionele inheemse technieken. Men gebruikte andere verven en methoden om de was eraf te halen. Er wordt ook wel gesproken van een ‘verbetering’ van de batiktechniek door Nederlanders. Bron: F. van Capelle Jr., “Batik en de Westersche toepassing ervan,” *Het Koloniaal Weekblad. Organ der vereeniging Oost en West*, 2 april, 1925, 14e druk, 4.

<sup>57</sup> Groot, “Crossing the Borderlines and Moving the Boundaries,” 130.

<sup>58</sup> *Ibid.*, 131.

van de Nederlandse koloniaal die in de kolonie zijn heldere oordeel zou verliezen, ‘verindische’, en wiens maatschappelijk aanzien in Nederland gering was, drong langs die weg ook door in de debatten over de waardering van Indonesische kunstnijverheid en in het gemaakte onderscheid tussen volkskunst, toegepaste kunst en autonome kunst.”<sup>59</sup> Men was bang dat de authenticiteit van de koloniale ambachten zou worden aangetast door de ondernemersdrift van bijvoorbeeld batik-onderneemsters, die westers-Javaanse, “verbasterde” batiks maakten uit commercieel belang.<sup>60</sup> Kunstnijverheid door Nederlandse kunstenaars werd op hetzelfde moment zowel nationaal als internationaal erkend en profileerde zich juist met de toepassing van de batiktechniek op het eigen werk.<sup>61</sup>

Het onbegrip en verschil in waardering werd in stand gehouden door de wijze waarop men omsprong met inheemse kunstnijverheid. De werkplaatsen op Nederlands-Indië waren gericht op verheffing van de inheemse kunstnijverheid. Arbeiders moesten worden voorzien van een vakopleiding en zouden gelijke lonen ontvangen.<sup>62</sup> Een dergelijk atelier of werkplaats moest onder leiding staan van een Europeaan omdat “de producten der Inlandsche kunstnijverheid geschikt moeten worden gemaakt voor export”.<sup>63</sup> Het was echter niet zo dat er enkel traditionele producten werden gemaakt. Zo waren er ateliers waar ‘volkskunst’ werd toegepast op gebruiksvoorwerpen voor de Europese markt. Men was zich er enerzijds van bewust dat het doorvoeren van vernieuwingen in het ambacht dit zou kunnen aantasten, maar hield anderzijds de overtuiging dat de authenticiteit niet zou worden benadeeld.<sup>64</sup> De productie van westerse gebruiksvoorwerpen werd gezien als hervormend voor de kunstnijverheid in Nederlands-Indië, maar presenteerden aan de Europeaan enkel een bevestigend beeld van het ‘oosterse’ en ‘primitieve’ karakter van de kunstnijverheid in de koloniën.

Werkplaatsen en ateliers in de kolonie werden in de regel opgericht door Nederlandse vrouwen.<sup>65</sup> Een interessant voorbeeld daarvan is Trijntje ter Horst-De Boer, die in 1905 “Kunstarbeid” in Djokjakarta oprichtte.<sup>66</sup> “Kunstarbeid” is op “verzoek van de sultan en den

---

<sup>59</sup> Waaldijk en Legêne, “Vernieuwing van de beeldende kunsten,” 30.

<sup>60</sup> Ibid., 29.

<sup>61</sup> Ibid., 30.

<sup>62</sup> Djajadiningrat, “De verheffing van de Inlandsche Kunstnijverheid in Nederlandsch-Indië,” *Het Huis, Oud en Nieuw*, 1910: 337.

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> Waaldijk en Legêne, “Vernieuwing van de beeldende kunsten,” 26.

<sup>65</sup> Een reden voor het ontstaan van deze werkplaatsen was verveling. Vrouwen van voornamelijk invloedrijke mannen gingen daarom hobby’s beoefenen, zoals batikken. Ook startten ze ondernemingen om de westers georiënteerde markt, van rijke Indo-Europeanen, in Nederlands-Indië te dienen. Bron: Louise Rahardjo, “Batik Belanda,” geraadpleegd 30 december, 2018, <https://www.modemuze.nl/blog/batik-belanda>.

<sup>66</sup> Ter Horst-de Boer (1861-1938) was geboren in Winschoten. Ze trouwde in Yogyakarta met boekhandelaar, boekdrukker en oprichter van dagblad *Mataram* Hendrik Buning. Bron: Drieënhuizen, *Koloniale Collecties*, 249.

resident van Djokjakarta door Ter Horst-de Boer opgericht, teneinde de inheemsche kunstnijverheid der Vorstenlanden welke achteruitging, weer te doen bloeien.”<sup>67</sup> “Kunstarbeid” begon als winkel vanuit het huis van Ter Horst-de Boer, later opende ze haar eigen winkel. “Kunstarbeid” was ook regelmatig te vinden op de eerder besproken jaarmarkten, waar Jasper verslag deed van haar uitstallingen en producten (afb. 1). In haar atelier werden specifiek voorwerpen gemaakt voor de Europese markt: “Vele voorwerpen hebben groote praktische waarde en kunnen geschikt dienen als geschenk voor betrekkingen in het moederland. Zoodanig brengt Kunstarbeid ter Horst eigenlijk uitkomst, want het is soms zeer moeilijk één artikel of voorwerp te vinden dat karakteristiek Indisch is en dat men toch in een Europeesche omgeving kan aanwenden”.<sup>68</sup> Het doel van Ter Horst-de Boer was tweeledig: ze wilde de ‘authenticiteit’ van de kunstnijverheid in stand houden en daarnaast lokale vrouwen leren om hun eigen geld te verdienen.<sup>69</sup> Ter Horst-de Boer kon het resultaat van haar inzet tot het behoud van de inheemse kunstnijverheid tevens tonen op Indische tentoonstellingen in Nederland.<sup>70</sup> Op die manier gebruikte zij en andere vrouwen hun liefdadigheidswerk als “vehikel” voor de emancipatie van de westerse vrouw.<sup>71</sup>

De casus die in de volgende hoofdstukken zal worden besproken is naar waarschijnlijkheid afkomstig uit een soortgelijk atelier. De daadwerkelijke herkomst van de casus kan echter niet achterhaald worden. In een verkoopcatalogus (afb. 2) van “Kunstarbeid” zijn op “foto 7” onderaan een tweetal boekbanden te onderscheiden.<sup>72</sup> Ook geeft Jasper uitgebreide beschrijvingen van de objecten zoals hij ze aantrof bij “Kunstarbeid” in jaarverslagen van jaarmarkten in Nederlands-Indië. In deze beschrijvingen worden ook boekbanden genoemd, die overeenkomen met de casus. Het is echter niet mogelijk om aan te tonen dat de casus ook daadwerkelijk afkomstig is uit dit atelier omdat ze niet voorzien zijn van een merk of handtekening. Ook is de afkomst niet altijd bekend. Wel is de specifieke functie van de objecten als souvenir voor de Europese markt en de gebruikte techniek overeenkomstig met de casus. Door de beschrijvingen van Jasper en eigentijdse bronnen over “Kunstarbeid” kan de totstandkoming van de casus worden begrepen. Deze is vooralsnog in andere bronnen uit die tijdperiode namelijk niet – of zeer beknopt – teruggevonden.

---

<sup>67</sup> “Kunstarbeid,” *De Indische courant*, 3 oktober, 1925.

<sup>68</sup> “Kunstarbeid Ter Horst,” *Soerabaijasch handelsblad*, 4 oktober, 1929.

<sup>69</sup> Drieënhuizen, *Koloniale Collecties*, 250.

<sup>70</sup> *Ibid.*, 250.

<sup>71</sup> *Ibid.*, 248.

<sup>72</sup> Op foto 7 in de verkoopcatalogus zijn de objecten, waaronder boekbanden, fotolijstjes, lampenkappen en waaiers, te zien. Bron: Top, “Boekbanden uit Indië.”



Afb. 1. "Jogjasche Kunstarbeid. Stand op Pasar Malam met kunstnijverheid uit Djogja."



Afb. 2. Foto 7 uit: Prijscourant Kunstarbeid - Ter Horst.

## Hoofdstuk 2 | De constructie van authentieke objecten

De positie van inheemse kunstnijverheid in de Nederlandse koloniale politiek is in wetenschappelijke literatuur uitgebreid onderzocht, zo bleek uit hoofdstuk 1. In dat hoofdstuk kwam naar voren dat men het beeld van het traditionele, oosterse ambacht in stand wilde houden, ondanks de oproep voor ‘verheffing’ van de (kunst)nijverheid. In dit hoofdstuk zal worden ingegaan op de technische kwaliteiten van de zes boekbanden, hoe ze gemaakt en gebonden zijn. Dit is van belang omdat de boekbanden niet beschreven worden in wetenschappelijke literatuur. Dit bleek ook uit het overleg met de experts die ik hierover sprak. Zij hebben mij verder kunnen helpen met de invulling van dit hoofdstuk, door mij te wijzen op bepaalde (opvallende) eigenschappen van de zes boekbanden. Voor het gemak zijn de banden genummerd B1 tot en met B6, overeenkomend met illustratie 1 en afbeelding 3 tot en met 9b.

Tot dusver hebben we in hoofdstuk één vast kunnen stellen dat de zes boekbanden (afb. 3) uit de collectie van de Koninklijke Bibliotheek te Den Haag geen toeschrijfbare vervaardigingsplaats hebben. Echter, we mogen concluderen dat ze wellicht bij een atelier of werkplaats zoals “Kunstarbeid” vervaardigd zijn. Dit is niet alleen af te leiden uit de verkoopcatalogus en de literatuur waarin gelijksoortige objecten als product van “Kunstarbeid” omschreven worden, maar ook gezien de wijze waarop producten voor de Europese markt in ateliers op systematische wijze geproduceerd werden. Dit komt overeen met de toepassing van de zes boekbanden, die allen om een Nederlands boek zitten.<sup>73</sup> Het is belangrijk om toe te lichten dat de zes banden een volstrekt willekeurige groep zijn. Dat wil zeggen dat ze niet uit één collectie of van één verzamelaar zijn gekomen en waarschijnlijk ook niet uit één atelier afkomstig zijn. Wel zijn ze allen in dezelfde periode vervaardigd, namelijk tussen 1910 en 1940.<sup>74</sup> Van de perioden daarvoor en daarna zijn soortgelijke objecten niet bekend. De banden vertonen naast overeenkomsten ook onderlinge verschillen, bijvoorbeeld in bindwijze of materiaal.<sup>75</sup>

Met uitzondering van band B3<sup>76</sup> – die is gemaakt ten behoeve van een specifieke inhoud – bevatten de banden geen tekst, opschriften of signatuur. Het is niet duidelijk waar en door wie

---

<sup>73</sup> Top, “Boekbanden uit Indië.”

<sup>74</sup> Volgens de collectiebeschrijvingen zijn de banden tussen circa 1910-1940 gemaakt.

<sup>75</sup> Specifieke verschillen en details die aan bod komen kunnen in deze scriptie niet allen worden geduid. Dit komt mede om dat de banden als groep worden bestudeerd in dit onderzoek. Ook is er op dit moment onvoldoende informatie beschikbaar over de motieven, bindwijze en constructie van de boekbanden.

<sup>76</sup> Uitzonderd het notitieblok, B5 (afb. 8). Notitieblokken, maar ook (lege) fotoalbums zijn veelvoorkomende objecten uit Nederlands-Indië. Vaak dienden deze als geschenk. Bron: Karin Scheper en Rens Top, bespreking, 11 december, 2018.

de boeken gebonden zijn. Dit kunnen we ook niet goed vaststellen op basis van stijl – zoals dat bij Nederlandse toegepaste kunst wel mogelijk is –, tenzij documentatie bestaat waarin stijlen van de ateliers herkenbaar zijn. Dit is tevens lastig omdat de boeken zelf en de daaromheen aangebrachte banden los van elkaar gemaakt lijken te zijn. De inhoud van de boeken staat dit standpunt ook toe. In de boeken vinden we Nederlandstalige werken met Indische thematiek; *Indische Reisindrukken* van G. F. van Tets (B1, B4, B6) een Nederlandse vertaling van *Hitopadeca van Narayana: Spreuken en sproken uit het Sanskrit* (B2) en *De jongens-weezen inrichting te Soerabaia* van Th. Morren (B3). De drie banden met daarin G. F. van Tets waren niet bedoeld voor de verkoop, maar voor familie, zo zegt het signatuur in het boek zelf. Ook zijn deze banden wat betreft grootte en motieven overeenkomstig, hier zal later dieper op worden ingegaan. Door de aanwezigheid van die banden binnen de groep is het aannemelijk dat het voorkwam dat ze werden gebruikt om een beperkte oplage te binden.<sup>77</sup> De banden waren geen zeldzaamheid, maar ze waren toch een luxe om aan te schaffen.<sup>78</sup> Ze werden waarschijnlijk verkocht in Nederlands-Indië aan Europeanen, die ze meenamen als geschenk of souvenir. In Nederland werden ze verkocht in Indische winkels als het eerder genoemde Boeatan te Den Haag.<sup>79</sup>

Hoewel de banden zijn gebruikt in een westerse context (voor Nederlandse boeken), zorgt de constructie voor enige twijfel over de ‘westerse’ toepassing van de banden. Bij het nader bestuderen van de constructie van de banden blijkt allereerst dat we het hier eigenlijk om omslagen moeten hebben, in plaats van over boekbanden.<sup>80</sup> Een westerse boekband bestaat namelijk veelal uit een omslag die om een platkern is heen gevouwen en is afgedekt met een schutblad aan de binnenkant. Ook is daarbij sprake van een constructieve verbinding tussen het boekblok (het geheel van bladzijden) en de boekband. Gaan we vanuit deze definitie kijken naar de objecten, dan vallen een aantal zaken op. Het boekblok is bij alle banden machinaal en dus westers genaaid.<sup>81</sup> Dit wil echter niet zeggen dat de omslagen ook door een westerse binder

---

<sup>77</sup> De drie exemplaren van Tets *Reisindrukken* zijn allemaal in dezelfde soort band gebonden; met een *wayang*figuur op de voorkant en een diermotief op achterkant. Ook hebben de banden vrijwel dezelfde afmetingen.

<sup>78</sup> Ze zouden in Nederland voor tien gulden per stuk zijn verkocht, dit was in die tijd een behoorlijk bedrag. Bron: Hans van der Kamp, Email “boekbanden uit Nederlands-Indië,” 6 november, 2018.

<sup>79</sup> Boeatan werd opgericht door Vereeniging Oost en West. De winkel combineerde een winkelgelegenheid, restaurant en tentoonstelling. Ze verkochten allerhande Indische spullen en gebruiksvoorwerpen. Zie ook hoofdstuk 1.

<sup>80</sup> In dit onderzoek is ervoor gekozen om te spreken van ‘boekbanden’ omdat de objecten zo beschreven zijn in de objectbeschrijvingen van de Koninklijke Bibliotheek. ‘Omslagen’ zou een correcte aanduiding zijn, maar om verwarring te voorkomen zal ‘boekbanden’ gebruikt blijven worden om te verwijzen naar de casus.

<sup>81</sup> Karin Scheper en Rens Top, bespreking, 11 december, 2018.



zijn gebonden. Bij B1, B4 en B6 – de boeken met G. F. van Tets – merkt Scheper op dat de verbinding tussen boekblok en band niet constructief is. De platkern ontbreekt, het boekblok is als geheel tegen de omslag aangelijmd, met een aantal dunne vellen ertussen en een achterblad voor de omslag (gezien deze deels opengewerkt is).<sup>82</sup> Deze bindwijze doet denken aan een Islamitische binding. Daarbij wordt het boek echter van voren naar achter gelezen, terwijl dat hier niet het geval is.<sup>83</sup> Uitzondering op het voorgaande is B2. Aan de rug van B2 zijn ‘spitsels’ te zien.<sup>84</sup> Ook is de omslag om een platkern heengeslagen en is de kwaliteit van het papier aanzienlijk beter dan de andere objecten.<sup>85</sup> Het gebruik van constructieve elementen als een platkern en spitsels is typerend voor een westerse binding.

Wanneer we puur naar de omslag kijken en de gebruikte techniek, komen we meer te weten over de wijze waarop een traditioneel ambacht is ingezet voor dit Europese product. De bekledingen zijn allen vervaardigd uit buffelperkament, waar met metalen beiteltes een fijn patroon of ajourwerk is uitgeslagen, dat vervolgens is beschilderd (afb. 4c). Dit komt overeen met de zogeheten *wayang kulit* methode.<sup>86</sup> Bij de *wayang kulit* figuur, een schaduwpop die een mythische figuur voorstelt (afb. 11), zijn de uitgeslagen delen bedoeld om definitie aan te brengen in die figuur.<sup>87</sup> Afgeleid van het procedé voor de *wayang* figuren zal het procedé voor de boekbanden er ongeveer als volgt hebben uitgezien. Eerst wordt een stuk buffelleer geprepareerd. Het vel wordt op een vierkanten raam gespannen (*plantangan*) en de vetdelen worden afgeschraapt. Het vel krijgt een kalkbad om het helemaal glad te maken. Wanneer het vel droog is wordt een vorm uitgesneden. Daarna wordt het binnenwerk uitgeslagen met

---

<sup>82</sup> Deze wijze van het nabootsen van een platkern door een aantal vellen, wordt ook wel *vloe* genoemd, volgens Rens Top. Volgens de Islamitische terminologie heet dit een ‘board’, dunne lagen papier of karton die tegen elkaar aan zijn gelijmd om zo een stijve kافت te maken, waarover leer of een ander materiaal wordt aangebracht. Bron: Paul Hepworth en Karin Scheper, “Terminology for the conservation and description of Islamic manuscripts,” “Board,” geraadpleegd 30 december, 2018, <http://hepworthscheper.com/terminology/binding-board-en.html>. Karin Scheper en Rens Top, bespreking, 11 december, 2018.

<sup>83</sup> Of het hier gaat om een Islamitische invloed kan niet worden bevestigd nog worden uitgesloten. Scheper merkt op dat het vermoeden er is, maar dat het niet duidelijk is waarom is gekozen voor een niet-constructieve binding, als de banden onder westers toezicht gemaakt zijn (en deze kennis er dus moet zijn geweest).

<sup>84</sup> Spitsels zijn strookjes materiaal, in dit geval van perkament, die worden gebruikt om boekblok te verbinden met boekband. Het boekblok wordt genaaid en op de rug daarvan worden strookjes (spitsels) gelijmd. Deze worden vervolgens door kleine inkepingen in de rug van de boekband naar buiten gestoken, en vervolgens weer naar binnen. Daardoor is dit doorgestoken stukje van het spitsel zichtbaar bij de overgang van rug naar kافت. Bron: Karin Scheper en Rens Top, bespreking, 11 december, 2018.

<sup>85</sup> Karin Scheper en Rens Top, bespreking, 11 december, 2018.

<sup>86</sup> *Kulit* betekent huid of leer. Er zijn verschillende soorten *wayang*-figuren te onderscheiden, evenals verschillende manieren om een *wayang* spel te tonen.

<sup>87</sup> Door het uitslaan ontstaan gaatjes waar licht doorheen kan. Bij het schaduwspel worden de poppen namelijk voor een wit scherm gehouden, met een lichtbron achter de poppenmeester. De niet uitgeslagen delen vormen de schaduwen, de uitgeslagen delen geven de details van de figuren aan.

verschillende vormen en grootte beiteltes (*latah wayang*).<sup>88</sup> Na het uitslaan wordt het vel geveerd met een penseel en wordt vernis en goudsel aangebracht. Daarna zouden *wayangpoppen* in de regel nog worden voorzien van een mechanisme waardoor ze kunnen bewegen, dat is bij de boekomslagen natuurlijk niet aan de orde.

Bij de boekbanden is het uitslaan van het ajourwerk enkel decoratief in plaats van bedoeld om schaduwwerking te veroorzaken. Scheper merkt op dat het riskant moet zijn om buffelperkament zo open te werken, vooral wanneer het ergens omheen wordt gevouwen.<sup>89</sup> Perkament kan door vocht en temperatuur krimpen of uitzetten. Daardoor zouden de opengewerkte delen in theorie gemakkelijk kunnen scheuren, maar dat is niet gebeurd.<sup>90</sup> Wellicht zijn de boekomslagen op dezelfde wijze bewerkt als de *wayangpoppen*: door het aanbrengen van lijm en een verflaag aan beide kanten van de pop wordt scheuren voorkomen aldus Loebèr.<sup>91</sup>

De toepassing van bovenstaande *wayang kulit* techniek kwam voor op boekbanden, maar ook op lampenkappen, waaiers, boekenleggers en fotoalbums (afb. 2). Zoals gezegd was dit een manier om een Europese markt te vinden voor inheemse kunstnijverheid, gezien traditionele objecten niet voldeden aan de eisen van Europeanen en de productiesnelheid te laag was. Volgens Jasper is dit een vindingrijke toepassing: “De kunst van den wajang poerwa maker [...] is in Djokdja toegepast bij de vervaardiging van voorwerpen voor Europese doeleinden. Een praktisch middel tot verhooging van het debiet, en tot het doen herleven van verslaptten werklust, zonder dat aan gebruikte motieven iets gewijzigd en dus aan artistieke opvatting nadeel toegebracht wordt!”<sup>92</sup> Ook zegt hij dat er meer vraag is naar “typisch Javaansche, ingelijste platen, voorstellende *wajang poerwa* figuren, dan naar afzonderlijke poppen.”<sup>93</sup> Zo’n plaat is te zien in afbeelding 10, waar deze op de grond ligt naast een tweetal waaiers. De toepassing op boekomslagen is volgens Jasper de redding geweest van de verdwijnende techniek van de *wayang kulit*.<sup>94</sup> Toch is het niet helder in welke mate deze ateliers hebben

---

<sup>88</sup> Loebèr beschrijft een stuk of vijftien soorten beiteltes die daarbij gebruikt worden. Bron: J.A. Loebèr, *Leder- en perkamentwerk, schorsbereiding en aardewerk in Nederlandsch-Indië. Geïllustreerde beschrijvingen van Indische kunstnijverheid, VI* (Amsterdam: Koloniaal Instituut Amsterdam, 1915), 21.

<sup>89</sup> Karin Scheper en Rens Top, bespreking, 11 december, 2018.

<sup>90</sup> Ibid.

<sup>91</sup> Loebèr, *Leder- en perkamentwerk*, 23.

<sup>92</sup> Jasper, *Verslag van de jaarmarkt-tentoonstelling te Soerabaja*, 25.

<sup>93</sup> Ibid., 89.

<sup>94</sup> Jasper stelt dat het verwerken van de *wayang kulit* in Europese producten bijdraagt aan het behoud van de eeuwenoude techniek: “Is in sommige streken de kunst van het wajang-uitbeitelen gaandeweg verdwenen, voornamelijk omdat een stel wajangpoppen te duur is en niet door iedereen gekocht kan worden, [...] in Djokdja daarentegen is die kunst weer aan het opleven, omdat zij, dankzij het initiatief van wijlen Mevrouw

bijgedragen aan de inheemse ambachten. Het is in ieder geval duidelijk dat de traditie van de *wayang* nog steeds bestaat en zelfs een functie heeft (gehad) in revoluties en conflicten.<sup>95</sup>

Een opmerkelijk aspect van de boekbanden is niet alleen hoe ze gemaakt zijn, maar ook wat er op te zien is. Er zijn namelijk ook *wayang*figuren als motief afgebeeld op de banden. De *wayang*figuur is niet alleen een schaduwpop, maar een karakter, die gebruikt wordt als verteller van verhalen in verschillende media.<sup>96</sup> Op de boekomslagen zijn de figuren echter niet bedoeld om een verhaal te vertellen. Dit merkte M. Freriks op, die enkele motieven op de omslagen herkende door zijn Indonesische achtergrond.<sup>97</sup> Naast *wayang*figuren zijn *garuda*'s<sup>98</sup>, vlinders en pauwen te zien. Dit zijn veelgebruikte motieven in de inheemse kunstnijverheid, die allen betekenis dragend zijn. Freriks merkt op dat in dit geval de gebruikte motieven niet betekenisvol zijn, maar enkel decoratief. Omdat de oorspronkelijke gebruiker van de banden ook niet geïnteresseerd was in de functie van de motieven, hoefden ze ook niet tot in detail te worden afgebeeld.<sup>99</sup>

De wijze van decoreren lijkt volgens een schema te zijn, dat op alle omslagen te zien is. Dit viel ook Jasper op: "De boekomslagen, leestekens, waaiers, ceintuurs enz. vertoonen meestal een enkel, mooi-gestyleerd figuur, een vlinder, rups, naga, wayang of goenoengan, kleurig geverfd en hier en daar met bladgoud bekleefd...".<sup>100</sup> De omlijsting van het motief is een brede gestreepte band met op de hoeken bloemmotieven dat op voor- en achterplat wordt herhaald. De pauwen zijn altijd tweekoppig en staan centraal in het beeld (afb. 6 en afb. 9b), vlinders zijn altijd twee keer afgebeeld, symmetrisch boven elkaar (afb. 4b en afb. 5b). De *wayang*figuur staat immer op het voorplat. Om de centrale figuur heen is het ajourwerk uitgeslagen binnen een gelobde omlijsting. Het kleurenschema van de banden maakt het onderscheid tussen de verschillende motieven en onderdelen duidelijk zichtbaar. Ook zijn de kleuren hoofdzakelijk bruin, oranje wit en blauw, met eventueel goud of zwart. Met het

---

Couprerus, Bédier de Prairie, op andere gebruiks- en luxevoorwerpen a.d.z. waaiers, boekomslagen, bladwijzers enz., is toegepast." Bron: Jasper, *Verslag van de Jaarmarkt-Tentoonstelling te Soerabaja*, 91.

<sup>95</sup> *Wayang revolusi* is een vorm van *wayang* die door Indonesische nationalisten vanaf 1947 als propagandamiddel werd ingezet in de onafhankelijkheidsstrijd van Indonesië. Bron: "Tentoonstelling: Wayang revolusi. Kunst in dienst van de vrijheid," Theater in Nederland, geraadpleegd 3 januari, 2018, <https://tin.nl/tentoonstelling-wayang-revolusi-kunst-dienst-van-de-vrijheid/>.

<sup>96</sup> Onder andere op gebatik textiel komen ook *wayang*figuren voor.

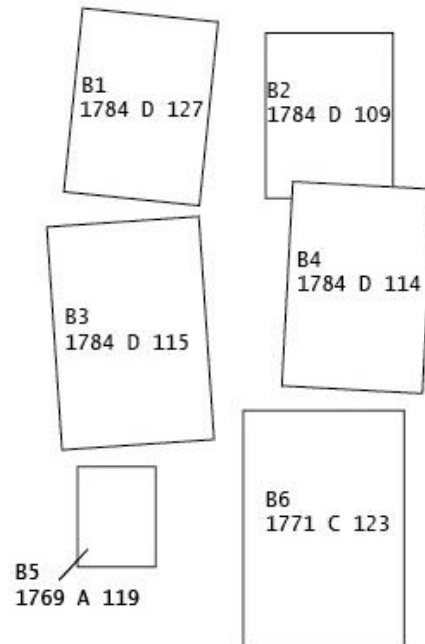
<sup>97</sup> Rens Top heeft de objectbeschrijvingen van de banden gemaakt. Voormalig medewerker van de Koninklijke Bibliotheek M. Freriks, die zelf uit Indonesië komt, heeft daar enkele motieven voor geduid.

<sup>98</sup> Een *garuda* is een hindoestaans mythisch dierfiguur, gesymboliseerd door een gouden adelaar. Het is de manifestatie van Vishnu, de oppergod. De *garuda* is een veelvoorkomend motief in Aziatische landen en tevens het nationale symbool voor Indonesië. Bron: Heinrich Zimmer en Joseph Campbell (red.), *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization* (Princeton: Princeton University Press, 1992), 76.

<sup>99</sup> Karin Scheper en Rens Top, bespreking, 11 december, 2018.

<sup>100</sup> Jasper, *Verslag van de jaarmarkt-tentoonstelling te Soerabaja*, 26.

voorgaande in gedachten kan worden geconcludeerd dat deze schematische vormgeving bijdroeg aan de herkenbaarheid van de objecten als typisch ‘Indisch’.



Afb. 3 (links). De zes boekbanden in de Koninklijke Bibliotheek.

Ill. 1 (rechts). Schematische weergave van afb. 1 met objectnummers B1 tot en met B6.



Afb. 4a. B1 voorplat.

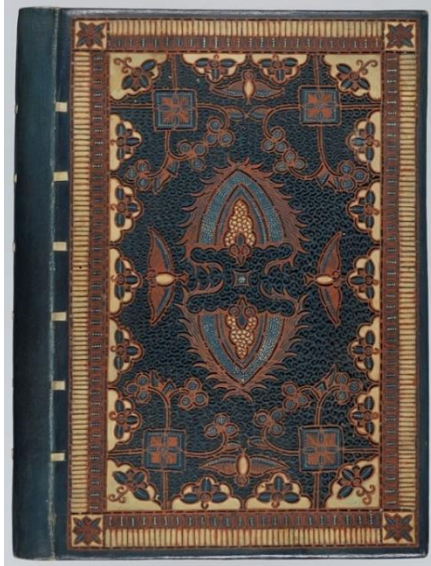


Afb. 4b. B1 achterplat.



Afb. 4c. B1 detail voorplat.

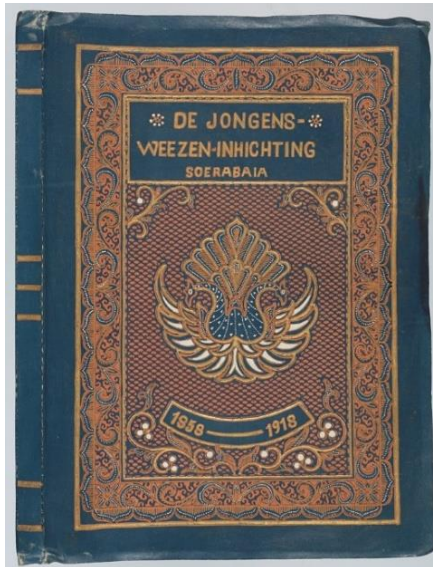




Afb. 5a. B2 voorplat.



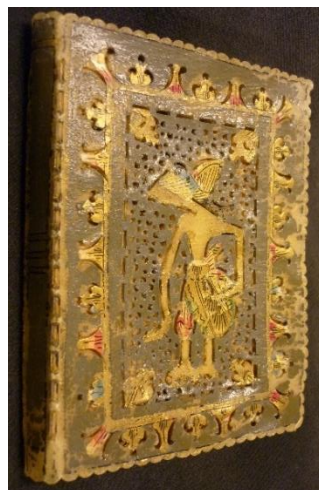
Afb. 5b. B2 achterplat.



Afb. 6. B3 voorplat.



Afb. 7. B4 voorplat.



Afb. 8. B5 voorplat en rug.



Afb. 9a. B6 voorplat.



Afb. 9b. B6 achterplat.



*Wayang koelit snijder uit Noordjorkerto, bezig een plaat te*

Afb. 10. Wayang Koelit snijder.



Afb. 11. Wayangpop.

Tijdens het onderzoeken van de casus zijn een aantal boekbanden en een album gevonden waarop dezelfde techniek is toegepast en waar ook herkenbare ‘oosterse’ motieven op gebruikt zijn. Hoewel deze objecten niet behoren tot de casus, boden ze wel enige inzichten in de verscheidenheid waarmee de *wayang kulit* techniek op boekbanden en albums is toegepast.

Zo is in de collectie Koninklijke Verzamelingen een geschenk voor koningin Wilhelmina bij haar veertigjarig jubileum te vinden, uit 1938 (afb. 12). Dit album met handtekeningen is door de inwoners van eiland Menado aan Koningin Wilhelmina geschonken. Volgens de objectbeschrijving zijn op het album twee dansers te zien. De band is gedetailleerd bewerkt, er zijn namelijk niet alleen patronen uitgeslagen, maar ook motieven geschilderd op de kleding en de blauwe achtergrond van de ‘medaillons’ waarin de dansers zijn afgebeeld. De band is van perkament – hoogstwaarschijnlijk buffelperkament – en heeft een voering van satijn. Een andere omslag is gevonden in de collectie van het Tropenmuseum (afb. 13). Deze is wederom van gemaakt van uitgeslagen en beschilderd buffelperkament en is gedateerd vóór 1959.<sup>101</sup> Hoewel er geen informatie beschikbaar is over vervaardiging en herkomst van de boekband, is wel te zien dat het perkament uiterst transparant is en dus wellicht niet volledig is bedekt met een verflaag. Het laatste object dat op dit moment kan worden toegevoegd aan dit ‘corpus’ is een album dat zich bevindt in de Bijzondere Collecties van de Universiteit Leiden (afb. 14). Dit afscheidsalbum is geschonken aan ingenieur Daniel de Jongh, toen hij afscheid nam van de Semarang-Joana Stoomtram-Maatschappij.<sup>102</sup> Het motief op de voorkant is een *gunungan* of berg, een belangrijk motief van het *wayang kulit* spel.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> In de beschrijving van het object wordt gesproken van “buffelleer”. Het is echter de vraag of het object, en de andere objecten die in dit onderzoek besproken zijn van leer of perkament zijn. Ook de geraadpleegde literatuur geeft hier geen eenduidig antwoord op.

<sup>102</sup> “In 1916 engineer Daniel de Jongh, the department head of the Semarang-Joana Stoomtram-Maatschappij (SJS) [...], received a large size photo album when he changed career by becoming mayor of the same city, Semarang. On this occasion the SJS commissioned an album from the Semarang-based photographic studio of Charls & Co. The coloured cover is made of chiseled leather, the same technique that was used to make *wayang kulit* performances.” Bron: Alexander Reeuwijk, ed, *Voyage of Discovery: Exploring the Collections of the Asian Library of Leiden University* (Leiden: Leiden University Press, 2017), 216.

<sup>103</sup> De *gunungan*, of berg, wordt gebruikt om het begin en het einde van een *wayang*-voorstelling aan te geven en wordt gebruikt om een scène te beëindigen. Vandaar dat het motief is gekozen voor het album: het symboliseert het einde van De Jongh’s carrière en het begin van zijn baan als burgemeester. Bron: Ibid., 216.





Afb. 12. Gelukwens Menado bij het 40-jarig regeringsjubileum van Koningin Wilhelmina, 1938.



Afb. 13. "Boekomslag buffelleer a jour beschilderd," vóór 1959.



Afb. 14. Afscheidsalbum voor Daniel de longh, 1916.



In de blog “Boekbanden uit Indië” vergelijkt Top de casus die besproken werd in hoofdstuk 2, met boekbanden van Nederlandse sierkunstenaars. Hij concludeert: “De banden [uit Nederlands-Indië] zijn kleurrijk en tonen onmiskenbaar ‘oosters’ [...]. Het boek is een souvenir geworden.”<sup>104</sup> Het begrip souvenir is zeer toepasselijk op de casus binnen de kunsthistorische context die hij schetst in zijn blog. De term souvenir duidt namelijk op een object dat een herinnering oproept. Deze herinnering is echter geconstrueerd door herkenbare motieven te gebruiken die stereotiep zijn voor de Indische cultuur, zo bleek uit de analyse in hoofdstuk 2. De westerse constructie van het beeld van ‘de ander’ past binnen het oriëntalisme, een traditie waarin de nadruk wordt gelegd op verschillen tussen kolonie en moederland.<sup>105</sup> Daaruit vloeit het idee van westerse superioriteit voort.<sup>106</sup>

Zoals beschreven in hoofdstuk 1 was Ter Horst-de Boer van mening dat de authenticiteit van de inheemse kunstnijverheid behouden werd, terwijl deze werd toegepast op gebruiksvoorwerpen voor de Europese markt. Daarbij is het belangrijk om te beseffen dat het Indonesische perspectief ontbreekt. Er zijn geen bronnen bekend, waarin lokale ambachtslieden iets zeggen over aanpassingen in hun ambacht voor het vervaardigen van deze specifieke objecten. Het perspectief vanuit de maker is onmisbaar om deze objecten te begrijpen. Het gebrek aan deze informatie heeft tot gevolg dat we ons met name verhouden tot het beeld dat is geschetst door de kolonisator zelf.

In dit hoofdstuk verplaats ik de focus van de casus naar de beeldvorming van inheemse ambachten. Representaties van traditioneel ambacht hadden twee voornamelijk functies. In de eerste plaats wil ik aandacht schenken aan live presentaties van ambachtslieden en tentoonstellingen van inheemse kunstnijverheid, die dienden als schouwspel op wereldtentoonstellingen. In de tweede plaats zal de rol van fotografie worden besproken. Fotografie was een belangrijk medium om de aanwezigheid van de Nederlanders in Nederlands-Indië te rechtvaardigen.<sup>107</sup> Men onderstreepte daarmee de traditionele cultuur in de kolonie. Het benadrukken van modernisering zou namelijk politieke instabiliteit tot gevolg kunnen hebben.<sup>108</sup> In dit hoofdstuk wordt de volgende paradox zichtbaar: het kolonialisme gaf een

---

<sup>104</sup> Top, “Boekbanden uit Indië.”

<sup>105</sup> Edward Said, *Orientalism* (Londen: Routledge & Kegan, 1978), 51-52.

<sup>106</sup> Ibid.

<sup>107</sup> Zweers, *Indië voorbij*, 7.

<sup>108</sup> Legêne, *Spiegelreflex*, 167.

commerciële wending aan de traditionele ambachten, maar tegelijkertijd werd het inheemse ambacht naar buiten toe gepresenteerd als onveranderlijk. In dit hoofdstuk richt ik me met andere woorden op de wijze waarop Nederlanders een specifiek beeld van de inheemse ambachten representeerden, waarbij onthouden wordt dat de stem van de lokale ambachtslieden ontbreekt en dus noodgedwongen een eenzijdig beeld van een historische situatie ontstaat.

### 3.1 | Ambacht in levende lijve

In hoofdstuk 1 werd al kort aandacht besteed aan het ambacht als ‘clou’ van de Nederlandse opstelling op de wereldtentoonstelling van Brussel in 1910. Op die manier kon Nederland het belang van haar koloniale invloed onderstrepen. Zo werd de hiërarchie tussen moederland en kolonie duidelijk getoond op de wereldtentoonstelling in Amsterdam (1883). Daar stond een ‘levende kampong’ opgesteld: zowel mensen als gebouwen uit de kolonie waren naar Amsterdam verscheept (afb. 15). Men kon zo in aanraking komen met mensen die primitief leefden ten opzichte van de Europese maatschappij.<sup>109</sup> In de tentoonstellingen die volgden werden deze primitieve typeringen vervangen door het tonen van kunstzinnige aspecten van de inheemse samenleving.<sup>110</sup> In Brussel (1910), stond het inheemse ambacht centraal.<sup>111</sup> De Indische commissie droeg voor om een kunstnijverheidsshow met inheemse ambachtslieden in een *pendopo* te tonen: “Met de nijverheidsshow wilde de Indische commissie [...] het eigentijds Indonesisch handwerk in Europa bekend maken, - en dan met name de sierkunst -, in de hoop aldus (indirect) de markt hiervoor te vergroten.”<sup>112</sup> De Nederlandse commissie zorgde er echter voor dat de nijverheidstentoonstelling van de Indische commissie enkel in een eenvoudige vorm kon doorgaan.<sup>113</sup>

De *pendopo*, die was ontworpen door architect Eduard Cuypers, stond in het midden van het paviljoen van de Nederlandse koloniale afdeling in Brussel (afb. 16).<sup>114</sup> De ruimtes eromheen stonden in het teken van industrie, landbouw en technische ontwikkelingen die de Nederlanders in de kolonie mogelijk hadden gemaakt (afb. 17). De koloniale verbeelding van

---

<sup>109</sup> Bloembergen, *Koloniale Vertoningen*, 2.

<sup>110</sup> *Ibid.*, 5.

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> De Indische commissie vertegenwoordigde de eigen bevolking op de wereldtentoonstellingen. Deze bestond echter uit minder mensen dan de Nederlandse commissie, en de leden maakten allen deel uit van de koloniale elite. Bron: *Ibid.*, 184, 196.

<sup>113</sup> Het budget voor de plannen van de Indische commissie was te klein, maar mocht van de Nederlandse commissie niet overschreden worden: “Het bleef dus duidelijk waar zich de beslissende macht bevond.” Bron: *Ibid.*, 198.

<sup>114</sup> De architectuur van de *pendopo* kwam eigenlijk niet overeen met de originele vorm: “Daarvoor was het podium te rechthoekig, waren de pilaren te kort, en was de merkwaardige twee-tredige fantasiebekapping te plat en te open.” Bron: *Ibid.*, 192.

nijverheid en kunstnijverheid op wereldtentoonstellingen was een middel om het succes van de kolonie te bevestigen.<sup>115</sup> Daarnaast wilde men een westerse afzetmarkt dienen. Zo waren kunstnijverheidsproducten uitgesteld in de *pendopo*, om de ambachtslieden heen.<sup>116</sup> Men kon er niet alleen rondkijken, maar ook direct producten aanschaffen. Volgens Waaldijk en Legêne wordt deze tendens vanaf 1900 steeds zichtbaarder op wereldtentoonstellingen.<sup>117</sup> De tentoonstellingen waren vooral gericht op vermaak en om de particuliere markt te voorzien van producten die direct herkenbaar waren als ‘Indisch’.<sup>118</sup> De live presentatie van het inheemse ambacht op de wereldtentoonstelling toonde dus geen feitelijke situatie van ambacht in de kolonie, maar een die herkenbaar was binnen de koloniale beeldvorming. De daadwerkelijke relatie tussen het ambacht en de kolonie, zoals de industrialisatie ervan, bleef uit het zicht van de bezoekers.<sup>119</sup>

Door het inheemse ambacht in een westerse context te plaatsen kon men tevens de ‘bijdragen’ daarvan aan de eigen kunst laten zien. Sierkunstenaar Chris Lebeau wist bijvoorbeeld naamsbekendheid te krijgen door de Javaanse batiktechniek na te volgen en te verbinden aan elementen van de Nederlandse art nouveau stijl (afb. 18).<sup>120</sup> Zo zijn op het voorplat van *Beschrijving van Nederlands-Indië wayangfiguren* gebatikt op perkament in een gedetailleerd stippatroon, ontleend aan de Javaanse batik. Lebeau heeft de figuren verwerkt tot ornament én kader, dit is te zien aan de armen van de figuren die om de tekst heen lopen. De wijze waarop Lebeau de Javaanse techniek beheerste en navolgde is volgens Wronska-Friend ongeëvenaard in de gehele Europese batik.<sup>121</sup> Hoewel Lebeaus werk direct te herleiden is naar de oorspronkelijke Javaanse batiktechniek, werd er in het Koloniaal Museum vooral geëxperimenteerd. Dit droeg bij aan de ontwikkeling van een uniforme batikstijl in Nederland en Europa, die ver afstond van de traditionele Javaanse stijl.<sup>122</sup>

De westerse kunstenaar wist tradities uit de kolonie dus te verwerken tot eigentijdse kunst. Kunst en kunstnijverheid in Nederland stond daardoor altijd boven die van de kolonie: het voldeed immers aan de westerse principes van kunst. De Nederlandse afdeling in Brussel

---

<sup>115</sup> Ibid., 7.

<sup>116</sup> Ibid., 192.

<sup>117</sup> Waaldijk en Legêne, “Vernieuwing van de beeldende kunsten,” 23.

<sup>118</sup> Ibid.

<sup>119</sup> Bloembergen, *Koloniale Vertoningen*, 199. Waaldijk en Legêne, “Vernieuwing van de beeldende kunsten,” 27.

<sup>120</sup> Lebeau had zowel in Nederland als in het buitenland succes met zijn gebatikte ontwerpen, waarin zowel Europese als Javaanse invloeden bij elkaar kwamen. Hij kreeg veel aandacht in het buitenland: zijn werk was te zien in tentoonstellingen in Turijn, Krefeld, Kopenhagen en St. Louis. Bron: Wronska-Friend, “Javanese batik for European artists,” 119.

<sup>121</sup> Ibid.

<sup>122</sup> Ibid., 123.

met de *pendopo* toonde naast één Javaanse batikster, die een demonstratie gaf, tien Nederlandse batikkunstenaars op de wereldtentoonstelling van 1910 in Brussel.<sup>123</sup> De artistieke waardering van de inheemse ambachtelijke bleef dus in alle opzichten achter: “Wanneer artistieke waarde besproken werd, trok de Javaanse batikster aan het kortste eind. Haar techniek was interessant, maar haar artistieke bewustzijn schoot te kort”, aldus Waaldijk en Legêne.<sup>124</sup> De hiërarchie tussen volkskunst en westerse kunst wordt tevens bevestigd door de minachting voor kunstnijverheid die door Europese vrouwen in de koloniën werd gemaakt.<sup>125</sup> Zij waren volgens de maatstaven van de Nederlandse kunst te veel op commercie gericht.<sup>126</sup> Een voorbeeld is *batik belanda*, een Indo-Europese batikvorm die ontwikkeld werd in ateliers van Nederlandse vrouwen. Dit diende een markt die was ontstaan door gebrek aan juiste kleding voor de Europese vrouwen in de kolonie. Deze commerciële houding zou het ambacht echter “verbasteren”.<sup>127</sup> Het voorgaande duidt op de tegenstrijdige positie van het inheemse ambacht, die zich ergens tussen traditionele waarden en innovatie bevond en werd getoond waar nodig.



Afb. 15. Aceh's en Ambonees huis op de kampong op de koloniale afdeling van de Internationale Koloniale Uitvoer Handel tentoonstelling te Amsterdam, 1883.

---

<sup>123</sup> Ibid., 122.

<sup>124</sup> Waaldijk en Legêne, “Vernieuwing van de beeldende kunsten,” 30.

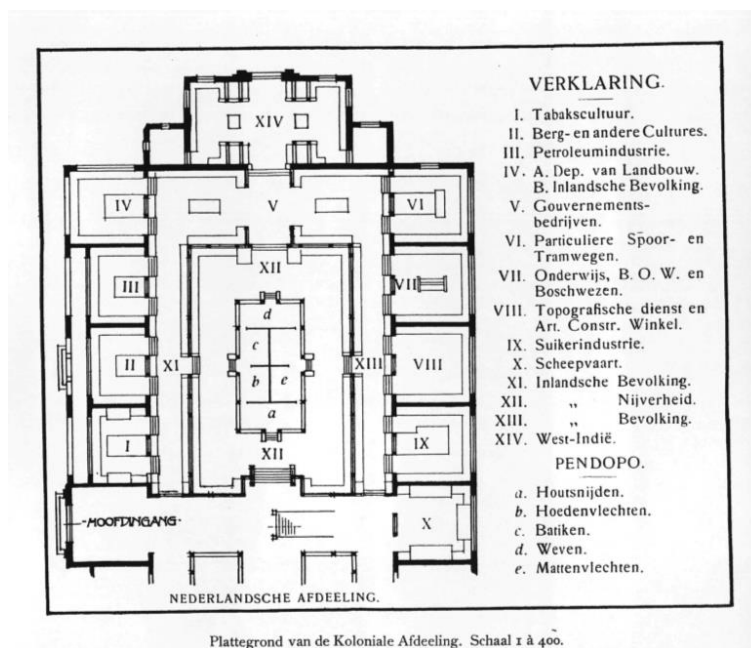
<sup>125</sup> Ibid.

<sup>126</sup> Ibid., 29.

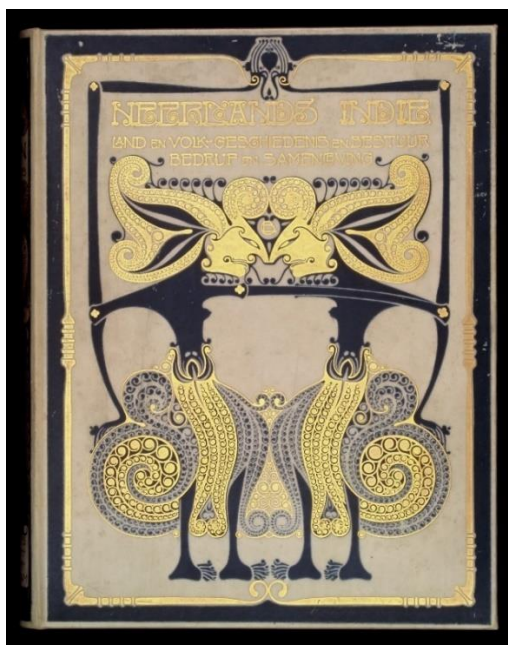
<sup>127</sup> Ibid.



Afb. 16. Batikster aan het werk in de *pendopo* op de wereldtentoonstelling te Brussel, 1910.



Afb. 17. Plattegrond van de wereldtentoonstelling te Brussel, 1910.



Afb. 18. Hendrikus Colijn, Joannes B. van Heutsz, *Beschrijving van Nederlands Indië*, ontwerp Chris Lebeau, 1911-1912.

### 3.2 | Ambacht in beeld

In de periode tussen het begin van de ethische politiek (1901) en 1940 werd de politieke situatie in de kolonie steeds onrustiger. Na de Eerste Wereldoorlog moest Nederland haar koloniale autoriteit zien te rechtvaardigen tussen geluiden van antikolonialisme.<sup>128</sup> Deze omstandigheden creëerden een situatie waarin steeds meer afstand ontstond tussen de Indonesische bevolking en de westerse bovenlaag van de koloniale samenleving.<sup>129</sup> Er kwam steeds meer aandacht voor slechte arbeidsomstandigheden en de negatieve kanten van de koloniale inmenging. Als gevolg daarvan moest de Nederlandse politiek zich gaan richten op de sociaaleconomische omstandigheden van kunstnijverheid in de kolonie, in plaats van op de artistieke mogelijkheden van het traditionele ambacht voor de Nederlandse kunstnijverheid.<sup>130</sup>

Volgens historicus Andrew Goss vormde de samenwerking tussen wetenschap en politiek een uitkomst voor het rechtvaardigen van Nederland als brenger van beschaving in de kolonie.<sup>131</sup> Men deed bijvoorbeeld uitgebreide studies naar rassen en bevolkingsgroepen in Indië. In deze antropologische traditie werd het subject gereduceerd tot diens lichamelijke

<sup>128</sup> Andrew Goss, "Decent colonialism? Pure science and colonial ideology in the Netherlands East Indies, 1910-1929," *Journal of Southeast Asian Studies* 40, nr. 1 (februari 2009): 188.

<sup>129</sup> *Ibid.*, 148.

<sup>130</sup> Legêne, *Spiegelreflex*, 147.

<sup>131</sup> Goss, "Decent Colonialism?," 193.

eigenschappen.<sup>132</sup> Een objectieve wetenschappelijke benadering was dit bij lange na niet. Deze aanpak benadrukte namelijk de superioriteit van het ene ras boven het andere, de westerse boven de koloniale bevolking. De verkregen kennis werd gebruikt om koloniale controle in stand te houden: verschillende etnische groeperingen hadden andere wetten om zich aan te houden.<sup>133</sup> Deze wetenschappelijke beeldvorming en diens uitwerking in de politiek is ook terug te zien in de wijze waarop fotografische documentatie werd ingezet. Fotografie was een belangrijk onderdeel van kennisvergaring in de kolonie, maar was ook een machtsmiddel.<sup>134</sup> Beelden van bevolkingsgroepen laten een tijdloos, exotisch en traditioneel beeld zien.<sup>135</sup> Slechte omstandigheden in alle aspecten van de maatschappij werden daarbij niet in beeld gebracht: enkel de opbrengsten van de kolonie staan centraal.<sup>136</sup> Zo kon de aandacht van slechte omstandigheden in de tabaksindustrie via een foto worden geleid naar het eindproduct: een product van Nederlandse beschaving in de kolonie.<sup>137</sup> De rol van fotografie als bron en het juist contextualiseren ervan, wordt volgens Zweers nog te weinig erkend binnen de koloniale geschiedschrijving.<sup>138</sup> De apolitieke beeldvorming van de situatie in Nederlands-Indië en de functie ervan zal hier nader besproken worden in relatie tot ambacht.

Het onaangetaaste inheemse ambacht moest in de eerste plaats beschermd worden in het licht van de ethische politiek. Aan het eind van de negentiende eeuw stelde Frederik van Eeden, directeur van het Koloniaal Museum, dat het traditionele maakwerk beschermd moest worden tegen de invloeden van fabrieksmatige productie.<sup>139</sup> Ook zag hij dat het inheemse ambacht kon bijdragen aan de opvoeding van de stedelijke arbeidersklasse, die geen besef had van artistieke schoonheid.<sup>140</sup> Hij vond dat de Europeanen barbaren waren: “Wij letten niet meer op de natuur, maar copieeren voorbeelden uit boekjes met gekleurde prenten.”<sup>141</sup> De Indische ambachtsman was daarentegen zijn artistieke besef nog niet kwijtgeraakt.<sup>142</sup> Bescherming van de anonieme volkskunstenaars uit de kolonie kon daarom bijdragen aan het herstel van artistieke waarden in

---

<sup>132</sup> Fenneke Sysling, “Een schandaal in drie bedrijven. D.J.H. Nyëssen en zijn onderzoek naar de rassen van Java, 1928-1930,” *Tijdschrift voor Geschiedenis* 125, nr. 1: 37.

<sup>133</sup> Ibid. C. Fasseur, “Cornerstone and stumbling block. Racial classification and the late colonial state in Indonesia,” in *The late colonial state in Indonesia. Political and economic foundations of the Netherlands Indies 1880-1942*, red. Robert Cribb (Leiden: KITLV Press, 1994), 31.

<sup>134</sup> Pattynama, *Bitterzoet Indië*, 187.

<sup>135</sup> Ibid., 188.

<sup>136</sup> Zweers, *Indië voorbij*, 8.

<sup>137</sup> Zweers, *Indië voorbij*, 7.

<sup>138</sup> Ibid., 9.

<sup>139</sup> Legêne, *Spiegelreflex*, 131.

<sup>140</sup> Ibid., 132.

<sup>141</sup> Boembergen, *Koloniale vertoningen*, 77.

<sup>142</sup> Legêne, *Spiegelreflex*, 133.

Europa.<sup>143</sup> Inmiddels is gebleken, in hoofdstuk 1, dat voorgaande zich vooral uitte in het commercialiseren en toe-eigenen van het inheemse ambacht. Het beeld van de traditionele ambachtsman die volledig buiten de modernisatie en westerse inmenging staat vormde echter houvast in de roerige jaren die volgden.

Na de Eerste Wereldoorlog heeft de ethische politiek inmiddels zijn indruk achter gelaten en werd een proces van dekolonisatie in gang gezet. In dit proces heeft fotografie een belangrijke rol gespeeld om Nederland als goeddoener te presenteren.<sup>144</sup> Ansichtkaarten, fotografisch materiaal uit Nederlandse musea en tentoonstellingen, en lesmateriaal van scholen laten een Indië zien dat in werkelijkheid al niet meer bestond.<sup>145</sup> Dit kan worden geïllustreerd aan de hand van het *Insulinde* kwartetspel dat in 1942 is gemaakt door het Koloniaal Instituut te Haarlem. Het kwartet bestaat uit foto's van het Koloniale Instituut, die verschillende onderdelen (natuur, voedsel, vervoer, volkstypen) van Indië representeren.

Iedere aanwijzing die zou duiden op koloniale aanwezigheid is buiten beeld gelaten, aldus Legêne: “Samen kwartetten bracht het zich ontwikkelende Indië niet dichterbij, het hield de ware situatie op afstand; het spel toonde een schijnwereld die door het Westen niet was aangeraakt”.<sup>146</sup>

Zo is een batikster afgebeeld (afb. 19a) die aan het werk is op een stand van een tentoonstelling die is georganiseerd door Nederlanders. Door bewerking van de oorspronkelijke foto (afb. 20) voor het kwartet is dit deel van de context weggelaten. Op de kaarten over “Volkstypen” worden deze bewuste afsnijdingen nog duidelijker. De geportretteerden zijn allen vrijstaand afgebeeld (afb. 19b). Het portret van de man in afbeelding 19 lijkt gemaakt te zijn in een fotostudio, maar is in werkelijkheid ontdaan van de oorspronkelijke context. Het gaat hier namelijk om een Madurees opperhoofd.<sup>147</sup> Op de kaart is hij niet meer dan een typerend voorbeeld van een “Javaan”. Naast het portret is rechtsonder op de kaart is een figuur te zien die “[poseert] volgens de traditie van de fysische antropologie, die de lichamelijke verschillen tussen mensen onderzoekt.”<sup>148</sup> Deze foto's duiden op de antropologische vergelijking tussen bevolkingsgroepen door ze te reduceren tot (stereo)typen, in plaats van als individuen.

---

<sup>143</sup> Ibid., 132.

<sup>144</sup> Zweers, *Indië voorbij*, 8.

<sup>145</sup> De collectie Wereldculturen biedt een grote hoeveelheid fotografisch materiaal uit de koloniale periode, van wereldtentoonstellingen in Europa, tot museale opstellingen, (kunst)nijverheidstentoonstellingen op de kolonie. Ook ansichtkaarten van verschillende bevolkingsgroepen zijn daar te vinden. Verder onderzoek naar de weergave van ambachtelijkheid in foto's uit dat archief zou een interessant uitgangspunt zijn voor verder onderzoek.

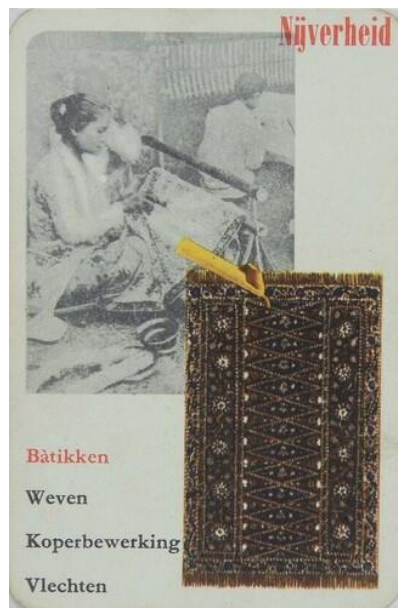
<sup>146</sup> Legêne, *Spiegelreflex*, 167.

<sup>147</sup> Ibid., 168.

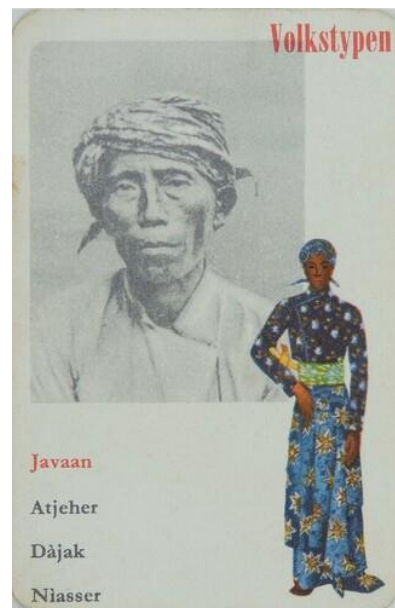
<sup>148</sup> Ibid.



Er bestaan uiteraard nog talloze voorbeelden van beelden waarin stereotypering van de Nederlands-Indië bevolking voorkomt. In het voorgaande is in ieder geval geprobeerd om dit aan de hand van een opvallend voorbeeld te illustreren dat laat zien wat dit voor het inheemse ambacht betekende. In verband met de casus is het van belang om de wisselwerking tussen object en de maker van het object beter te begrijpen. De wijze waarop het ambacht door Nederlanders traditioneel in beeld werd gebracht, strookt met de relatie tussen beeldvorming en de rechtvaardiging van de Nederlandse politiek, zelfs tijdens de Onafhankelijkheidsstrijd (1945-1949). De werkelijke context en betekenis van het ambacht en de situatie in de kolonie werd doelbewust buiten beeld gelaten. Uit het voorgaande kunnen we in ieder geval concluderen dat door de eenzijdige beeldvorming van de koloniale kunstnijverheid deze als het ware gevangen bleef in een illusie van een traditionele samenleving.



Afb. 19a. Kwartetkaart "Bàtikken".



Afb. 19b. Kwartetkaart "Javaan".



Afb. 20. Stand van een batikkerij.

## Conclusie

Uit dit onderzoek is naar voren gekomen dat deze – vooralsnog – onbekende objecten een belangrijke bron van informatie kunnen vormen als het gaat om de koloniale geschiedenis van Nederlands-Indië. De boekbanden dragen naast fysieke verhalen in boekvorm, ook verhalen over koloniale geschiedenis, ambacht en kunstnijverheid met zich mee. Een belangrijke betekenis van deze objecten, die tot op heden onderbelicht is gebleven. Desondanks was het onderzoeken van de objecten niet gemakkelijk door het ontbreken van veel informatie, dat in een grootschaliger onderzoek mogelijk wel te vinden is. In dit onderzoek is alvast geprobeerd om een eerste stap te zetten in de richting van een omvattender onderzoek naar deze boekbanden. Dit onderzoek wijst erop dat er wellicht nog meer culturele sporen uit Nederlands-Indië in Nederland te vinden zijn, die iets kunnen vertellen over de geschiedenis van de koloniale tijd en de wijze waarop Nederland omging met de plaatselijke vormen van kunstnijverheid.

Door de objecten in een kunst- en cultuurhistorische context te plaatsen is een beeld geschetst van de wijze waarop werd omgesprongen met traditionele kunstnijverheid in de koloniën en de redenen waarom objecten als de boekbanden ontstonden. Zo is duidelijk geworden dat het toepassen van traditionele technieken op producten voor de Europese markt voortkomt uit de commerciële en koloniale belangen van de ethische politiek. Mijn voorstel is dat we de zes boekbanden uit de Koninklijke Bibliotheek als objecten van culturele interactie kunnen beschouwen omdat ze een tussenpositie innemen tussen bescherming en innovatie, tussen traditie en Nederlandse vormprincipes. De objecten lijken enkel een functie te hebben als souvenir in een westerse context. We weten ook na dit onderzoek niet wat deze objecten vertellen binnen de geschiedenis van de bevolking zelf. Deze eenzijdige belichting van de casus vraagt om meer onderzoek, dat wellicht moet plaatsvinden in Indonesië of in archieven waar informatie beschikbaar is over ambachten in Nederlands-Indië.

Als gevolg van dit onderzoek is een klein corpus gevormd van vergelijkbare objecten, dat in hoofdstuk 2 kort besproken werd. Wellicht kan deze scriptie aanzetten tot het bestuderen van die specifieke objecten. Er blijken echter nog veel gaten te vallen in de analyse van de objecten zelf. Van de meeste boekbanden ontbreken herkomst- en verkoopgegevens. Op technisch vlak blijven vragen liggen die gaan over het materiaalgebruik, de constructie en techniek. Zo zou er sprake kunnen zijn van een Islamitische bindwijze. Om erachter te komen of dit zo is zou onderzoek moeten worden gedaan naar de boekbinders. De vraag is echter of

deze informatie nog te vinden is, omdat gebleken is dat de banden los verkocht werden en dus wellicht particulier zijn gebonden. Ook de toepassing van de *wayang kulit*-techniek voor boekbanden vraagt om meer technisch onderzoek dat inzicht verschaft in de materiaalbehandeling.

De vervaardiging van de casus is in dit onderzoek gebaseerd op een gering aantal bronnen. Wellicht zijn er nog andere werkplaatsen of ambachtsscholen waar gegevens over zijn, die licht kunnen werpen op de vervaardiging van producten voor de Europese markt en in hoeverre Nederlanders dit reguleerden. Daarop aansluitend is de werkelijke verandering van het inheemse ambacht gedurende deze periode onderbelicht gebleven. Vragen hierover zouden kunnen zijn of de productie van dergelijke objecten invloed heeft gehad op de kunstnijverheid in Indonesië van dit moment. Zo is in dit onderzoek verwezen naar de vervaardiging van de *wayang kulit*-poppen. De beoefening van dit ambacht tijdens de koloniale periode zou wellicht onderzocht kunnen worden in vergelijking met de huidige situatie ervan.

In dit onderzoek is gekozen voor het bestuderen van de objecten vanuit een kunst- en cultuurhistorische invalshoek. Daarnaast zou de wisselwerking tussen vorm en inhoud van de boekbanden een interessant uitgangspunt zijn. De wisselwerking tussen boekband en boek zou vanuit een literatuurwetenschappelijke of boekwetenschappelijke methodiek onderzocht kunnen worden. Een andere benadering zou de relatie zijn tussen Nederlandse sierkunstenaar en de ambachtsman in Nederlands-Indië. In deze scriptie is kort ingegaan op de tegenstellingen tussen die twee, met name rondom individualiteit, traditie en innovatie. Wellicht vormen Nederlandse kunstenaars die naar Nederlands-Indië reisden om daar te werken een uitgangspunt om deze verhouding verder te onderzoeken.

Hoewel deze scriptie veel vragen oproept, is het belangrijk om te vermelden wat het heeft opgeleverd. Zo bleek dat artistieke wisselwerking plaatsvond tussen kolonie en moederland, die eenzijdig gericht was op de politieke en artistieke belangen van Nederland. De zes boekbanden zijn hier een typerend voorbeeld van. Onderzoek naar culturele interactie in *contact zone* Nederlands-Indië is veelal gericht op de invloeden ervan op westerse kunst. Deze casus liet zien dat interactie ook directer plaatsvond. De mogelijkheden van het aanpassen van het inheems ambacht voor de Europese markt werd herkend en gefaciliteerd. Het doel hiervan was in de eerste plaats om het inheems ambacht te beschermen en inheemse ambachtslieden financieel onafhankelijker te maken. Uit dit onderzoek bleek echter dat de toepassing van de *wayang kulit* op gebruiksvoorwerpen een verlies was van de oorspronkelijke betekenis van het ambacht, maar ook van de gebruikte motieven. De banden waren enkel functioneel als representatie van 'Indië', als beeld van de exotische 'ander'. De ambachten van Nederlands-

Indië dienden als toonbeeld van een samenleving die zich nog, in tegenstelling tot Europa, in het verleden bevond. Tijdloze beelden van traditionele ambachtslieden werden daarom in levende lijve getoond bij koloniale tentoonstellingen en circuleerden in fotografische vorm in Nederlandse musea en huishoudens. Deze apolitieke beelden zouden geluiden van antikolonialisme sussen en aantonen dat koloniale inmenging in Nederlands-Indië een goede zaak was.

## Bibliografie

- “Berichten der Afdeelingen. Afdeeling Nijmegen. Javaansche Kunstavond.” *Het Koloniaal Weekblad. Orgaan der vereeniging Oost en West*, 5 februari, 1925.
- Bloembergen, Marieke. *Koloniale Vertoningen. De verbeelding van Nederlands-Indië op de wereldtentoonstellingen (1880-1931)*. Amsterdam, 2006 (Proefschrift Universiteit van Amsterdam).
- Bois, Mechteld de. *Chris Lebeau 1878-1945*. Assen: Drents Museum, 1987.
- Capelle Jr., F. van. “Batik en de Westersche toepassing ervan.” *Het Koloniaal Weekblad. Orgaan der vereeniging Oost en West*, 2 april, 1925, 14e druk.
- Cuypers, Eduard. “De verheffing van de Inlandsche Kunstnijverheid in Nederlandsch-Indië”. *Het Huis, Oud en Nieuw*, 1910.
- Drieënhuizen, C.A. *Koloniale collecties, Nederlands aanzien: de Europese elite van Nederlands-Indië belicht door haar verzamelingen, 1811 - 1957*. Amsterdam, 2012. (Proefschrift Universiteit van Amsterdam).
- Fasseur, C. “Cornerstone and stumbling block. Racial classification and the late colonial state in Indonesia.” In *The late colonial state in Indonesia. Political and economic foundations of the Netherlands Indies 1880-1942*. Red. Robert Cribb, 31-56. Leiden: KITLV Press, 1994.
- Freriks, Kester. *Tempo Doeloe, een omhelzing*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 2018.
- Gnirrep, W. K., Johan Peter Gumbert, en János A. Szirmai. *Kneep en binding: een terminologie voor de beschrijving van de constructies van oude boekbanden*. Den Haag: Koninklijke Bibliotheek, 1997.

Goss, Andrew. "Decent colonialism? Pure science and colonial ideology in the Netherlands East Indies, 1910-1929." *Journal of Southeast Asian Studies* 40, nr. 1 (februari 2009): 187-214.

Groot, M. "Crossing the Borderlines and Moving the Boundaries: 'High' Arts and Crafts, Cross-Culturalism, Folk Art and Gender." *Journal of Design History* 19, nr. 2 (1 januari 2006): 121–136.

Heijdra, Ton, en Regien Stolp. *Boekbeeld: de Amsterdamse School in omslagen en boekbanden*. Amsterdam: Museum Het Schip, 2014.

Jasper, J.E. *Verslag van de Jaarmarkt-Tentoonstelling te Soerabaja*. Batavia: Landsdrukkerij, 1908.

———. *2de jogjasche jaarmarkt-tentoonstelling van inlandsche nijverheid en kunstnijverheid in nederlandsch-indië*, plaats en uitgeverij onbekend, 1928.

———. *De eerste pekalongansche jaarmarkt-tentoonstelling van inlandsche nijverheid en kunstnijverheid in 1923*. Batavia: Weltevreden, 1923.

Jasper, J.E., J.M. Gülcher, A.N.J. Beets, et al. *De 1e Djokjasche jaarmarkt-tentoonstelling van inlandsche nijverheid en kunstnijverheid nederlandsch-indie*, verdere gegevens ontbreken.

"Kunst, Kunstnijverheid en Huisvljijt. 'Boeatan op de 'Bibabo'.'" *Het Koloniaal Weekblad. Orgaan der vereeniging Oost en West*. 9 juli, 1925.

"Kunst, Kunstnijverheid en Huisvljijt. 'To be or not to be?'" *Het Koloniaal Weekblad. Orgaan der vereeniging Oost en West*, 2 juli, 1925.

"KUNSTARBEID". *De Indische courant*, 3 oktober, 1925.

"Kunstarbeid Ter Horst". *Soerabaijasch handelsblad*, 4 oktober, 1929.

- Legêne, Susan. *Spiegelreflex: culturele sporen van de koloniale ervaring*. Amsterdam: Bert Bakker, 2010.
- Loebèr Jr., J.A. “Een Interessant Batikmotief.” *Bijdragen Tot de Taal-, Land- En Volkenkunde / Journal of the Humanities and Social Sciences of Southeast Asia* 54, nr. 1 (1 januari 1902): 566–80.
- . *Leder- en perkamentwerk, schorsbereiding en aardewerk in Nederlandsch-Indië. Geïllustreerde beschrijvingen van Indische kunstnijverheid, VI*. Amsterdam: Koloniaal Instituut Amsterdam, 1915.
- Pattynama, Pamela. *Bitterzoet Indië. Herinnering en nostalgie in literatuur, foto's en films*. Amsterdam: Prometheus/Bert Bakker, 2014.
- Pratt, Mary Louise. “Arts of the Contact Zone”. *Profession*, 1991, 33–40.
- Reeuwijk, Alexander, red. *Voyage of Discovery: Exploring the Collections of the Asian Library of Leiden University*. Leiden: Leiden University Press, 2017.
- Said, Edward. *Orientalism*. Londen: Routledge & Kegan, 1978.
- Sysling, Fenneke. “Een schandaal in drie bedrijven. D.J.H. Nyèssen en zijn onderzoek naar de rassen van Java, 1928-1930.” *Tijdschrift voor Geschiedenis* 125, nr. 1: 34-47.
- Ter Horst-de Boer, T. *Kunstarbeid Ter Horst, Djokjakarta, Toegoe 1, Java: inrichting ter bevordering der inlandsche kunstnijverheid opgericht in 1905 op verzoek van Z.H. den Sultan en den Resident van Djokjakarta door Mevr. T. ter Horst-de Boer*, 1910.
- Verbeek, Marischka. “Reggie Baay levert een belangrijke bijdrage aan het verhaal van de dekolonisatie”. *Trouw*, 17 november 2018. [https://www.trouw.nl/cultuur/reggie-baay-levert-een-belangrijke-bijdrage-aan-het-verhaal-van-de-dekolonisatie~a9c281c3/?fbclid=IwAR2vxhBv3YgAcH3iaaN4iz6e0hcODDburDAQPWNT\\_TKTZ71oWFckCmTBFDE](https://www.trouw.nl/cultuur/reggie-baay-levert-een-belangrijke-bijdrage-aan-het-verhaal-van-de-dekolonisatie~a9c281c3/?fbclid=IwAR2vxhBv3YgAcH3iaaN4iz6e0hcODDburDAQPWNT_TKTZ71oWFckCmTBFDE).



Waaldijk, Berteke, en Susan Legêne. “Vernieuwing van de beeldende kunsten in een koloniale context.” In *Cultuur en migratie in Nederland. Kunsten in beweging 1900-1980*. Red. Rosemarie Buikema en Maaïke Meijer, 19-38. Den Haag: Sdu Uitgevers, 2003.

Wronska-Friend, Maria. “Javanese batik for European artists: Experiments at the Koloniaal Laboratorium in Haarlem.” In *Batik: drawn in wax: 200 years of batik art from Indonesia in the Tropenmuseum collection*. Red. I. C. van Hout, 106–23. Amsterdam: Royal Tropical Institute, 2001.

Zimmer, Heinrich, en Joseph Campbell, red. *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

Zweers, Louis. *Indië voorbij*. Zutphen: Walburg, 1998.

#### Overige bronnen

“Art Nouveau in Nederland.” Gemeentemuseum Den Haag. Geraadpleegd 2 december, 2018.  
<https://www.gemeentemuseum.nl/nl/tentoonstellingen/art-nouveau-nederland>.

Hepworth, Paul, en Karin Scheper. “Terminology for the conservation and description of Islamic manuscripts.” Geraadpleegd 30 december, 2018.  
<http://hepworthscheper.com/terminology/binding-board-en.html>.

Kamp, Hans van der. Email “boekbanden uit Nederlands-Indië”, 6 november, 2018. Archief: Inge van Vught.

Rahardjo, Louise. “Batik Belanda.” Geraadpleegd 30 december, 2018.  
<https://www.modemuze.nl/blog/batik-belanda>.

“Tentoonstelling: Wayang revolusi. Kunst in dienst van de vrijheid.” Theater in Nederland.  
Geraadpleegd 3 januari 2018. <https://tin.nl/tentoonstelling-wayang-revolusi-kunst-dienst-van-de-vrijheid/>.

Top, Rens. “Boekbanden uit Indië.” Geraadpleegd 30 december, 2018.  
<https://www.kb.nl/themas/boekkunst-en-geillustreerde-boeken/boekbanden/boekbanden-uit-indie>.

## Afbeeldingenlijst

**Afb. 1.** “Jogjasche Kunstarbeid. Stand op Passar Malam met kunstnijverheid uit Djogja,” vervaardiger onbekend, collectie Wereldculturen (foto: Collectie Wereldculturen, geraadpleegd 30 november 2018).

**Afb. 2.** Foto 7 uit: Prijscourant Kunstarbeid – Ter Horst, collectie Koninklijke Bibliotheek Den Haag, (foto: Koninklijke Bibliotheek, <https://www.kb.nl/themas/boekkunst-en-geillustreerde-boeken/boekbanden/boekbanden-uit-indie>, geraadpleegd 30 november 2018).

**Afb. 3.** De zes boekbanden in de Koninklijke Bibliotheek, collectie Koninklijke Bibliotheek Den Haag, (foto: Auteur, archief Inge van Vught, gemaakt op 17 september 2018).

**Afb. 4a.** B1 voorplat, 1920, beschilderd en uitgeslagen buffelperkament, 268 x 176 x 18 mm, collectie Koninklijke Bibliotheek Den Haag, objectnummer 1784 D 127, (foto: Auteur, archief Inge van Vught).

**Afb. 4b.** B1 achterplat, 1920, beschilderd en uitgeslagen buffelperkament, 268 x 176 x 18 mm, collectie Koninklijke Bibliotheek Den Haag, objectnummer 1784 D 127, (foto: Auteur, archief Inge van Vught).

**Afb. 4c.** B1 detail voorplat, 1920, beschilderd en uitgeslagen buffelperkament, 268 x 176 x 18 mm, collectie Koninklijke Bibliotheek Den Haag, objectnummer 1784 D 127, (foto: Auteur, archief Inge van Vught).

**Afb. 5a.** B2 voorplat, 1910, beschilderd en uitgeslagen buffelperkament, 26 cm, collectie Koninklijke Bibliotheek Den Haag, objectnummer 1784 D 109, (foto: Koninklijke Bibliotheek, <https://www.kb.nl/themas/boekkunst-en-geillustreerde-boeken/boekbanden/boekbanden-uit-indie>, geraadpleegd 28 november 2018).

**Afb. 5b.** B2 achterplat, 1910, beschilderd en uitgeslagen buffelperkament, 26 cm, collectie Koninklijke Bibliotheek Den Haag, objectnummer 1784 D 109, (foto: Koninklijke Bibliotheek, <https://www.kb.nl/themas/boekkunst-en-geillustreerde-boeken/boekbanden/boekbanden-uit-indie>, geraadpleegd 28 november 2018).

**Afb. 6.** B3 voorplat, 1918-1920, beschilderd en uitgeslagen perkament, 27 cm, collectie Koninklijke Bibliotheek Den Haag, objectnummer 1784 D 115, (foto: Koninklijke Bibliotheek, <https://www.kb.nl/themas/boekkunst-en-geillustreerde-boeken/boekbanden/boekbanden-uit-indie>, geraadpleegd 28 november 2018).

**Afb. 7.** B4 voorplat, gesigneerd 1921, beschilderd en uitgeslagen perkament, afmetingen onbekend, collectie Koninklijke Bibliotheek Den Haag, objectnummer 1784 D 114, (foto: Koninklijke Bibliotheek, <https://www.kb.nl/themas/boekkunst-en-geillustreerde-boeken/boekbanden/boekbanden-uit-indie>, geraadpleegd 28 november 2018).

**Afb. 8.** B5 voorplat en rug, 1920-1940, beschilderd, vergulden uitgeslagen perkament, 104 x 76 mm/ 80 x 11 mm, collectie Koninklijke Bibliotheek Den Haag, objectnummer 1769 A 119, (foto: Auteur, archief Inge van Vught).

**Afb. 9a.** B6 voorplat, 1920-1925, beschilderd, verguld en uitgeslagen buffelperkament, 268 x 179 x 17 mm, collectie Koninklijke Bibliotheek Den Haag, objectnummer 1771 C 123, (foto: Koninklijke Bibliotheek, <https://www.kb.nl/themas/boekkunst-en-geillustreerde-boeken/boekbanden/boekbanden-uit-indie>, geraadpleegd 28 november 2018).

**Afb. 9b.** B6 achterplat, 1920-1925, beschilderd, verguld en uitgeslagen buffelperkament, 268 x 179 x 17 mm, collectie Koninklijke Bibliotheek Den Haag, objectnummer 1771 C 123, (foto: Koninklijke Bibliotheek, <https://www.kb.nl/themas/boekkunst-en-geillustreerde-boeken/boekbanden/boekbanden-uit-indie>, geraadpleegd 28 november 2018).

**Afb. 10.** Wayang Koelit snijder, (foto: Jasper, J.E. *Verslag van de Jaarmarkt-Tentoonstelling te Soerabaja*. Batavia: Landsdrukkerij, 1908).

**Afb. 11.** Wayangpop, 1856, leer, hoorn, verf, 50 x 20 cm, collectie Wereldculturen, inventarisnummer RV-37-730, (foto: Collectie Wereldculturen, geraadpleegd 31 december 2018).

**Afb. 12.** Vervaardiger onbekend, gelukwens Menado bij het 40-jarig regeringsjubileum van Koningin Wilhelmina, 1938, perkament, satijn, 32 x 25,5 x 0,5 cm, collectie Koninklijk Huis, (foto: Koninklijk Huis, <https://www.koninklijkhuis.nl/foto-en-video/koninklijk-huisarchief/boekbanden-van-het-koninklijk-huis>, geraadpleegd 4 december 2018).

**Afb. 13.** Vervaardiger onbekend, “Boekomslag buffelleer a jour beschilderd”, vóór 1959, leer, afmetingen onbekend, collectie Wereldculturen, inventarisnummer TM-2781-9, (foto: Collectie Wereldculturen, geraadpleegd 9 januari 2019).

**Afb. 14.** Vervaardiger onbekend, afscheidsalbum voor Daniel de Jongh, 1916, geciseleerd leer, afmetingen onbekend, collectie Leiden University Library, signatuur KITLV A195, (foto: Alexander Reeuwijk, red. *Voyage of Discovery: Exploring the Collections of the Asian Library of Leiden University*. Leiden: Leiden University Press, 2017, 217).

**Afb. 15.** Pieter Oosterhuis, “Verkopers met etenswaren bij Aceh’s- en een Ambonees huis in de ‘kampong’ op de koloniale afdeling van de Internationale Koloniale en Uitvoer Handel Tentoonstelling in Amsterdam”, 1883, albuminedruk, karton, ongebariteerd papier, 9,7 x 15,6 cm, collectie Wereldculturen, inventarisnummer TM-60004491, (foto: Collectie Wereldculturen, geraadpleegd 12 januari 2019).

**Afb. 16.** Brussel, *pendopo* met Javaanse batiksters, 1910, ontwerp Eduard Cuypers, *Het Huis Oud & Nieuw*, 1910, verdere gegevens onbekend, (foto: Marieke Bloembergen, *Koloniale Vertoningen. De verbeelding van Nederlands-Indië op de werelddtentoonstellingen (1880-1931)*, Amsterdam, 2006 (Proefschrift Universiteit van Amsterdam), paginanummer ontbreekt).

**Afb. 17.** Plattegrond werelddtentoonstelling Brussel, 1910, verdere gegevens onbekend, (foto: Marieke Bloembergen, *Koloniale Vertoningen. De verbeelding van Nederlands-Indië op de werelddtentoonstellingen (1880-1931)*, Amsterdam, 2006 (Proefschrift Universiteit van Amsterdam), paginanummer ontbreekt).

**Afb. 18.** Hendrikus Colijn, Joannes B. van Heutsz, *Beschrijving van Nederlands Indië*, ontwerp Chris Lebeau, 1911-1912, bestempeld perkament, collectie Koninklijke Verzamelingen Den Haag, (foto: Koninklijke Verzamelingen, <http://www.koninklijkeverzamelingen.nl/collectie-online/detail/a1bc01ea-9732-561d-9bff-8e356984dcff/media/5e898bad-221c-aedb-ec30-30226c077d74?mode=detail&view=gallery&q=lebeau&rows=1&page=1>, geraadpleegd 31 december 2018).

**Afb. 19a.** Vervaardiger onbekend, Kwartetkaart uit de categorie Nijverheid, 1942, papier, drukprocedé, ca. 10,4 x 6,9 cm, collectie Wereldculturen, inventarisnummer TM-3728-1045dd, (foto: Collectie Wereldculturen, geraadpleegd 9 januari 2019).

**Afb. 19b.** Vervaardiger onbekend, Kwartetkaart uit de categorie Volkstypen, 1942, papier, drukprocedé, ca. 10,4 x 6,9 cm, collectie Wereldculturen, inventarisnummer TM-3728-1045pp, (foto: Collectie Wereldculturen, geraadpleegd 9 januari 2019).

**Afb. 20.** N.V. Fotografisch Atelier Kurkdjian, Batiksters aan het werk op een stand van een batikkerij, ca. 1910, glas, fotografisch procedé, 12 x 9 cm, collectie Wereldculturen, inventarisnummer TM-10014209, (foto: Collectie Wereldmuseum, geraadpleegd 9 januari 2019).

**III. 1.** Schematische weergave van afbeelding 1 met objectnummers en genummerd B1 tot en met B6. Gemaakt door: Auteur, archief Inge van Vught.