LIESKE TIBBE

Natuurstaat en verval

Discussies over exotische kunststijlen rondom de Internationale Koloniale Tentoonstelling van 1883*

In 1883 werd in Amsterdam, aan de achterzijde van het Rijksmuseum dat toen nog gedeeltelijk in de steigers stond, de *Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling* gehouden op het huidige Museumplein. Dat was toen een veel groter terrein dan nu en aan de rand van de stad, maar die randpositie zou niet lang meer duren. Amsterdam nam snel toe in handelsbedrijvigheid, welvaart en bevolkingsaantal, en expandeerde dientengevolge. Zo'n actieve, moderniserende stad hoorde ook een keer een grote tentoonstelling te houden, en zo vond in 1883 op dit terrein plaats wat gemakshalve wel de *Wereldtentoonstelling van 1883* genoemd werd en wordt.[1] Dat was zij echter niet; misschien wel voor Nederlandse begrippen, maar wereldtentoonstellingen waren vele malen groter, hadden meer participerende naties dan deze en bestreken ook meer thema's. Dit was een 'Internationale Tentoonstelling', een categorie die op wereldtentoonstellingen volgde in belangrijkheid.

De tentoonstelling had dan ook zeker internationale allure. Zij werd besproken in buitenlandse tijdschriften en komt onder andere voor in een typisch negentiende-eeuwse systematisch opgezette mammoetuitgave, *Das Buch der Erfindungen, Gewerbe und Industrien. Rundschau auf allen Gebieten der gewerblichen Arbeit*, en hiervan deel VIII: *Der Weltverkehr und seine Mittel* (1888), grotendeels gewijd aan *Das Ausstellungswesen*. Deze vermelding is op zichzelf al heel wat, want dit boek geeft vooraf een lijst van in totaal 316 grotere tentoonstellingen, gehouden van 1791 tot 1887, waaruit slechts een selectie behandeld wordt (en deze lijst is overigens niet volledig). Over de *Internationale Kolonialausstellung in Amsterdam 1883* lezen we dat deze een nieuw concept bracht, namelijk het samenbrengen en zichtbaar maken van de gebieden die onder het bestuur van Europese naties vielen. 'Es war ein Bild, oft sehr lebhaft und anziehend, was panoramaartig dem Besucher entgegentrat, dem Ethnographen lehrreich in hohem Grade, dem groszen Publikum nur interessant und unter-

Fig. 164. Aus der internationalen Kolonialausstellung zu Amsterdam.
Inneres der indischen Abteilung. (Zu S. 430.)

Afb. 1. Interieur van het hoofdgebouw van de Internationale Koloniale Tentoonstelling van 1883. Uit: Buch der Erfindungen *(Leipzig 1888).*

haltend', was de evaluatie. Ten bewijze van het aantrekkelijke karakter werden twee afbeeldingen afgedrukt [afb. 1, 2]. Verder is dit boek weinig positief over de Amsterdamse Koloniale Tentoonstelling: in economisch opzicht zou deze achteraf niet veel opgeleverd hebben. Maar het concept ervan werd bij een volgende gelegenheid, de *Indische und Kolonialausstellung* van Londen in 1886, met succes verder uitgewerkt.[2]

De tentoonstelling van 1883 heeft vooral de reputatie gekregen van een expositie van exotische producten, maar 'Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling' betekende óók: het laten zien van de exportmogelijkheden voor Europese goederen naar overzeese en koloniale gebiedsdelen. Enerzijds lag daar duidelijk een groeimarkt: met name de opening van het Suezkanaal in 1869 had voor de handel nieuwe perspectieven geopend. Anderzijds hoopte men de monopolies die staten doorgaans hadden op de handel op hun koloniën te doorbreken. Vrijdom van handel hoorde tot de idealen die via wereldtentoonstellingen werden uitgedragen, al was de praktijk vaak anders. In Nederlands-Indië waren sinds 1870 ondernemerschap en handel geliberaliseerd, na een lange periode van staatsmonopolie op het laten verbouwen en verhandelen van tropische producten (het cultuurstelsel).[3]

Naast het primaire commerciële doel was er ook nog de waarde die exotische cultuuruitingen hadden als blikvanger. Als zodanig waren ze op eerdere wereldtentoonstellingen ook ingezet om als fraaie, curieuze of amusement verschaffende entourage de eigenlijke kern van die tentoonstellingen, voortbrengselen van nijverheid en techniek, aantrekkelijk te laten verschijnen voor de bezoeker. Dit tweeledige doel speelde ook op de Amsterdamse Koloniale Tentoonstelling; ook hier waren zaken tentoongesteld die wel exotisch, maar niet direct voor de handel bestemd waren. Het ging hier vooral om als 'primitief' beschouwde volken en hun middelen van bestaan; het tonen daarvan had mede tot doel de superioriteit van de Westerse cultuur beter te doen uitkomen. Bij het 'grote publiek' waren deze attracties zeer populair ('interessant und unterhaltend' zoals het *Buch der Erfindungen* vermeldde), maar het superioriteitsgevoel was er niet minder om. Zelfs bezoekers uit de arbeidersklasse gaven daar onomwonden blijk van.[4]

Waarde-oordelen over cultuuruitingen van primitieve en exotische volken bepaalden ook – naast handelsbelangen en soms zelfs in tegenspraak daarmee – de wijze waarop de tentoonstelling in haar geheel was ingericht. Gedachten over de evolutie der mensheid (dan wel het uitblijven daarvan bij sommige mensensoorten) speelden impliciet mee in de indeling van de tentoonstelling. Aan de plaatsing was af te lezen welke positie exotische of 'primitieve' nijverheid werd toegedicht in de rangorde van menselijke productiviteit, of welk stadium een bepaalde cultuur had bereikt in de ontwikkeling der mensheid.

Vergelijking met de toestand van de eigen West-Europese cultuur hoefde overigens niet altijd in het voordeel van de laatste uit te vallen; soms sprak er een groeiend onbehagen uit over de eigen maatschappij. In die richting wijzende oordelen zijn te vinden in culturele bladen, en in vaktijdschriften die de bevordering van de nijverheid of de bouwkunst tot doel hadden. Op artistiek terrein werden ze door critici vertaald in uitspraken over de correcte toepassing van decoratievormen. Naar aanleiding van de Koloniale Tentoonstelling van 1883 ontspon zich in het culturele circuit een polemiek over de waardering voor uiteenlopende exotische stijlen; een discussie die ogenschijnlijk niets te maken had met de economische achtergrond van de tentoonstelling.

In dit artikel komen de verschillende soorten waarderingen voor het aanbod op de Koloniale Tentoonstelling aan de orde: bij het publiek, bij de inrichters van de tentoonstelling en bij de polemiserende recensenten. Sommige van de door de laatsten gepropageerde voorkeuren zouden later nog van invloed zijn op het karakter van de 'Nieuwe Kunst', de Nederlandse variant van de Art Nouveau.

Het 'nieuwe concept' van deze Amsterdamse tentoonstelling had al een voorgeschiedenis van enkele decennia. Inzendingen van koloniale gebieden waren al van meet af aan te zien op wereldtentoonstellingen, als demonstratie van de macht en de omvang van de deelnemende staten. Een specifiek op de koloniën gerichte thematentoonstelling was er echter nog niet geweest. Er waren echter niet alleen gekoloniseerde gebieden vertegenwoordigd op de tentoonstelling. Ook niet-gekoloniseerde rijken gingen in toenemende mate een rol spelen als handelspartner, zij het vaak tegen wil en dank. Zoals bijvoorbeeld China: daar verliep tot 1860 de im- en export van dat land uitsluitend via door de keizerlijke regering aangewezen Chinese handelsfirma's, maar na diverse oorlogen had het verzwakte China deze monopolies moeten vrijgeven. Ook in Japan werd in 1854 de openstelling van de havens voor de wereldhandel door Amerikaanse wapendreiging afgedwongen; tot die tijd had Nederland overigens een exclusief recht van handel met Japan gehad. De openstelling had onder andere tot gevolg, dat de Japanse ambachtslieden meer vrijheid kregen in de uitoefening van hun beroep, wat nog gestimuleerd werd door de grote vraag in het Westen naar Japanse kunstnijverheid. In Perzië veroorzaakte een hongersnood verkoop naar Europa van tapijten en ander fraai oud kunsthandwerk. Al deze transacties brachten zowel oude als eigentijdse, speciaal voor de Westerse markt vervaardigde exotica naar Europa.[5]

Op de Wereldtentoonstelling van 1873 in Wenen presenteerden de onafhankelijke staten van de Oriënt (Turkije, de Arabische staten van Noord-Afrika, Perzië; Rusland werd er ook toe gerekend) en het Verre Oosten (China, Japan

en Siam) zich krachtig als zelfstandige handelspartners in de 'Reihe der wetteifrenden Völker', vooral op het gebied van de nijvere kunsten. Weliswaar werd opgemerkt, dat de grote bloeitijd van het Oosterse kunstambacht voorbij was: oude bewerkingswijzen werden niet meer uitgeoefend, technische perfectie was verloren gegaan juist als gevolg van de handelscontacten met het buitenland die productie op grotere schaal vereisten. Politieke en economische achteruitgang bewerkstelligden het insluipen van 'onechte' invloeden in de inheemse nijverheid, aanpassingen aan de Westerse smaak en de introductie van goedkope industriële technieken en materialen.[6] Desondanks ging er van exotische producten nog een grote bekoring uit; zij vonden veelvuldig toepassing in het West-Europese interieur. Het succes van de oriëntaalse inzending op de Wereldtentoonstelling van 1873 leverde het Oesterreichische Museum für Kunst und Industrie een dependance op, het Orientalisches Museum. Dit 'museum' bevatte zowel oude als contemporaine kunstvoorwerpen uit het hele Oosten, van Yokohama tot Constantinopel, alsmede artikelen die vanuit Europa naar de Oriënt geëxporteerd werden. Bij de artikelen werd praktische informatie gegeven over fabricage, prijs, verpakking en transport en wijze van betalen. Het museum fungeerde tevens als handelsagentschap voor oosterse gebiedsdelen. In een Franstalige beschrijving ervan wordt opgemerkt dat Marseille, als 'ville Porte de l'Orient' ook hoognodig zo'n instelling zou moeten hebben.[7] Amsterdam, dat sinds de opening van het Noordzeekanaal in 1876 ook weer zo'n poortfunctie kon vervullen, in elk geval ten aanzien van onze koloniën, zal met de Koloniale Tentoonstelling iets dergelijks voor ogen gestaan hebben.

Een wandeling langs handelswaar

Wat er allemaal werd verhandeld kunnen we onder andere achterhalen via een serie 'Tentoonstellingsbrieven' in *De Opmerker*, het orgaan van het Genootschap Architectura et Amicitia. Hierin wordt een wandeling over het expositieterrein beschreven, zoals de bezoeker die zou kunnen maken. Onder de vele gepubliceerde besprekingen en gidsen is deze serie, met het oog op de lezers van het blad, toegespitst op toegepaste kunst en architectuur.

De recensent – 'Osado' is zijn pseudoniem – betreedt via de dan al bestaande onderdoorgang van het Rijksmuseum het hoofdgebouw, dat voorzien was van een pompeuze ingangspartij ontworpen door de Franse architect Fouquain. Dit was een soort nepgevel opgetrokken uit als marmer beschilderd hout, als doek beschilderd linoleum en beelden van gips, zoals dat zo vaak het geval was bij dergelijke evenementen. Tussen twee torens, die op Hindoe-monumenten waren gebaseerd en gestut werden door koppels olifanten, hing een reusachtig baldakijn beschilderd met motieven ontleend aan kashmirshawls. Standbeelden

van leeuwen en Arabische ruiters stonden als 'bewakers' ter weerszijden van de ingang. Verder was de gevel voorzien van decoraties ontleend aan de Indische, Cambodjaanse, Siamese en Egyptische tempelcultuur. Min of meer als samenvatting waren links en rechts naast de hoofdingang voorstellingen aangebracht die de ontwikkeling der menselijke beschaving in beeld brachten.[8]

Een dergelijke voorgevel kon in de ogen van esthetisch geschoolden als architecten geen genade vinden. Osado kon geen echte stijl ontwaren tussen de mengeling van 'Grieksche, Assyrische, Indische, Renaissance en zeer moderne motieven' en hij verwonderde zich met name over het grote aantal slangen dat als kennelijk 'typisch Oosters' op de gevel was afgebeeld.[9]

Binnen in het hoofdgebouw [afb. 1] waren zowel Europese als buiten-Europese landen vertegenwoordigd. De afdelingen van Nederland, België, Engeland, Duitsland en Frankrijk bevatten, afgaande op de beschrijvingen van Osado, een keur van artikelen waarvan het belang voor de export naar koloniale gebiedsdelen twijfelachtig lijkt, zoals schoorsteenmantels en parketvloeren. Afgaande op Osado's beschrijving van de Nederlandse afdeling krijgt men de indruk dat Nederland de koloniale bevolking vooral behoeften toedacht aan sigaren roken, kaas eten en jenever drinken, getuige de piramiden en 'trofeeën' samengesteld uit vaten en flessen met spiritualia van de firma's Bootz, Hoppe en Wijnand Fockink. Over de goedkope bedrukte 'katoentjes' waarmee het de Nederlandse textielindustrie was gelukt om in Nederlands-Indië de inheemse batiknijverheid om zeep te helpen horen we niets, maar des te meer over tapijten, tegels en meubelstukken, tot lampen en kroonluchters toe.[10] Kennelijk hield men toch ook rekening met de Europese markt. De vele inzendingen van kerkelijke kunst uit Nederland en België – van gebrandschilderde kerkramen tot preekstoelen – waren mogelijk gericht op afnemers binnen Zending en Missie, de Kruppkanonnen in de Duitse afdeling op inzet in koloniale machtshandhaving.

Over het algemeen was Osado niet erg te spreken over de Westerse inzendingen. Slechts één West-Europees land trok positief zijn aandacht, maar dat kreeg dan ook liefst vier afleveringen van 'Tentoonstelingsbrieven' toebedeeld: Frankrijk. De smaak, de elegantie, de perfecte wijze van afwerking, de kostbare materialen: steeds weer ontlokken zij bewonderende uitspraken aan Osado, die daar meermalen moet zijn teruggekomen:

[...] Alle stijlen zijn vertegenwoordigd, en het komt mij voor, dat de uitgestalde voorwerpen een ontzaglijke waarde zullen vertegenwoordigen [...]. Triptieken in Romaanschen en Gothischen stijl vindt men naast Renaissance meubelen, pendules en juweelkistjes in modernen stijl nevens medaillons, broches en andere snuisterijen. Ieder voorwerp is een aandachtige beschouwing ten volle waard [...]. Vat ik ten slotte in korte woorden samen, welken indruk de Fransche afdeeling op mij gemaakt heeft, dan moet ik zeggen dat ze

prachtig is. Stof tot aanmerkingen vindt men er bijna niet. De goede smaak is overal heerschende, en al mogen ook al de Franschen bij voorkeur de latere perioden der kunst (ten onrechte door waanwijze kamergeleerden met den naam 'vervaltijd' bestempeld) bestuderen, ik kan daar geen kwaad in zien.

Osado doelde met dit laatste op de Louis XV en -XVI-stijlen die toen – althans in vooruitstrevende artistieke kringen – als strijdig met principes van goed ornament werden beschouwd.[11] Met zijn uitspraken nam deze recensent dus een duidelijk standpunt in binnen de discussie over het gebruik van historiserende stijlen, die al langer in Europa woedde en ook rondom deze tentoonstelling weer oplaaide. Hij herhaalde dit standpunt expliciet aan het slot van zijn exposé over Frankrijk:

[...] de elegance der Lodewijken verdient zeker navolging. Vooral de Louis XV-stijl, hoezeer vroeger ook verguisd, heeft zoveel keurigs aan te wijzen, dat zij een onuitputtelijke bron voor de hedendaagsche kunstenaars is.[12]

Maar uiteindelijk waren het de niet-Westerse inzendingen die deze tentoonstelling interessant maakten. In de kleine Perzische afdeling worden vooral de tapijten hogelijk geprezen door Osado vanwege de 'behagelijke rust' die ze uitstralen, en om hun harmonische warme coloriet. Langdurig houdt hij stil in de Chinese afdeling: 'De eigenaardige kunst der Chineezen, zoo oorspronkelijk en fantastisch, kan men hier in al haar bijzonderheden bestudeeren.' Dankzij haar pas kort verbroken isolement, aldus Osado, was de Chinese kunst eeuwenlang onveranderd op hetzelfde hoge niveau blijven staan; het was de vraag of de Westerse beschaving daar invloed op zou gaan uitoefenen. Veelzeggend is zijn oordeel over de Chinese kunst in het algemeen:

Een bezoek aan de Chineesche afdeeling is in vele opzichten leerzaam, en vooral in de negentiende eeuw, die zoo stijlloos is, doet het goed, weer eens wat stijl te zien. Niet dat ik in allen deele het navolgen der Chineezen zou willen aanraden, want daartoe zijn hun vormen dikwijls te grillig, soms te smakeloos. Karakteristiek blijven zij echter altijd [...].[13]

Minder reserves heeft Osado ten opzichte van de grote afdeling van Brits-Indië. Rijk geschakeerde tapijten, meubels en gebruiksvoorwerpen met fijn snijwerk, metaalbewerking in allerlei soorten, ceramiek, kortom: 'al de schatten van het Oosten' op smaakvolle wijze geëxposeerd. Het eenvoudige maar sprekende aardewerk zou eigenlijk aangekocht moeten worden door onze kunstnijverheidsscholen, als inspiratiebron voor de leerlingen.[14]

De Japanse afdeling was achter de Franse gelegen. Osado's enthousiasme voor de Franse interieurkunst blijkt nóg grotere hoogten te kunnen bereiken bij het zien van de Japanse kunstproducten: deze zouden echt de erepalm uitgereikt moeten krijgen. De Japanse kunst was uit de Chinese ontstaan maar had deze

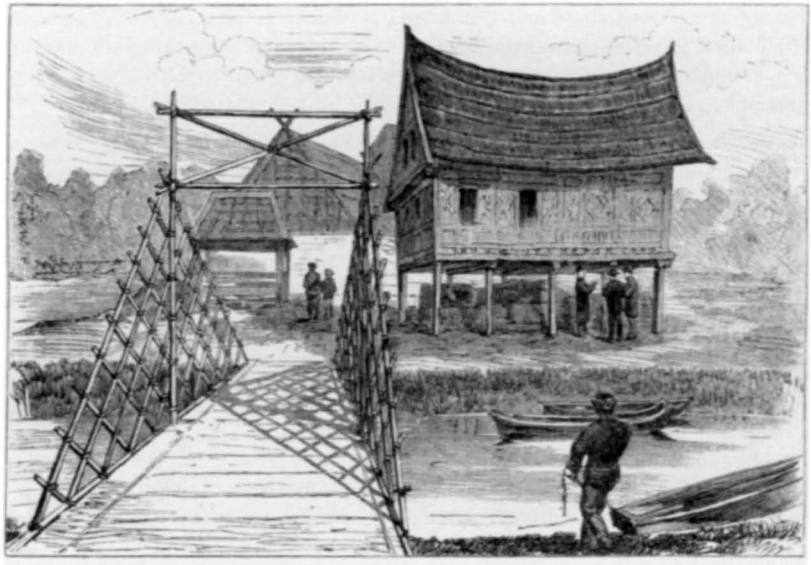


Fig. 163. Aus der internationalen Kolonialausstellung in Amsterdam.
Ein Brücke aus Bambus auf Java und Wohnung aus dem Padangschen Bovenland. (Zu S. 430.)

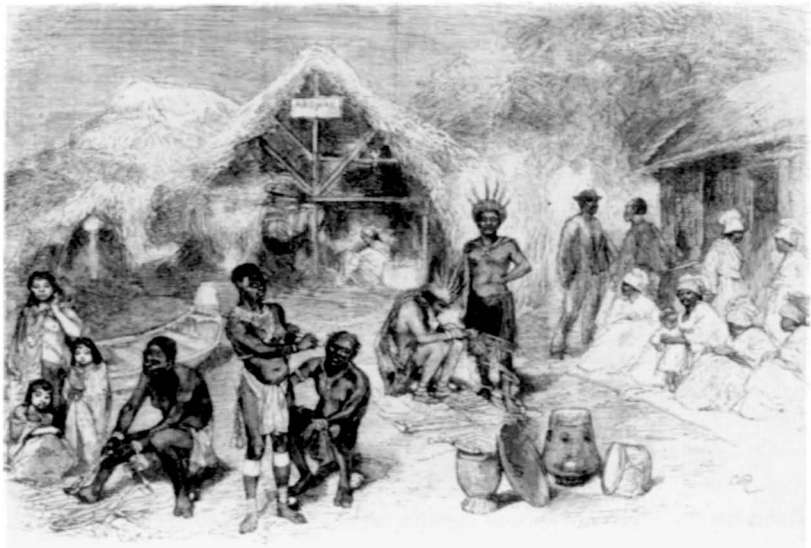
Afb. 2. Indische kampong met bamboebrug op de Internationale Koloniale Tentoonstelling van 1883. Uit: Buch der Erfindungen *(Leipzig 1888).*

ver achter zich gelaten, vooral wat betreft het lakwerk. Was dit in China tamelijk naturalistisch en 'fantastisch' gedecoreerd, in Japan gebruikte men geometrische motieven die van meer smaak getuigden. Had deze lofrede misschien te maken met het gegeven, dat de voorheen bloeiende lakwerknijverheid in Nederland in 1883 al op haar retour was? Ook hier had Osado een boodschap voor het Westen:

Een bezoek, aan de Japansche afdeeling gebracht, is zeker zeer leerzaam, doch men moet de zaal dan niet met versnelde pas doorlopen, maar er eenige uren aan besteden. Men zal zich dien tijd niet beklagen, vooral daar de Japanners zich beijveren, de meest mogelijke inlichtingen te verstrekken, en volstrekt niet, zooals hun Chineesche naburen, de bezoekers hun waar willen opdringen. Veel is er in de Japansche afdeeling te leeren, vooral voor hen, die zich op kunstnijverheid toeleggen. Zij kunnen daar zien, hoe men met eenvoudige middelen een kolossaal effect teweeg kan brengen.[15]

Inheemse cultuur uit de koloniën

Rond het hoofdgebouw bevonden zich tal van attracties en kleine paviljoens. Sommige daarvan hadden slechts in zeer afgeleide zin met de overzeese gewesten te maken – zoals de talrijke champagnekiosken – andere hadden er een in de huidige optiek discutabel verband mee, zoals een paviljoen voor de Zending en meer nog het Atjeh-monument, ontworpen door Pierre Cuypers en Bart van Hove. In 1883 waren er al tien jaar militaire expedities aan de gang om Atjeh daadwerkelijk onder Nederlands gezag te brengen. Vanwege hun bloedig verloop stonden deze expedities ook in het moederland bloot aan veel kritiek. Pas in het begin van de twintigste eeuw zou de grootste tegenstand in Atjeh bedwongen worden, maar in 1883 had men kennelijk al het volste vertrouwen in een voor Nederland goede afloop.[16] Het monument zou later overgebracht worden naar het Museum voor Geschiedenis en Kunst in het nieuwe Rijksmuseum. Op de tentoonstelling stond het tegenover het Nederlands koloniaal paviljoen, in grootte het tweede gebouw op deze tentoonstelling. Dit gebouw was in 'Moorse' trant opgetrokken, iets wat hier en daar kritische reacties opriep omdat deze stijl niets met onze koloniën te maken zou hebben. Als rechtvaardiging werd aangevoerd, dat de Islam steeds meer aan invloed won in de koloniën, en dat daarmee haar stijl symbolisch was voor de godsdienstige overtuiging van de inheemse bevolking.[17] Kennelijk vond men de inheemse bouwkunst niet beschaafd en niet representatief genoeg, zelfs niet voor een tentoonstellingsgebouw dat in de negentiende eeuw toch vaak uit niet-artistieke ijzerconstructies bestond. De Indische bamboeconstructies, bijeengehouden door houten nagels of bindriet vond men ronduit 'primitief', zij het aardbevingbestendig; toegepast in de inheemse woningbouw werden zij overigens veel



Afb. 3. Surinamers op de Internationale Koloniale Tentoonstelling van 1883. Uit: Eigen Haard *(1883).*

gunstiger beoordeeld. Ook de geëxposeerde inlandse nijverheid, uitgezonderd die van de Hindoe-cultuur, werd niet erg welwillend beschreven: vanuit etnografisch oogpunt interessant, maar verder kinderlijk, naïef en voor ons van weinig waarde:

[...] allerlei grove zaken, die ons geen hoog denkbeeld geven van onzen javaanschen en in 't algemeen van onzen indischen werkman. 't Zijn wanstaltige poppen, lomp bewerkte modellen van schepen en huizen, ruw huisraad, denken doende aan een volk van wilden, dat gebruikt is om onze akkers te bebouwen en onze lasten op den rug te torsen, doch niet geroepen werd haar eigen beschaving te ontwikkelen en te verhogen. De voorwerpen lijken zoo kersversch uit een terp of paalwoning opgedolven [...].

Slechter nog werd de presentatie van het gewest Atjeh beoordeeld: onheilspellend genoeg, was deze opgesteld in een moskee-achtige ambiance. Binnen de muren van zo'n moskee werd immers de dweepzucht gevoed, de klewang gewet en verraderlijk gestookt tegen het Nederlands gezag! Het was eigenlijk heel coulant van Nederland om voorwerpen uit Atjeh hier bij de voortbrengselen uit de koloniën ten toon te stellen – en het getuigde opnieuw van vertrouwen op de overwinning.[18]

Aan de zijkant van het koloniale paviljoen was een Indische kampong nagebouwd [afb. 2], waarin authentieke Inheemsen ambachten bedreven en gamelanmuziek en dansen uitvoerden. Als tentoonstellingsenscenering was zoiets nog een betrekkelijke *nouveauté*. Het 'life' tentoonstellen van exotische of primitieve mensentypen, of zelfs van straten en hele dorpen, was in de jaren na 1870 op wereldtentoonstellingen in zwang gekomen (na experimenten met poppen en vervolgens met verklede Europeanen). Er was zelfs een firma die zich had toegelegd op het leveren van allerlei soorten inboorlingen, de Duitse firma Hagenbeck.[19] Voor de Amsterdamse tentoonstelling had men gebruik gemaakt van contacten op regeringsniveau of via de Zending. De kampong werd zeer populair bij het publiek. De bamboe-architectuur vond men hier 'pittoresk' en 'vernuftig samengesteld', en soms zelfs modern:

Interessant vond ik de hangbrug van bamboe. Men verzekerde mij, dat dergelijke bruggen reeds sedert eeuwen in Oost-Indië gebruikt werden. Als dit zoo is, zijn de Indiërs den Westerlingen in het toepassen van deze ingenieuse constructie voorgeweest.[20]

Behalve de Indonesiërs was er nog een groep levend tentoonstellingsmateriaal te zien: een vertegenwoordiging van onze West-Indische kolonie Suriname [afb. 3]. Dit was de eerste maal dat in Nederland Surinamers 'bezichtigd' konden worden, en ook dit was een publiekssucces. Osado echter liet dit evenement links liggen en vermeldde alleen terloops 'Surinaamsche wilden' en 'het Suri-

naamsche wildencircus'.[21] En zo dachten velen er over. Eén van de weinigen die oog hadden voor de culturele aspecten van Suriname was F.W. van Eeden, directeur van het Koloniaal Museum te Haarlem (en vader van de schrijver):

De Indianen en Boschnegers hebben veel aanleg tot kunstvlijt en knutselwerk. Die aanleg wordt grootendeels in de hand gewerkt door hun zucht tot gemakkelijke rust. Zoo was het ook bij ons in de middeleeuwen, toen de werklieden meer ieder in zijn eigen huis en voor zichzelven arbeidden; de aanleg tot snijden in hout en ivoor was toen veel grooter, en de gewrochten uit dien tijd wekken nog onze bewondering als voorbeelden van talent en geduld. De groote nijverheid, het fabriekswezen, is hierin doodend geweest voor de kunst.[22]

Rubricering van niet-Westerse cultuurproducten

Uit de diverse recensies, zelfs niet als ze zoals die van Osado in de vorm van een langdurige wandeling gegoten zijn, valt niet af te leiden dat het concept van de tentoonstelling zeer gestructureerd was opgebouwd. Dat is wel te zien aan de catalogus, die een strak schema van indeling volgt. Net als andere grote tentoonstellingen was ook de Koloniale Tentoonstelling op te vatten als 'Afdeeling' van een totaalpakket aan manifestaties:

1ste Afdeeling: Koloniale Afdeeling;
IIe Afdeeling: Afdeeling Uitvoerhandel;
IIIe Afdeeling: Afdeeling Fraaie Kunsten, onderverdeeld in Moderne kunst (dit was een apart paviljoen dat de Driejaarlijksche kunsttentoonstelling van Levende Meesters herbergde, voor de gelegenheid gecombineerd met de Koloniale Tentoonstelling) en Retrospectieve kunst (ingericht in het Rijksmuseum[23]);
IVe Afdeeling: Bijzondere tentoonstellingen, Bloemen en plantententoonstelling, Zeil- en roeiwedstrijden, Harddraverijen, Muziek- en zangfeesten;
Ve Afdeeling: Wetenschappelijke bijeenkomsten en congressen.

De eerste twee afdelingen vormden de eigenlijke *Internationale Koloniale en Uitvoerhandeltentoonstelling*. Zoals dat bij dergelijke tentoonstellingen ging, was deze weer onderverdeeld in Groepen, drie in dit geval:

Groep I: De natuur der gekoloniseerde en overheerde gewesten;
Groep II: De inlandsche bevolking dier gewesten;
Groep III: De Europeanen in die gewesten en hunne betrekkingen tot de inlanders.

De Groepen op hun beurt waren onderverdeeld in Klassen (1, 2, 3, enz., t/m 23), die soms weer verder opgesplitst waren in Rubrieken (A, B, C, enz.). Deze indeling liep dwars door looproutes en nationale afscheidingen heen. Een dergelijk taxonomisch classificatiesysteem, dat nog terugging op oude achttiende-eeuwse indelingen van collecties, hield verband met de opvatting dat het hele

universum of de hele mensheid één groot logisch samenhangend geheel was, dat begrepen kon worden door alle onderdelen afzonderlijk te bestuderen en bij elkaar op te tellen. Voor elk object was een exacte 'plaatsbepaling' mogelijk. Tegelijk zaten er elementen in van de vooruitgangsgedachte: in de volgorde van de rubricering wordt een logische ontwikkeling gesuggereerd in de werkzaamheden van de mens, een hiërarchie van natuur naar cultuur. De Schone Kunsten vormden doorgaans de hoogste categorie in een dergelijke taxonomie.[24]

Via de benamingen van de 'Klassen' kunnen we zien dat ook op de Koloniale Tentoonstelling sprake was van een hiërarchische opbouw, waarbij de activiteiten van de Europeanen in de koloniën hoger geclassificeerd staan dan die van de gekoloniseerden. De allerhoogste Klasse (de 23e in hoofdgroep III) is hier 'Wetenschappelijk onderzoek' (door Europeanen uiteraard), want 'Schone Kunsten' waren in dit verband niet aan de orde. Er was wel een aparte Klasse 'Kunsten en Wetenschappen' van de inlandse bevolkingen. Deze stond op de elfde plaats in Groep II, tussen 'Middelen van bestaan' en 'Godsdienst en godsdienstige gebruiken' in. Zo was ook de 13e Klasse in deze Groep II, 'Regeringsvormen en staatsinstellingen', een voorstadium voor de Klassen 14 en 15 in Groep III, waarin door de Europeanen ingevoerde bestuursstructuren waren vertegenwoordigd.[25]

De levende tentoonstellingshave werd op dezelfde rigoureuze manier gecatalogiseerd. De Surinamers bijvoorbeeld werden ingedeeld in: Indianen, Bosnegers en Creolen. Van elk van deze groepen werd een 'typering van het ras' gegeven: huidskleur, voorkomen, maar ook gedrag, netheid en vlijt (of juist luiheid), en natuurlijk het al dan niet gekerstend zijn.[26]

Uit de taxonomische ordening in de catalogus blijkt, dat de niet-Westerse cultuuruitingen niet zoals de Westerse kunst tot de hoogste categorie van menselijk kunnen gerekend werden. De inlandse culturen als totaal werden kennelijk ook niet gerekend tot geestelijke terreinen waarin een ontwikkeling was te traceren: zij waren ingedeeld op een soort middenpositie tussen 'Natuur' en 'Europeanen in hun gewesten'. Uit de commentaren van Osado en anderen is af te leiden dat men meende dat de niet-Westerse culturen ook eeuwenlang onveranderd waren gebleven, als in een soort natuurstaat. Maar ze waren wel op verschillende stadia blijven stilstaan: helemaal onderaan kwam de inheemse bevolking van West-Indië. Zij verkeerde echt nog in het beginstadium der mensheid en werd alleen als groep eenvoudige huttenbewoners gepresenteerd. De bevolking van Nederlands Oost-Indië, die grotendeels als één geheel opgevat werd, vertegenwoordigde een volgend stadium: van hen werden ook producten getoond, zij het doorgaans met reserve. Hoger in aanzien stonden de Brits-Indische kolonisatiegebieden uit het Midden-Oosten: zij leverden volwaardige

exportartikelen die een sieraad waren voor het West-Europese interieur. Weer iets hoger stonden de niet-gekoloniseerde rijken China en vooral Japan met hun verfijnde kunstambachten. Op de bovenste trede van de trap stond uiteraard de West-Europese cultuur. Maar hoe hoger men stijgt, hoe hachelijker tevens de positie: het verval ligt op de loer, of is al ingetreden. Dat gold voor de West-Europese kunst, maar volgens sommigen ook al voor de Japanse en Chinese.

Kunst versus etnografica

Hiermee is het aanbod op de Koloniale Tentoonstelling nog niet uitputtend behandeld. Zoals de gewoonte was geworden op grote tentoonstellingen, waren er ook nevententoonstellingen (bijzondere tentoonstellingen) ingericht die de attractie moesten verhogen. Dergelijke nevententoonstellingen waren doorgaans niet commercieel, maar informatief van karakter en samengesteld uit bijzondere voorwerpen uit bestaande collecties. Hier waren de nevententoonstellingen onder andere twee exposities in het nog niet voltooide, provisorisch ingerichte Rijksmuseum: een etnografische collectie en de al vermelde 'Retrospectieve', dat wil zeggen historische, tentoonstelling van Nederlandse toegepaste kunsten. Samensteller van de laatste was David van der Kellen Jr. Van der Kellen was directeur van het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst in Den Haag, dat in 1875 was voortgekomen uit het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden. Van dit Kabinet hadden onder andere Chinese en Japanse collecties deel uitgemaakt.[27]

Het was de bedoeling dat dit Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst onder dezelfde naam overgeplaatst zou worden naar het nieuwe Rijksmuseumgebouw in Amsterdam. Van der Kellen organiseerde ook deze verhuizing en zo kon hij het grootste deel van de inrichting van de Retrospectieve Tentoonstelling realiseren.

De archieven van het Rijksmuseum bevatten inventarislijsten met opgaven waar de verschillende objecten uit het voormalige Koninklijk Kabinet heen moesten; ze werden verdeeld onder het Rijks Museum voor Natuurlijke Historie, het Rijks Geologisch-Mineralogisch Museum, het Rijks Herbarium en het Rijksmuseum voor Oudheden te Leiden, het Koninklijk Penningkabinet in Den Haag en het nieuwe museum in Amsterdam. Ook deze verdeling werd door Van der Kellen geregeld. Het zou interessant zijn om precies te traceren welke voorwerpen naar welk museum zijn gegaan, omdat dat iets zegt over het onderscheid dat men destijds maakte tussen etnografisch interessante en esthetisch waardevolle voorwerpen uit exotische culturen. De inventarislijsten in de archieven van het Rijksmuseum vormen wat dit betreft een *mer à boire*. In de

verhuislijst van het Koninklijk Kabinet bijvoorbeeld zijn de geïnventariseerde objecten nauwkeurig omschreven en opgemeten, maar er staat niet bij naar welke instelling ze verstuurd zouden worden. Uit een concept-inventaris van vanuit Den Haag naar het Nederlandsch Museum gestuurde voorwerpen krijgt men enigszins een indruk van wat daar aankwam. Het gaat om objecten van blauw en gekleurd porselein, lakwerk, speksteen, ivoor en email, Chinees glas, zilver, brons en snijwerk, volgens de omschrijvingen doorgaans rijk uitgevoerde voorwerpen. Bij sommige nummers staat aangegeven dat ze eigenlijk naar Leiden doorgestuurd moesten worden: een grijs aarden kom, eenvoudige bakjes van lakwerk, wierookbranders, een theeservies met parelmoeren figuren op zwarte grond (beschadigd) en 'twaalf ivoren ballen, hangende aan roode zijden draden'.[28] Uit de ontvangstlijst van het Rijks Ethnografisch Museum blijkt weer dat er bij de verhuizing heel wat vergissingen waren opgetreden en dat de verhuislijsten niet kloppen. Pas in 1888 werd, na diverse onderhandelingen, de verdeling van de voorwerpen uit het Koninklijk Kabinet per contract vastgelegd.[29] Uit de stukken blijkt in elk geval dat rijk bewerkte stukken van kostbaar materiaal meer als 'kunst' gezien werden, eenvoudige voorwerpen meer als 'etnografisch'.

Dit onderscheid lijkt ook ten grondslag te liggen aan de indeling van de etnografische tentoonstelling op het binnenhof van het Rijksmuseum. De speciaal voor de nevententoonstelling vervaardigde catalogus was opgesteld door de directeur van het Rijks Ethnografisch Museum te Leiden, L. Serrurier (dezelfde die met Van der Kellen moest onderhandelen over de verdeling van het Koninklijk Kabinet). Net als in de expositieruimten in het hoofdgebouw was ook hier sprake van een opstelling naar land of streek en een catalogisering naar materiaal en/of gebruiksfunctie. Waren er op de etnografische tentoonstelling ook voorwerpen uit dat oude Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden te zien? Het zou kunnen, maar het zou alleen door nauwkeurige vergelijking van catalogi en inventarislijsten vast te stellen zijn.

'China en Japan' maakten deel uit van deze etnografische tentoonstelling, maar er wordt in de besprekingen niet veel aandacht aan geschonken. Nog bekaaider kwamen de collecties uit Zuid-Afrika, Oceanië en Nieuw-Zeeland er af, die meest ingezonden waren door particuliere verzamelaars. 'Osado' vond ze alleen van belang voor etnografen. In onze ogen zouden ze heel interessant zijn geweest: de voorwerpen waren namelijk meegebracht door ontdekkingsreizigers en 'bijeengebracht in den tijd toen zij nog werkelijk gebezigd werden zooals ze hier zijn tentoongesteld, en niet alleen vervaardigd om als rariteiten te verkopen', aldus de catalogus.[30]

Naast China en Japan en de 'etnografisch interessante gebieden' waren 'Brits-

Indië en Perzië' en 'Oosterse godsdiensten, Hindoeïsme, Boeddhisme' rubrieken van deze tentoonstelling. Deze laatste twee genoemde cultuurgebieden werden het meest bejubeld. 'Tot het schoonste, wat op de Amsterdamsche Tentoonstelling te zien is, behoort ook datgene, wat op de binnenplaats van het Rijksmuseum is bijeengeplaatst', aldus Osado. Grootste attractie vormden de kostbare Indiase voorwerpen uit de collecties van de Prins van Wales en het South Kensington Museum. Voor deze Indiase collectie was niet lang tevoren, in 1880, in het South Kensington Museum een speciale galerij ingericht.[31] Onder het fraais dat te bewonderen was bevonden zich goud- en zilverwerk, sieraden, ivoor, miniaturen, houtsnijwerk en geweven en geborduurde stoffen. 'Onze Westersche kunst kan van de Indiërs, wat vlak-ornament betreft, nog heel wat leren', aldus Osado.[32]

Principles of Design

Dat was men in het bruikleengevende South Kensington Museum ook van mening. In publicaties met de veelzeggende titels *Principles of Design* (1865), *Manual of Design* (1867) en *Grammar of Ornament* (1856), propageerde het museum het aanleren van regels voor het goed ontwerpen via methodisch tekenonderwijs en het systematisch analyseren van vorm en ornament van objecten.[33] In het kort komen de principes er op neer, dat vorm en decoratie van een gebruiksvoorwerp dienstbaar moeten zijn aan de functie, in overeenstemming met de mogelijkheden van het materiaal, en in harmonie met de constructie. De constructie moest consequent zijn en mocht niet verhuld worden, het materiaal mocht geen andere stof nabootsen (vooral geen meer kostbare stof, zoals gebeurde met verguldsel en marmerimitaties); op vlakke oppervlakken, bijvoorbeeld van tapijten of behangsels, mocht niet de illusie van diepte en driedimensionaliteit gewekt worden. Een ornament mocht geen valse schijn voorspiegelen: vooral realistische imitaties van natuurvormen waren misleidend, al waren wel vaak natuurvormen de bron van het ornament. In dat geval ging het echter om de wetmatigheden, het ritme en de natuurlijke kleuren die er aan ten grondslag lagen. Een 'goed' natuurmotief was vlak, gestileerd, en helder opgebouwd in lijn en kleur. Uit den boze waren derhalve onlogische, weelderige, driedimensionaal uitgevoerde krulornamenten, verguld en met kostbaar materiaal ingelegd, kortom: 'Franse' decoratiestijlen. Daarentegen vertegenwoordigden archaïsch Griekse, Egyptische, Vroegmiddeleeuwse, Indiase en Arabische decoratievormen in hoge mate de 'zuivere' principes.

Een van degenen die veel van de objecten uit Brits-Indië in het South Kensington Museum heeft geleerd was William Morris. Vooral zijn stofontwerpen vertonen soms overduidelijk invloed uit het Midden-Oosten. Hoewel hij

geen voorstander was van vastgelegde ontwerpprincipes vertonen zijn ontwerpen dezelfde grondhouding als boven omschreven. Dat betekende tevens, dat anders-geaard werk streng afgekeurd werd. In menige (gepubliceerde) lezing sprak Morris zijn bewondering uit voor de kunst van Perzië. Zo stelde hij in een lezing in 1882 de Perzische tapijtkunst tegenover de tapijtindustrie in Beauvais, Aubusson en de Parijse Gobelins: 'corrupting and deadening', 'stupidity' en 'decaying commercial industry of rubbish' kreeg het Franse tapijtwerk als kwalificaties. Ook waarschuwde hij regelrecht tegen Chinees porselein: de import daarvan in de achttiende eeuw had de Europese pottenbakkerskunst totaal bedorven. Weliswaar bestond een groot deel van het ingevoerde Chinese werk uit in zijn soort oprechte kunst, maar het was van veel lager rang dan het werk uit Perzië, Damascus of Granada. De pottenbakkers uit de achttiende eeuw hadden vruchteloos geprobeerd de helderwitte kleur van het porselein, het harde glazuur en de verfijnde beschildering na te bootsen, maar zij konden niet hetzelfde bereiken als een Chinees, 'deft as he was of execution, fertile of design, fanciful though not imaginative, in short, a born maker of pretty toys'. Het Chinese porselein miste de ernst, de betekenis en de zielskracht die de Europese pottenbakker voorheen in zijn arbeid had gelegd. Toch hadden deze eigenschappen plaats moeten maken voor de 'haphazard whims of the time', zoals naar Chinees voorbeeld geproduceerd in Meissen, Sèvres (dé fabricageplaatsen van rococoporselein) en sommige Engelse ceramiekcentra.[34]

Rococo, Japonisme en Art Nouveau

Bij de sluiting van de Koloniale Tentoonstelling verscheen een prent in de *Nederlandsche Spectator* [afb. 4] waarin de Amsterdamse Stedemaagd de Nederlandsche Nijverheid toespreekt: 'Het feestvieren is nu gedaan, gij hebt gezien wat geest en smaak op de wereld voortbrengen, thans aan den arbeid.' Maar waar ter wereld heersten de beste geest en smaak om de indolente Nederlandse kunstindustrie een nieuwe impuls te geven? Een discussie daarover werd gevoerd tussen de directeur van de Rijksschool voor Kunstnijverheid J. de Kruijff en de literator en kunstcriticus Carel Vosmaer. Hier duikt de tegenstelling Chinees/Japans versus Indische kunst weer op, als representatief voor tegengestelde ontwerpprincipes.

Vosmaer had op de Koloniale tentoonstelling vooral de Japanners bewonderd. De Japanse kunst stond voor hem hoger dan die uit het Midden-Oosten; zij was oorspronkelijker, stond dichter bij de natuur dan de Perzische gestileerde verbasteringen ervan. Het Japanse ornament verenigde op gelukkige wijze natuurlijkheid en stijl. Ook de eigentijdse Japanse producten vertoonden geestigheid, tact en onuitputtelijke fantasie.[35]

Afb. 4. Spotprent ter gelegenheid van de sluiting van de Internationale Koloniale Tentoonstelling van 1883. Uit: De Nederlandsche Spectator *(1883).*

De Kruijff wierp zich op als pleitbezorger van de kunst van het Midden-Oosten: zij had de frisheid en kracht die nodig waren om onze eigen uitgeputte kunstnijverheid voor ontaarding en verval te behoeden. Ze zou een einde kunnen maken aan de heilloze strijd tussen de verschillende historiserende stijlen in de Europese (en Nederlandse) sierkunst. De Oosterse kunst stond nog aan de bronnen van de beschaving, was nog trouw aan de wetmatige beginselen der versiering, dezelfde wetmatigheden die de natuur regeren. Zelfs de meest ingewikkelde Arabische lijnenpatronen hielden zich aan die wetten. Chinese en Japanse kunst hadden die grondslag niet en konden daarom voor onze cultuur nooit van blijvende waarde zijn. Vooral de Chinese kunst, die zichzelf eindeloos kopieerde, was in verval. En wat erger was: de Chinese invloed had de kunst van onze eigen koloniën haar oorspronkelijk karakter doen verliezen. Indië kon ons niet verder helpen op kunstgebied; wíj moesten Indië helpen, met behulp van voorbeelden uit de Perzische en Indiase kunst.[36]

Anders dan 'Osado', die zoals vermeld de Franse decoratieve kunst in hoge mate bewonderde maar daarna de Japanse nóg mooier vond, had De Kruijff, moe geworden van de Franse weelde en pracht, geestelijke rust en fysieke stimulans gevonden in de Perzische afdeling. En waar Osado een erepalm wou uitreiken aan de Japanners, had hij ('als men een eerepalm had uit te reiken') die aan het Midden-Oosten toegedacht.[37] Dit bracht hem tot de volgende evaluatie:

> Als mij een vergelijking geoorloofd ware, dan zou ik zeggen: dat de Japanners de Franschen zijn van het Oosten, gelijk de Perzen de oud-Italianen waren,
> De Japanse versieringskunst is gracieus in de hoogste mate; maar juist dàarom al even bezwaarlijk voor ons te vatten als de Fransche; de Perzische al even gemakkelijk als de oud-Italiaansche [...]. Wij zullen wèl doen ons aan dat voorbeeld te spiegelen bij een keuze tusschen de Fransche en de Italiaansche stijlrichtingen van het Oosten. Tusschen Japan en Perzië kies ik zonder voorbehoud voor het laatste.[38]

Uiteindelijk gaat de kwestie terug op internationale, West-Europese tegenstellingen. De keus tussen Perzische en Indiase dan wel Chinese en Japanse kunst is een keuze vóór vroege renaissancestijl en tégen Franse Lodewijkstijlen, tégen Franse barok en rococo. Deze laatste stijlen kregen in de negentiende eeuw vaak de etiketten 'onnatuurlijk', 'decadent', 'onwaarachtig' opgeplakt. Het tegengestelde was: natuurlijk, eerlijk, constructief, kortom: het cluster van eigenschappen zoals gepropageerd in de 'Principles of Design' van het South Kensington Museum. De kunstnijverheidsbeweging die in het laatste kwart van de negentiende eeuw vanuit Engeland, met als centrum het South Kensington Museum, Europa beïnvloedde, was doordrenkt van morele oordelen over Franse kunst. De South Kensington-principes werkten ook door in de Nederlandse kunstnij-

verheid.[39] Dat gold met name voor de strenge, 'constructieve' richting waarvan R.N. Roland Holst en H.P. Berlage de belangrijkste theoretische woordvoerders waren. Beiden beschouwden het tijdperk van barok en rococo als vervalperioden van de kunst. Berlage bekritiseerde in zijn *Over Stijl in Bouw- en Meubelkunst* de gebogen lijnen, de arabesken, het naturalistische karakter van de decoraties en het luxueuze materiaalgebruik in de Louis XIV, XV en XVI-interieurs.[40] Beiden meenden ook dezelfde kwalijke eigenschappen in Franse en Belgische Art Nouveau terug te vinden.

In heel Europa vond vanaf omstreeks 1890 een stijlvernieuwing in de kunstnijverheid plaats, maar met grote verschillen in oriëntatie. Dat de Britten voor nieuwe inspiratie vooral keken naar de ruim voorhanden kunst uit de eigen koloniën is niet zo verwonderlijk. Japanse en Chinese kunst was ook vertegenwoordigd in het South Kensington Museum maar werd daar toch niet als kern van de verzameling beschouwd.[41] In Frankrijk daarentegen vond de Japanse kunst een gunstig onthaal; in zekere zin sloot zij aan bij artistieke tradities aldaar.[42] In de 'Union centrale des arts décoratifs', de Franse tegenhanger van de South Kensington-organisatie, bevonden zich veel liefhebbers van traditioneel-Franse rococovormgeving; de rococo werd dan ook de norm voor beschaving en smaak. Het verzamelbeleid van het latere Musée des arts décoratifs werd daarop afgestemd; dit in tegenstelling tot dat van kunstnijverheidsmusea elders in Europa.[43]

Naast de (neo-)rococo was Japanse kunstnijverheid, die vanaf 1870 in grote hoeveelheden op de Parijse markt kwam, favoriet in kringen van de Union centrale en het Musée des arts décoratifs. Beide kunststijlen werden actief verzameld en gepropageerd. Het ontstaan van de Franse Art Nouveau, die in zekere zin beschouwd kan worden als een stilistische versmelting van rococo-revival en Japonisme, is hier nauw mee verbonden.[44] Het Japonisme en de Art Nouveau kregen zo het oordeel over zich heen dat in principe voor de rococo bedoeld was. Franse Art Nouveau vond nauwelijks ingang in Engeland. Op de wereldtentoonstelling van 1900 in Parijs kocht een van de Engelse juryleden een aanzienlijke collectie Art Nouveau-meubilair, die hij aan het South Kensington Museum schonk. Toen deze geëxposeerd werd veroorzaakte dit een storm van verontwaardiging bij kunstenaars en critici. Haastig werd de collectie overgebracht naar de dependance van het museum in Bethnal Green, waar zij werd opgesteld met een waarschuwend bord dat Britse kunststudenten dít vooral niet moesten navolgen![45]

Waarom werden die Franse stijlen toch als zo moreel en artistiek verdorven gezien? Het negatieve oordeel daarover gaat al terug tot de late achttiende eeuw, in de reactie van de Romantiek tegen vaste canons op artistiek gebied. Door

opgravingen en expedities kwamen de vroege, archaïsche voortbrengselen van de Griekse kunst binnen het gezichtsveld; zij werden als meer zuiver en authentiek gezien tegenover de 'uiterlijke' en 'afgesleten' vormen van de klassieke traditie zoals die in de barokke bouwkunst voortleefden. De uitbundige variaties op die vormtaal, en de vooral in de rococo de zeer vrije en elegante verwerking ervan, kregen het odium van overdaad en onechtheid. De rocaille, het stijlkenmerk van de rococo, stond als het ware voor overdaad en verwekelijking. De zoektocht naar frisheid en authenticiteit in de kunst zorgde ook voor een herwaardering van autochtone kunst van vóór de klassiek georiënteerde Renaissance.

In Frankrijk zelf werden tijdens de Franse revolutie rococo en late barok rigoureus vervangen door een revolutionair en sober neo-classicisme; zo golden ze voortaan als het stijlidioom van het *ancien régime*, een verkeerde en overleefde maatschappijvorm. De stijlen-strijd was ook een politiek-ideologische strijd: na de Restauratie bloeide de traditionele Franse kunstindustrie weer op, gestimuleerd door overheidsmaatregelen. Voorkeur voor Franse interieurstijlen kon zodoende geassocieerd worden met een conservatief maatschappijbeeld of met een parvenu-achtige behoefte om de entourage van de oude adel te evenaren.[46] Kritiek erop kon ingegeven zijn door een progressieve instelling als wel door de behoefte aan een eigen nationale identiteit op stijlgebied.

Anderzijds kan er doodgewone concurrentie in het spel geweest zijn. De wereldtentoonstellingen, en de daarmee verband houdende stichtingen van kunstnijverheidsmusea en kunstnijverheidsscholen, stonden alle in het teken van kapitalistische en nationalistische concurrentie, en de ergste concurrent voor alle andere was Frankrijk met haar lange traditie van luxe interieurkunst. Daar moest een alternatief tegenover worden gesteld.

Lieske Tibbe, Afdeling Kunstgeschiedenis Radboud Universiteit Nijmegen, Erasmusplein 1, 6500 HD Nijmegen; E.Tibbe@let.ru.nl.

Noten

* Dit artikel is een bewerking van mijn lezing gehouden op de studiedag 'Exotisme en exotismen' van de Afdeling Kunstgeschiedenis van de Nieuwere Tijd van de Radboud Universiteit Nijmegen, 15 april 2005.

[1] Literatuur over deze tentoonstelling: Ileen Montijn, *Kermis van Koophandel. De Amsterdamse Wereldtentoonstelling van 1883* (Bussum 1983); Dirk Baalman, 'De wereldtentoonstelling van 1883 in Amsterdam', *Kunstlicht* Nr. 9 (voorjaar 1983) 5-11; Lieske Tibbe, 'Een cultuurkloof. Nederlandse kunst en kunstnijverheid op de Internationale Koloniale- en Uitvoerhandeltentoonstelling van 1883', *De Negentiende Eeuw* 24 (2000) 141-152; Marieke Bloembergen, *De koloniale vertoning. Nederland en Indië op de wereldtentoonstellingen (1880-1931)* (Amsterdam 2002) 59-112.

[2] *Buch der Erfindungen, Gewerbe und Industrien. Rundschau auf allen Gebieten der gewerblichen Arbeit*, Hrsg. von Professor F. Reuleaux, Achter Band, *Der Weltverkehr und seine Mittel.* II. *Rundschau über Weltwirtschaft und Industrieverkehr* (8. Aufl., Leipzig 1888) 430-431 en 73-80 (lijst tentoonstellingen). Het uitblijven van gunstige economische effecten van de tentoonstelling had overigens te maken met een crisissituatie in Nederlands-Indië in 1884, als gevolg van protectionistische maatregelen in diverse landen, scherpe daling van de prijzen van Indische producten en een golf van faillissementen, zie: Jaap van der Zwaag, *Verloren tropische zaken. De opkomst en ondergang van de Nederlandse handel- en cultuurmaatschappijen in het voormalige Nederlands-Indië* (Meppel 1991) 33-36.

[3] Van der Zwaag, *Verloren tropische zaken* (noot 2), 26-32, en J.J.P. De Jong, *De Waaier van het fortuin. Van handelscompagnie tot koloniaal imperium. De Nederlanders in Azië en de Indonesische archipel 1595-1950* (Den Haag 1998) 283-305.

[4] Zie: Lieske Tibbe, '"Waar men liep zag men kunst. Bezoeken van Nederlandse werklieden aan wereldtentoonstellingen in Parijs in 1867, 1889 en 1900', *Jong Holland* 1 (1985) 20-26.

[5] Barbara Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert* (München 1974) 86-87.

[6] *Buch der Erfindungen* (noot 2), 180-192.

[7] Marius Vachon, *Rapports [...] sur les musées et les écoles d'art industriel et sur la situation des industries artistiques en Allemagne, Autriche-Hongrie, Italie et Russe* (Paris 1885) 18-23, en id., *Les industries d'art, les écoles et les musées d'art industriel en France* (Nancy 1897) 120.

[8] Baalman, 'De wereldtentoonstelling van 1883' (noot 1), 6, 8-9, en 'De Koloniale Tentoonstelling', *De Opmerker* 18 (1883) 161-162.

[9] Osado, 'Tentoonstellingsbrieven' (I), *De Opmerker* 18 (1883) 183-184.

[10] Osado, 'Tentoonstellingsbrieven' (III), *De Opmerker* 18 (1883) 203-204. Voor de export van katoen naar Nederlands-Indië en de gevolgen daarvan zie J.A. de Jonge, *De industrialisatie in Nederland tussen 1860 en 1914* (Nijmegen 1976) 110-114, en Maria Grever/Berteke Waaldijk, *Feministische openbaarheid. De Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid in 1898* (Nijmegen 1998) 183-187.

[11] Zie hiervoor ook: Anita Warmelink, 'Goede smaak in de "lelijke tijd"', *De Negentiende Eeuw* 28 (2004) 207-223.

[12] Osado, 'Tentoonstellingsbrieven' (XII), *De Opmerker* 18 (1883) 309-310, en id. XIII, *ibid.*, 317-318, XIV, *ibid.*, 333-334, XV, *ibid.*, 340-341 (citaten).

[13] Osado, 'Tentoonstellingsbrieven' (VIII), *De Opmerker* 18 (1883) 260-261.

[14] Osado, 'Tentoonstellingsbrieven' (X), *De Opmerker* 18 (1883) 275-276.

[15] Osado, 'Tentoonstellingsbrieven' (XVI), *De Opmerker* 18 (1883) 346-347. Voor de Nederlandse lakwerkindustrie en haar vertegenwoordiging op nijverheidstentoonstellingen zie: Titus Eliëns, *Kunst, nijverheid, kunstnijverheid. De nationale tentoonstellingen als spiegel van de Nederlandse*

kunstnijverheid in de negentiende eeuw (Zutphen 1990) 149-157.

[16] Osado echter merkte op: '[...] 't Komt mij voor, dat men wèl zou doen het einde van dien oorlog af te wachten, alvorens tot de oprichting over te gaan. Wie weet hoeveel dapperen nog door den scherpen klewang der Atjehers zullen omkomen! Men roept hier te vroeg victorie' ('Tentoonstellingsbrieven' (IX), *De Opmerker* 18 (1883) 269-270). Voor het Atjeh-monument zie verder Bloembergen, *De koloniale vertoning* (noot 1), 29-30, 79-80, 100-104.

[17] J.A. Alberdingk Thijm, 'De Waereld-Ten-Toon-Stelling van 1883', *De Gids* 57 (1883) 307-308.

[18] J. de Vries, 'Een kijkje in de Koloniale Tentoonstelling', *Eigen Haard* 9 (1883) 489-492. Zie ook Osado, 'Tentoonstellingsbrieven' (IX), *De Opmerker* 18 (1883) 269-270.

[19] Hilke Thode-Aurora, 'Hagenbeck et les tournées européennes: l'élaboration du zoo humain' in: *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines.* Sous la direction de Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boëtch, Eric Deroo, Sandrine Lemaire (Paris 2004) 81-89.

[20] Osado, 'Tentoonstellingsbrieven' (IX), *De Opmerker* 18 (1883) 269. Vanwege het succes van deze kampong werd er ook weer een aangelegd op de Wereldtentoonstelling van 1889, zie: Marieke Bloembergen, 'Exotisme en populaire antropologie. Een Javaans dorp op de Wereldtentoonstelling in Parijs (1889)', *Het exotische verbeeld, 1550-1950. Boeren en verre volken in de Nederlandse kunst. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 53 (2002) 250-279, en Tibbe, 'Waar men liep zag men kunst' (noot 4), 21-23.

[21] Osado, 'Tentoonstellingsbrieven' (II), *De Opmerker* 18 (1883) 197.

[22] F.W. van Eeden, *De koloniën op de Internationale Tentoonstelling te Amsterdam in 1883* (Haarlem 1884) 18.

[23] Zie hiervoor Tibbe, 'Een cultuurkloof' (noot 1), 143-148, en id., 'Voorbeeld voor de nijverheid of staalkaart van nationale stijlen? Ontwikkelingen in het kunstnijverheidsmuseum', *De Negentiende Eeuw* 27 (2003) 261-273.

[24] Utz Haltern, 'Die Welt als "Schaustellung". Zur Funktion und Bedeutung der internationalen Industrieausstellung im 19. und 20. Jahrhundert', *Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* 60 (1973) 58, en Barbara Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen* (noot 5), 99.

[25] Cat. *Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling*, Amsterdam 1883, XVII-XXI.

[26] G.F.H. Zimmerman, 'De Surinaamsche inboorlingen op de Tentoonstelling', *Eigen Haard* 9 (1883) 401-405 en 413-414.

[27] Zie voor de collecties van het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden resp. het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst: Th. Lunsingh Scheurleer, 'Het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden en zijn beteekenis voor het Rijksmuseum', *Oudheidkundig Jaarboek* 13 (1946) 50-67; Gijs van der Ham, *200 jaar Rijksmuseum. Geschiedenis van een nationaal symbool* (Zwolle/ Amsterdam 2000) 64-68, 88-96, 110-115, en R. Effert, *Volkenkundig verzamelen. Het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden en het Rijks Ethnographisch Museum, 1816-1883* (Leiden 2003).

[28] Rijksarchief Noord-Holland, Haarlem, Archief Rijksmuseum (= No. 476), nr. 1020: concept-inventaris van voorwerpen uit het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden, die in de inventaris van het Nederlandsch Museum van Geschiedenis en Kunst zijn opgenomen. Een wél in het Nederlands Museum terechtgekomen object is b.v.: 'inv.nr. 6650, Chinees blauw porselein: Vier grote vazen waarop een vergulde leeuw. Rondom de vaas een landschap, waarin een aantal jagers. Hetzelfde op het deksel'.

[29] Rijksarchief Noord-Holland, Haarlem, Archief Rijksmuseum (= No. 476), nr. 1976: Stukken betreffende Verdeling der stukken van het Koninklijk Kabinet tussen het Ethnografisch Museum en het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst, 1885-1886. Zie ook Th.H. Lunsingh Scheurleer, 'Het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden en zijn betekenis voor het Rijksmuseum', *Bulletin & Nieuws-Bulletin Koninklijke Nederlandsche Oudheidkundige Bond* 9 (1956), 267-307, en Effert, *Volkenkundig verzamelen* (noot 26), 212-223, voor de problemen met betrekking tot inven-

tarisatie en (criteria voor) verdeling van de collectie van het Koninklijk Kabinet. Deze auteur vermeldt (p. 228, noot 85) dat in de jaren 1980, bij het wegwerken van registratie-achterstanden in het kader van het Deltaplan voor Cultuurbehoud, door zorgvuldige vergelijking van lijsten en dossiers uiteindelijk is vastgesteld welke objecten in Leiden zijn terechtgekomen.

[30] Osado, 'Tentoonstellingsbrieven' (XX), *De Opmerker* 18 (1883) 391; L. Serrurier, *Catalogus der Ethnographische Afdeeling van de Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling (van 1 Mei tot Ult.0 October 1883) te Amsterdam* (Leiden 1883) 219.

[31] Zie hiervoor: Partha Miller, 'The Imperial Collections: Indian Art' in: Malcolm Baker & Brenda Richardson (eds.), *A Grand Design. The Art of the Victoria and Albert Museum* (New York 1997) 222-229.

[32] Osado, 'Tentoonstellingsbrieven' (XX), *De Opmerker* 18 (1883) 391.

[33] Barbara Morris, *Inspiration for Design. The Influence of the Victoria and Albert Museum* (London 1986) 19-28.

[34] William Morris, 'The lesser arts of life' in: *The Collected Works of William Morris*, Vol. XXII (London/New York/Bombay/Calcutta 1914) 252-253, 245-246, 240. Dit opstel is vertaald in: William Morris, *Kunst en Maatschappij*, vertaald door M. Hugenholtz-Zeeven en van een inleiding voorzien door Henri Polak (Amsterdam 1903) 31-76.

[35] Flanor, 'Vlugmaren', *De Nederlandsche Spectator* 28 (1883) 303-305 en 320.

[36] J.R. de Kruijff, 'Ter Amsterdamsche Tentoonstelling', *Vragen des Tijds* 9 (1883) dl. 2, 261-277. Vergelijkbaar liet Serrurier zich uit over de kunst van Nederlands-Indië, in verband met de Engels-koloniale inzending op zijn etnografische tentoonstelling: 'De bron waaruit de Javaan zijne ontwikkeling op het gebied der kunst ontleende, is opgedroogd. Kunnen we haar opnieuw doen vloeien? Kunnen we hem opnieuw ter schole zenden bij den Hindu, wiens rijke fantasie en vaardige hand in vroeger dagen hem tot leering en tot voorbeeld strekten?' (Serrurier, *Catalogus der ethnografische afdeeling* (noot 30), 6).
Zie voor deze discussie ook: Tibbe, 'Een cultuurkloof' (noot 1), 149-150, en Mienke Simon Thomas, *De Leer van het Ornament. Versieren volgens voorschrift 1850-1950* (Amsterdam 1996) 136-139 en 144-145.

[37] De Kruijff, 'Ter Amsterdamsche Tentoonstelling' (noot 36), 270.

[38] J. de Kruijff, 'De Oostersche versieringskunst', *De Nederlandsche Spectator* 28 (1883) 335.

[39] Simon Thomas, *De Leer van het Ornament* (noot 36), 44-45 en 91-96.

[40] H.P. Berlage, *Over Stijl in Bouw- en Meubelkunst* (2e dr., Rotterdam 1908) 116-125.

[41] Zie: Craig Clunas, 'The Imperial Collections: East Asian Art' in: *A Grand Design* (noot 31), 230-234.

[42] De invloed van Japanse kunst in Frankrijk is goed te volgen via het chronologisch overzicht in: cat. *Le Japonisme* (Paris 1988) 60-123.

[43] Debora Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France. Politics, Psychology and Style* (Berkeley/Los Angeles/London 1989) 109-118; Yvonne Brunhammer, *Le Beau dans l'utile. Un musée pour les arts décoratifs* (Paris 1992) 16-45.

[44] Silverman, *Art Nouveau* (noot 43), 125-132.

[45] Anthony Burton, *Vision & Accident. The Story of the Victoria & Albert Museum* (London 1999) 168-169.

[46] Vgl. Whitney Walton, *France at the Crystal Palace. Bourgeois Taste and Artisan Manufacture in the Nineteenth Century* (Berkeley/Los Angeles/Oxford 1992) 23-113.