

Een cultuurkloof

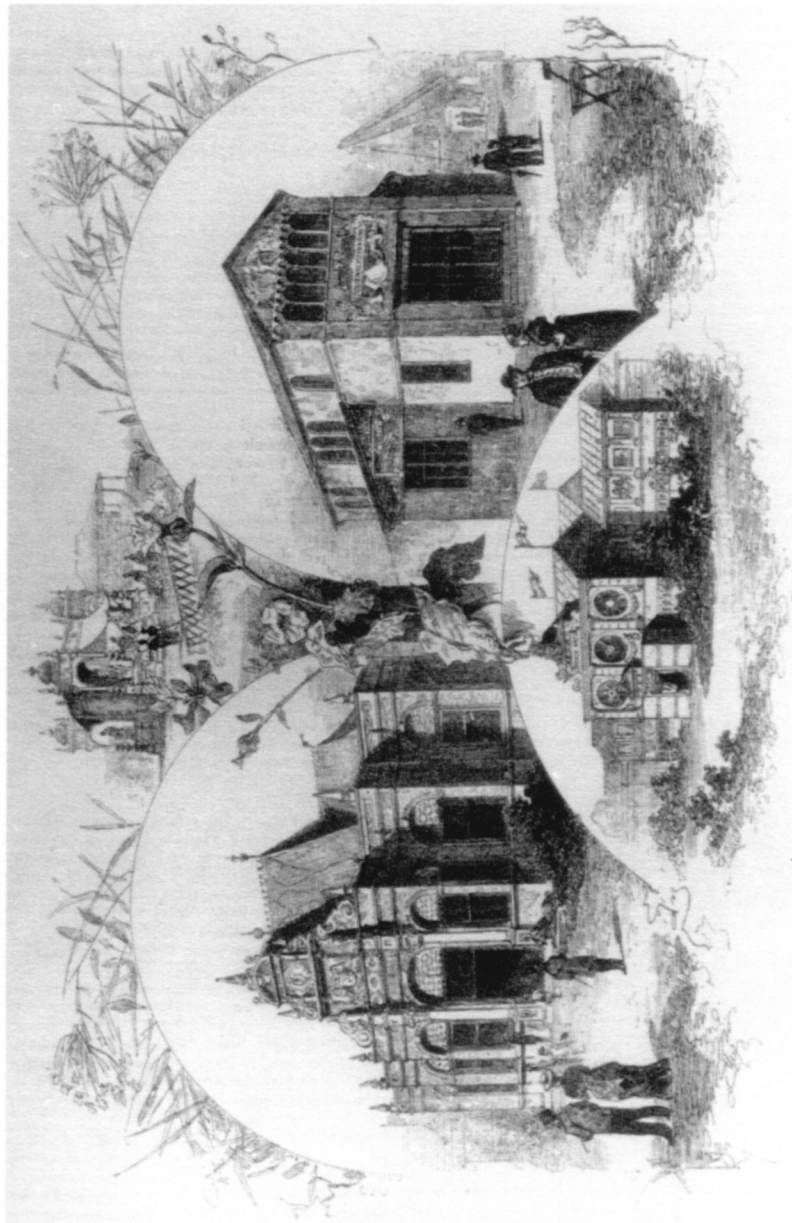
Nederlandse kunst en kunstnijverheid op de Internationale Koloniale- en Uitvoerhandel-tentoonstelling van 1883

LIESKE TIBBE

In de novelle *Blank en geel* van Lodewijk van Deyssel dwaalt de hoofdpersoon, het jonge meisje May Reeve, over het terrein van de Internationale Koloniale- en Uitvoerhandel-tentoonstelling in Amsterdam. Zij is op zoek naar een Chinese jongeman op wie zij *à coup de foudre* verliefd geworden is. Het is bekend dat dit verhaal gebaseerd is op de romance van Van Deyssels nicht Mia Cuypers. De zoektocht van May/Mia is aan de hand van de plattegrond van de tentoonstelling – die gehouden werd op het uitgestrekte terrein achter het in aanbouw zijnde Rijksmuseum – goed te volgen. Eerst gaat zij bij de achterzijde van het museum het tentoonstellingsterrein op, loopt door het park met kleine tentoonstellingspaviljoens langs de muziekkapel en gaat dan aan het einde van het terrein het langgerekte gebouw voor de Schone Kunsten binnen, langs de huidige Van Baerlestraat. 'Het was hier leeg en het koele, zilveren licht viel van boven rustig neer op de talloze doeken, die in de zalenreeks waren opgehangen.' Dan gaat zij het hoofdgebouw binnen, waarvan de middengang in het verlengde van de onderdoorgang van het Rijksmuseum lag, drementelt door dit gebouw en door de zijvleugel waar de afdeling Nederlandsche Koloniën ondergebracht was, gaat het hoofdgebouw weer in en treft daar tenslotte de prins van haar dromen.¹

Omdat Van Deyssel hier de speurtocht van zijn verliefde nichtje laat eindigen hoefde zij niet meer over te steken vanuit het hoofdgebouw naar de reeds voltooide zuidvleugel van het Rijksmuseum, waar de tentoonstelling voortgezet werd. In de overdekte binnenhof was een grote etnografische collectie bijeengebracht, terwijl in de vleugel zelf een retrospectieve tentoonstelling van Nederlandse kunstnijverheid was ingericht. Mia's vader en zijn oom, de architect van het Rijksmuseum P.J.H. Cuypers, had het interieur daartoe net op tijd gereed kunnen krijgen. Zijn eigen vader J.A. Alberdingk Thijm, toentertijd hoogleraar Kunstgeschiedenis en Aesthetica aan de Rijksacademie voor Beeldende Kunsten, had in de voorbereidingscommissie voor de retrospectieve tentoonstelling gezeten.

Waarom werd er een afdeling Oude Nederlandse kunstnijverheid gekoppeld aan een grote internationale tentoonstelling, die een economisch doel



P.A. Schipperus, 'Op de Amsterdamsche Tentoonstelling' in *Eigen Haard* 1883. Van links met de klok mee: 'Koningsepaviljoen', 'Gamelang', 'Paviljoen der pers' en 'Afdeeling Schoone Kunsten'.

had, namelijk het tonen van de mogelijkheden van koloniale gebiedsdelen als wingewest en afzetmarkt? En waarom was er een gebouw voor eigentijdse (Nederlandse en buitenlandse) Schone Kunsten op het tentoonstellings-terrein gezet?

In de loop van de negentiende eeuw was het meer en meer gebruikelijk geworden om grootschalige nijverheidstentoonstellingen op te luisteren met kunstafdelingen; hiermee was in 1855 begonnen op de tweede Wereldtentoonstelling in Parijs. Voor een deel diende dit een zakelijk belang: men wilde van zo'n tentoonstelling méér maken dan alleen de som van tentoongestelde nijverheidsproducten. De tentoonstelling moest aanspreken als een attractief geheel, zodanig dat de aantrekkelijkheid – en daarmee de verkoopmogelijkheid – van elk voorwerp afzonderlijk verhoogd werd voor de toeschouwer. Bijbehorende congressen, feesten en bijzondere attracties konden daartoe bijdragen, evenals combinaties met tentoonstellingen van kunst en kunstnijverheid. In 1908 verscheen er zelfs een economische theorie van het tentoonstellingswezen, *Das Ausstellungsproblem in der Volkswirtschaft* van A. Paquet, waarin uitvoerig ingegaan werd op de toegevoegde waarde van deze op zichzelf niet rendabele kunstafdelingen. Een belangrijk aspect van zijn theorie was de aanwezigheid van een rijk scala aan vergelijkings- en keuzemogelijkheden op tentoonstellingen, waardoor andere motieven dan direct praktisch nut tot aanschaf ervan konden prikkelen. Ook gebruiksvoorwerpen uit vroeger tijden konden deze functie vervullen: het feit dat zij belangrijk genoeg geacht werden om bewaard te worden en in musea en tentoonstellingen te worden opgenomen verhoogde ook het aanzien van de rest van het tentoongestelde.²

De vergelijkingsmogelijkheden in het tentoonstellingsaanbod hadden tevens te maken met het concurrentieprincipe, de onderlinge wedijver der volkeren, en de vooruitgangsgedachte, het kunnen demonstreren hoever men al gestegen was op de trap der beschaving. Producten van minder beschaafde gekoloniseerde volkeren werden daarvoor zeer van dienst geacht; hun kunst evenzeer. Dergelijke motieven waren zeker aanwezig bij de organisatoren van de Internationale Koloniale Tentoonstelling; in een verzoek om medewerking spreekt het voorlopige organisatiecomité voor de retrospectieve tentoonstelling potentiële medeleden als volgt toe:

Het is te voorzien, dat van alle kanten belangstellenden in beide expositiën naar deze stad zullen stroomen en het was daarom, dat het Comité besloot, naast deze tentoonstellingen een nationale tentoonstelling van retrospectieve kunst en kunstnijverheid, wellicht ook een internationale van nieuwe kunst te openen.–

Zoo er een gelegenheid bestaat, van die oude vaderlandsche kunst in haar veelzijdig karakter te leeren waarderen, dan is het deze. De vaderlandsche kunstschaten, gelijk ze bijeengebracht zijn in openbare en bijzondere verzamelingen, hebben steeds een groote beteekenis, een eigenaardige aantrekkelijkheid voor binnen- en

buitenlandsche kunstkenners en kunsthistorici gehad. Hoeveel daardoor tot onzen nationalen roem is bijgedragen behoeven wij wel niet te zeggen en hoeveel een tentoonstelling, als die welke het Comité bedoelt, op breedten schaal opgevat en op waardige wijze uitgevoerd, daartoe kan bijdragen, springt aanstonds in het oog.³

Aanvankelijk gingen de gedachten alleen uit naar een expositie van oude toegepaste kunst, maar in de loop van 1882 werd besloten om de 'Driejaarlijksche', de van gemeentewege georganiseerde Tentoonstelling van Levende Meesters, te combineren met de Internationale Koloniale Tentoonstelling. Het voordeel kon dan aan twee kanten liggen, want ook de kunstenaars konden waarschijnlijk rekenen op extra aandacht.⁴ Samen met de al geplande retrospectieve kunstnijverheidstentoonstelling zou de Tentoonstelling van Levende Meesters de 'IIIe Afdeeling (Afdeeling Fraaie Kunsten)' van de Internationale Tentoonstelling vormen. De voorbereidingscommissie voor de retrospectieve tentoonstelling moest nu in tweeën gesplitst worden; via een stembiljet konden de leden van de commissie hun voorkeur aangeven. Onder anderen Alberdingk Thijm nam zitting in de commissie voor de Retrospectieve kunst. De commissie voor de Moderne kunst werd aangevuld met enkele kunstenaars; bovendien moest er een 'Jury van Toelating' gevormd worden, die uit kunstenaars diende te bestaan. De kunstenaarsverenigingen Arti et Amicitiae en Pulchri Studio zaten elkaar daarover stevig in de haren en verklaarden elkaars kandidaten onacceptabel. Het samenstellen van de jury vereiste veel gecorrespondeer.⁵

De incorporatie van kunst in grote nijverheidstentoonstellingen kan ook begrepen worden vanuit de indelingsprincipes die eraan ten grondslag lagen. Die indelingsprincipes waren vaak in de expositie zelf niet meer herkenbaar, maar catalogi en juryverslagen volgen de rubricering strikt. De hoofdingeling, die tot doel had het totaal van het menselijk kunnen in kaart te brengen, verliep doorgaans 'van natuur naar cultuur': van grondstoffen en onbewerkte materialen naar steeds verfijnder producten, waar steeds meer kunst- of technische vaardigheid, kennis en wetenschap voor nodig waren. De kunst vormde dan de bekroning van de menselijke activiteit. De onderscheiden nijverheidstakken waren onderverdeeld in 'Klassen' en 'Groepen' naar materiaal, techniek, of type product; een onderverdeling die het vergelijken bevorderde. De Schone Kunsten vormden vaak een aparte afdeling, maar de indeling in klassen en groepen liep daarin door (doorgaans naar kunsttak); een ordening die zowel het bijzondere karakter als de plaats van de kunst binnen het geheel van menselijke activiteit liet uitkomen.

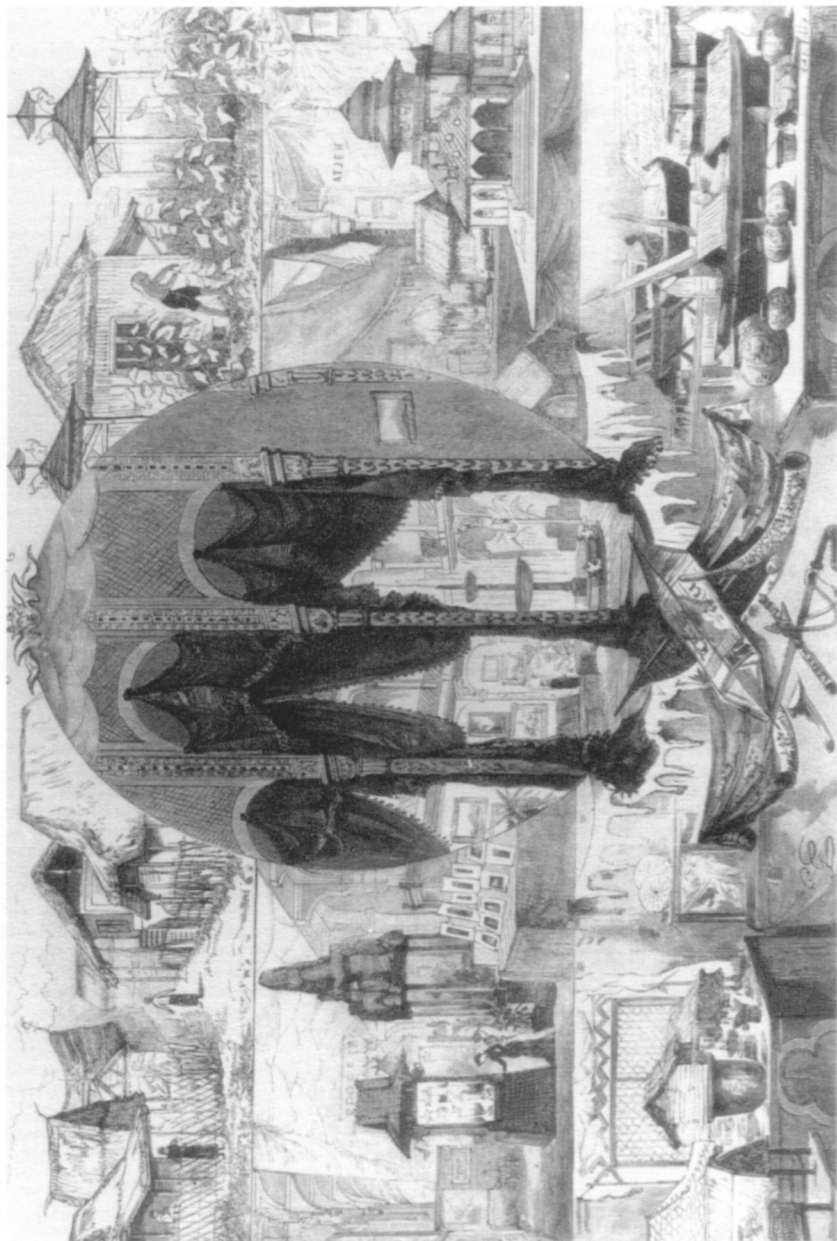
Ook de Internationale Koloniale- en Uitvoerhandeltentoonstelling was consequent ingedeeld. De eerste hoofdafdeling, de 'Koloniale Afdeeling', was ingedeeld volgens het principe 'van natuur naar cultuur': eerst de natuur van de koloniale gewesten, dan de bevolking, haar leefwijze en

middelen van bestaan, cultuur, godsdienst en bestuursvorm, en als 'hoogste' groep: 'De Europeaan in die gewesten en hunne betrekkingen tot den inlander'. Ook het 'levende' expositiemateriaal, authentieke 'inboorlingen' die hun dagelijkse bezigheden uitoefenden in nagebouwde inheemse dorpen, was onderworpen aan een dergelijke catalogisering. Zo werd de aanwezige Surinaamse bevolkingsgroep keurig onderverdeeld in: I) Indianen, II) Boschnegers, III) Creolen; van elke groep werden toegedachte karaktereigenschappen, kleding, gewoonten en werkzaamheden opgesomd. Deze mensen waren weer onderverdeeld naar subcategorie: man, vrouw, kind en verschillende leeftijden.⁶ Tevens valt op dat de kunstbeoefening in deze hiërarchie niét de bekroning vormt. Zij neemt een plaats in als '11 de Klasse' in Groep II, tussen 'Middelen van bestaan' en 'Godsdienst en godsdienstige gebruiken'. Haar werd kennelijk niet de status toegekend die men de eigen kunst toedichtte.

Vervolgens was de tweede hoofdafdeling, 'Artikelen van Uitvoerhandel naar de Koloniën en Overzeesche Bezittingen', geheel geordend naar type product. De onderverdeling in groepen en klassen vormde een dóórlopend geheel door de twee hoofdafdelingen. De inzendingen der afzonderlijke landen werden beschreven volgens dit groepen- en klassensysteem.⁷

De (West-Europese) Schone Kunsten vielen ditmaal buiten het systeem en waren ook afzonderlijk gecatalogiseerd. De afdeling bestond uit een grote Nederlandse inzending, een bijna even grote Belgische inzending en een handjevol andere buitenlanders. Opvallend is, dat maar weinig kunstenaars hadden ingespeeld op het gegeven dat hun expositie onderdak vond bij de Internationale Koloniale Tentoonstelling: van de 363 Nederlandse inzendingen hadden slechts zeven een exotisch onderwerp tot thema, van de 274 Belgische werken maar drie. De inzendingen bestonden zoals gewoonlijk voornamelijk uit (Hollands) landschap en huiselijke tafereeltjes.⁸ En dat terwijl het 'oriëntalisme' een bescheiden maar duidelijk aanwezig genre was binnen de Nederlandse schilderkunst.⁹

Een groot verschil was er ook tussen de beide annex-tentoonstellingen in het Rijksmuseum. De etnografische tentoonstelling in het binnenhof was geordend naar gebied: Brits-Indië en Perzië, Hindoeïstische en Boedhistische kunst, China en Japan, en voorwerpen uit nog nauwelijks verkende gebieden als Oceanië en Afrika. Dit laatste gedeelte bestond voornamelijk uit door ontdekkingsreizigers aangelegde collecties. De tentoonstelling werd afgesloten met de 'Verzameling voor vergelijkende ethnologie' van generaal Pitt Rivers. 'Het eigenaardige van de verzameling Pitt Rivers bestaat [...] in de wijze van rangschikken, niet naar de herkomst, maar naar den aard en den vorm, om daarmee aan te toonen dat de mensch in de meest verschillende streken der aarde in hoofdzaak denzelfden gedachtingang volgt en dat, hetzij in de gedaante der voorwerpen, hetzij in de daarop aangebrachte versieringen, de eene vorm zich geleidelijk uit den anderen vorm ontwikkelt', aldus L. Serrurier, directeur van het Rijks Ethnografisch Museum te Leiden, in de door hem met veel kennis van



J.C. Greive Jr., 'De Koloniale Afdeeling op de Internationale Tentoonstelling te Amsterdam' in *Eigen Haard* 1883.

zaken samengestelde catalogus van deze tentoonstelling.¹⁰ Maar ook de rest van deze expositie was zoveel mogelijk naar materiaal en type voorwerp geordend. Vooral de afdeling Brits-Indië, samengesteld uit het bezit van het South Kensington Museum en vermaarde Engelse privé-collecties, werd geprezen om de grote variatie en rijkdom in materialen en technieken.

Heel anders, en ook afwijkend van het geheel van de Internationale Tentoonstelling, was de afdeling Retrospectieve kunst ingericht. Hier geen vergelijking naar materiaal en functie, maar een kunsthistorisch overzicht dat evocatief gepresenteerd was. Voorwerpen stonden nu eens in groepen van hetzelfde materiaal bij elkaar om een rijk geheel te vormen (Delfts blauw, gildenzilver), dan weer in een bonte mengeling bijeen om de stijl-karakteristieken van een periode in de tijd aan te duiden, met in het midden van de expositie drie 'Oudhollandse' stijlkamers en een dito taveerne. Dat de collectie oorspronkelijk ook naar materiaal in twaalf Klassen onderverdeeld was, was in de opstelling niet meer te zien.¹¹ Een dergelijke historisch-esthetische presentatie die de systematiek doorbrak was ook al te zien geweest op de Amsterdamsche Historische Tentoonstelling van 1876; hiervoor was architect Cuypers verantwoordelijk geweest, die waarschijnlijk ook in 1883 de inrichting verzorgde. Op de tentoonstelling van 1876 had Cuypers de stijlkamer als expositievorm geïntroduceerd.¹² De Oudhollandse stijlkamers, vooral de zogenaamde 'kamer van Jan Steen', werden zeer geprezen om hun schilderachtigheid en Hollands-huiselijke sfeer.¹³

Uit het archief van de voorbereidingscommissie van de Retrospectieve tentoonstelling blijkt, dat het geven van een kunsthistorisch overzicht van meet af aan de bedoeling was. De oorspronkelijke opzet was zeer ambitieus en omvatte Nederlandse bodemvondsten van prehistorische en klassieke kunst en verder allerlei toegepaste kunst van de Karolingische tijd tot eigentijdse voorbeelden van 'Moderne kunst', waaronder zelfs fotografie en reproducties. Het lijkt erop dat men aanvankelijk niet dacht aan een afzonderlijke Tentoonstelling van Levende Meesters. Later perkte men het overzicht in tot enkele prehistorische voorwerpen en een overzicht vanaf de Middeleeuwen tot 1800. Voorwerpen van na 1800 werden uitdrukkelijk uitgesloten.¹⁴ Ook uitgesloten waren voorwerpen uit de koloniën: alleen op de eerste vergadering brachten twee commissieleden het idee van een 'expositie van allerlei fraaie oostersche porceleinen en aardewerken' of van 'oude kunstvoorwerpen van buiten Europa' naar voren. Deze voorstellen kregen nauwelijks steun.¹⁵

Het precedent voor deze overzichtstentoonstelling was de afdeling 'Histoire du Travail' op de Parijse Wereldtentoonstelling van 1867, een historisch overzicht van de kunstambachten der deelnemende westerse naties.¹⁶ De samensteller van de Nederlandse inzending op die 'Histoire du Travail' was de schilder David van der Kellen geweest en deze werd ook nu weer aangezocht door de commissie; hij werd bijgestaan door zijn broer, J. van der Kellen. David van der Kellen was inmiddels directeur van het Neder-

landsch Museum voor Geschiedenis en Kunst in Den Haag. Het was toch al de bedoeling dat de inhoud van dit museum naar het nieuwe Rijksmuseum overgebracht zou worden, en zo raakten deze verhuizing en de inrichting van de Retrospectieve tentoonstelling nauw verweven. Van der Kellen kreeg van zijn superieur, Referendaris Kunstzaken Victor de Stuers (eveneens lid van de tentoonstellingscommissie) vrijstelling uit zijn ambt om de tentoonstelling te verzorgen. Niettemin klaagde hij meermalen dat de verhuizing naar het Rijksmuseum zijn planning vertraagde. Een ander obstakel was de terughoudendheid van collectioneurs om in te zenden. Dit was een gevolg van de nonchalante wijze van omspringen met objecten bij de 'Tentoonstelling van Kunstvoorwerpen uit vroegere eeuwen uit edele metalen vervaardigd', georganiseerd door Arti et Amicitiae in 1880: 'Men schijnt daar als kwajongens gehandeld te hebben.'¹⁷ Dit wordt bevestigd door een brief van een weigerachtige inzender: een door hem destijds ingezonden gegraveerde gouden beker was gedeukt en met rode sporen in de verdiepingen (van niet-geoorloofd afgieten) teruggekomen.¹⁸ Niettemin wist Van der Kellen binnen vijf maanden de tentoonstelling van de grond te krijgen, gebruikmakend van het sociaal en ambtelijk netwerk waarvan hij en andere commissieleden deel uitmaakten.

Er was dus geen enkele poging gedaan om de Retrospectieve tentoonstelling inhoudelijk aan te laten sluiten bij het hoofdthema van de Internationale Koloniale Tentoonstelling. Kennelijk was de eigen historische kunstproductie impliciet boven vergelijking met die van uitheemse volkeren verheven. Of waren er soms onuitgesproken motieven om haar daaraan te onttrekken?

Ook al werd er in de vergaderverslagen van de voorbereidingscommissie niet aan gememoreerd, het was niet voor niets dat de Tentoonstelling van Levende Meesters en de Retrospectieve tentoonstelling op ver van elkaar gelegen uiteinden van het tentoonstellingscomplex gesitueerd waren. Het was ook niet voor niets dat de Retrospectieve tentoonstelling bij 1800 ophield. Negentiende-eeuwse op nijverheid toegepaste kunst was trouwens genoeg te zien op de Internationale Tentoonstelling: de afdeling 'Artikelen voor Uitvoerhandel' stond vol met gebruiksartikelen die ook op andere nijverheidstentoonstellingen te zien waren, en waarvan het nut van uitvoer naar koloniale gebiedsdelen twijfelachtig was (kroonluchters, behangsels, Duitse tegelkachels). Iemand als Alberdingk Thijm moet deze scheiding in afzonderlijke exposities zeker symptomatisch hebben gevonden voor de toestand waarin de kunsten verkeerden. In zijn inaugurele rede voor de Rijksacademie in 1876 had hij nog geklaagd over het uiteengegroeid zijn van Vrije en toegepaste kunsten. De verschillende kunsten werkten niet meer in harmonische eendracht samen en konden elkaar niet meer bevruchten en zorgen voor een kunst die tegelijk schoon was en afgestemd op maatschappelijke behoeften, in een éénheid van stijl. Industrialisering en arbeidsdeling binnen het (kunst) ambacht leidden tot verdergaande versnippering. Verwording van de onderscheiden kunsten en verlies van

vormbesef waren het resultaat en dit was weer een teken van cultureel verval, van het verloren gaan van de 'Gesamtkraft' van het volk.¹⁹

Het verlies aan stijl en daaraan gekoppeld het zoeken naar een nieuwe eigentijdse vormtaal waren veel voorkomende thema's in negentiende-eeuwse kunsttheoretische bespiegelingen. Een oplossing dacht men te vinden in het bestuderen van kunststijlen uit het verleden: niet om ze klakkeloos te imiteren, maar om de principes en wetten ervan te kunnen blootleggen waarmee men dan weer een eigentijds idioom zou kunnen opbouwen. Door koloniale veroveringen en de ontwikkeling van de etnografie kwamen ook exotische en primitieve culturen in het vizier als inspiratiebronnen. Aan de vorm-principes van exotische kunst werd soms een extra morele waarde toegekend, omdat deze als het ware nog in een beginstadium van de ontwikkeling der beschaving verkeerde.²⁰ De 'Gesamtkraft' van zo'n cultuur of volk was nog niet aangetast. Men was het er echter niet over eens welke – historische dan wel exotische – stijl in het bijzonder de oerprincipes in zich droeg die het geneesmiddel moesten zijn voor de aangetaste eigen vormkracht.

De Tentoonstelling van 1883 bood een veelvoud aan stijlen waaruit gekozen en waarover gestreden kon worden. Referenties aan verschillende trappen van beschaving en morele niveaus duiken meermalen op in de discussie. J.R. de Kruijff, directeur van de Rijksschool voor Kunstnijverheid, zag in de oosterse versieringskunst (Arabisch, Perzisch en Voor-Indisch) de primaire nog onbedorven beginselen vertegenwoordigd:

Voor den beginner in de school van versieren [...] valt het opsporen van beginselen voor zelfstandige samenstelling uit de werken van anderen oneindig gemakkelijker in het ornament van het Oosten dan b.v. in het drievoudig gestileerde renaissance-ornament, dat, nog bovendien vermengd met allerlei vreemde bestanddeelen, vervormd werd naar het romeinsche, dat vervormd werd naar het grieksche, dat op zijne beurt door egyptische en klein-aziatische invloeden werd beheerscht.²¹

Hij riep op tot het afschaffen van acanthusbladeren, dolfinen en draken in de ornamentiek ten gunste van meer elementaire motieven. Toen Vosmaer daarop reageerde met de stelling dat eenvoud en duidelijkheid zich bij uitstek gemanifesteerd hadden in de Griekse kunst, antwoordde De Kruijff dat de strenge hoogte van de Griekse kunst haar voorlopig onbereikbaar maakte voor de nog weinig geschoolde smaak van ons volk, evenals de uiterste distinctie van de Japanners. 'De Japansche versieringskunst is gracieus in de hoogste mate; maar juist daarom al even bezwaarlijk voor ons te vatten als de Fransche, de Perzische al even gemakkelijk als de oud-Italiaansche.'²² L. Serrurier vond de Brits-Indische kunstnijverheid weer op een hogere trap staan dan die in Nederlands-Indië. 'De bron waaraan de Javaan zijne ontwikkeling op het gebied der kunst ontleende, is opgedroogd.' Hij werd hierin bijgevallen door De Kruijff, die meende dat de

oorspronkelijke versieringskunst van Java vervormd was door Chinese en hindoeïstische invloeden. De Chinese kunst zelf was trouwens ook in verval daar zij teveel zichzelf kopieerde.²³ De kunst van het Oosten beoordeelde men zo met dezelfde normen als die van het Westen: stijlpluralisme en historicisme maakten haar 'onzuiver'.

Een heel ander geluid kwam van F.W. van Eeden (sr.), directeur van het Koloniaal Museum en het Museum voor Kunstnijverheid te Haarlem. 'Wie zijn de barbaren?', vroeg hij zich af in een aan de Internationale Tentoonstelling gewijde publicatie. Het antwoord was: 'Wij Europeanen [...]. Onze volksaard spreekt niet meer uit onze versiering, maar is de zeer verbasterde nalatenschap van Italiaansche, Romeinsche en Grieksche meesters, vermengd met veel Chineesch en Japansch.' De inlander kon met behulp van zijn verbeelding, en met gebrekkige werktuigen, een hoge graad van vakmanschap ontwikkelen: '[...] hier is de mensch de hoofdpersoon en het werktuig zijn dienaar. Hoe anders in Europa, waar meer en meer de machine regeert en de mensch alleen nog maar noodig is om stangen te verschuiven en aan kranen te draaien'. Bovendien heerste in 'de Oost' al een zeer hoge beschaving toen onze voorouders nog in barbaarsheid leefden. Van Eeden opperde zelfs dat de Haarlemse Vleeshal, uit 1603, gebaseerd was op indrukken door zeevaarders opgedaan van de Indische pagodenstijl.²⁴ Voor architect H.P. Berlage daarentegen was op dat moment de Hollandse renaissance zelf de oplossing van het stijlprobleem: 'De groote moderne stijl zal uit de Renaissance te voorschijn komen [...].' Hij schreef een inleiding bij een plaatwerk over de Retrospectieve tentoonstelling. In zijn gedetailleerde beschrijvingen, vooral van de Oudhollandse stijlkamers, ontbreekt iedere verwijzing naar Oosterse invloeden of naar de etnografische collecties.²⁵

J.A. Alberdingk Thijm tenslotte onttrok zich aan het maken van vergelijkingen. Hij vond dat niet mogelijk bij het ontbreken van oude kunstvoorwerpen en chronologische overzichten van andere culturen. Voor hem had de IIIe Afdeling daardoor haar doel niet bereikt. Aan authentieke exotische objecten besteedde hij nauwelijks, zij het niet onwelwillende, aandacht.²⁶ Even terloops lijkt hij te zijn voorbijgegaan aan een exotisch element in zijn eigen familie: het huwelijk van Mia Cuypers met haar tentoonstellingsliefde. Frans Erens vertelt in zijn *Verologen jaren* hoe Karel Alberdingk Thijm hem ervan probeert te overtuigen dat zijn nichtje met een niet-Europeaan zou gaan trouwen. Ze kloppen aan bij de studeerkamer van Alberdingk Thijm sr.: '[...] Wij werden binnengeroepen. De professor zat daar met allerlei paperassen vóór zich te werken. Hij rees op in al zijn lengte en verzocht ons te gaan zitten.

"Wij wilden u alleen maar vragen of het waar is, dat onze nicht met een Chinees gaat trouwen", zei Karel, "mijnheer Erens wil het niet geloven".

"Men zegt het", antwoordde de professor en ik wist genoeg".²⁷

Lieske Tibbe, Instituut voor Geschiedenis en Kunst KUN, Postbus 9103, 6500 HD Nijmegen

- 1 Lodewijk van Deyssel, *Blank en geel*, met een nawoord door Harry G.M. Prick (Amsterdam 1979) 94-107 (cit. p. 99). Voor een globale beschrijving van de tentoonstelling zie: Ileen Montijn, *Kermis van Koophandel. De Amsterdamse Wereldtentoonstelling van 1883* (Bussum 1983).
- 2 Alfons Paquet, *Das Ausstellungsproblem in der Volkswirtschaft* (Jena 1908) 10, 110-119, 122.
- 3 Concept brief voorlopige Commissie voor retrospectieve kunst, Amsterdam, November 1881; Archief van de Commissie voor de Tentoonstelling van retrospectieve kunst en kunstnijverheid en van de moderne kunst als 3e afdeling van de Algemeene Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling, 1881-1883; Amsterdam, Gemeente Archief, P.A. 44/1 [Archief hierna afgekort als: GGA 44].
- 4 'Algemeene vergadering der Commissie op den 17 April 1882 in het Paleis voor Volksvlijt'; 'Bestuursvergadering gehouden den 31 October 1882 des namiddags te vier uur in 't Paleis voor Volksvlijt', GGA 44/1.
- 5 'Bestuursvergadering der Commissie van uitvoering van de 3e afdeeling der Internationale koloniale tentoonstelling gehouden 13 September 1882 in 't Paleis voor Volksvlijt', GGA 44/1; correspondentie over de samenstelling van de Jury van Toelating: GGA 44/8.
- 6 G.P.H. Zimmerman, 'De Surinaamsche inboorlingen op de Tentoonstelling', *Eigen Haard* 8 (1883) 401-405.
- 7 *Officiële catalogus der internationale, koloniale en uitvoerhandel tentoonstelling van Amsterdam, 1883* (Amsterdam 1883).
- 8 *Internationale Koloniale en Uitvoerhandeltentoonstelling Amsterdam 1883. Catalogus van de Nederlandsche Afdeeling der Galerij van Schoone Kunsten* (Amsterdam 1883); *Exposition Internationale, Coloniale et d'Exportation générale d'Amsterdam 1883. Section belge. Catalogue des Beaux-Arts / Internationale, Koloniale en algemeene uitvoerhandel Tentoonstelling. Belgische Sectie. Catalogue der Beeldende Kunsten* (Brussel 1883).
- 9 Zie: Ronald de Leeuw, 'Nederlandse oriëntalisten', *Jong Holland* 1 (1985) 10-32.
- 10 L. Serrurier, *Catalogus der Ethnographische Afdeeling van de Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling (van 1 Mei tot ult.° October 1883) te Amsterdam door-* (Leiden 1883) 4.
- 11 *Internationale Koloniale en Uitvoerhandel-Tentoonstelling. Gids op de Tentoonstelling van Retrospectieve Kunst* (Amsterdam 1883).
- 12 Zie: Lieske Tibbe, 'Behoudende burger trots. De Historische Tentoonstelling van 1876', *Feit & Fictie* 3, nr. 4 (winter 1997/98) 121-125. Cuypers leverde een begroting voor de inrichting der tentoonstellingszalen van de afdeling Retrospectieve kunst, zie 'Vergadering der Commissie van Uitvoering voor de Afdeeling Moderne kunst op Vrijdag 23 Juni '82 in het Paleis voor Volksvlijt', GGA 44/1.
- 13 Barbara Laan, 'Een schilderij in drie dimensies. De "kamer van Jan Steen" of "het schilderachtige voorhuis van eene zeventiende-eeuwsche taveerne" op de Wereldtentoonstelling van 1883', *Het Schilderachtige. Studies over het schilderachtige in de Nederlandse kunsttheorie en architectuur 1650-1900* (Amsterdam 1994) 117-128.
- 14 Concept Programma der derde Afdeeling [winter 1881/82] en concept-reglement [dec. 1882], GGA 44/1.
- 15 'Algemeene Vergadering der Voorloopige Commissie op Maandag 23 Januari 1882 in het Paleis voor Volksvlijt', GGA 44/1.
- 16 Voor deze 'Histoire du Travail' zie: Annette Gaalman, '"Wildemannen" en wereldtentoonstellingen', *Bouwkunst. Studies in vriendschap voor Kees Peeters* (Amsterdam 1993) 193-202.
- 17 Brieven D. v.d. Kellen 12/1/, 24/1/, 6/3 en 5/4/1883, GGA 44/7. Oorspronkelijk was de Rotterdamse stadsarchivaris C.H. Scheffer aangezocht om de tentoonstelling te organiseren; dit ging niet door, waarschijnlijk door het feit dat deze, wat zeer ongewoon was, een flink salaris voor zichzelf had bedongen (correspondentie hierover: GGA 44/6 en 7).
- 18 Brief M.C. Verloren van Thernaat, Amersfoort 17/3/1883, GGA 44/7.
- 19 J.A. Alberdingk Thijm, *Openingsrede bij de aanvaarding van het hoogleeraarsambt aan de Rijks-Academie van Beeldende Kunsten, den 4den December 1876* (Amsterdam 1876) 11-19.
- 20 Zie: Mienke Simon Thomas, *De Leer van het Ornament. Versieren volgens voorschrift - 1850-*

1930 (Amsterdam 1996) 121-189.

- 21 J.R. de Kruijff, 'Ter Amsterdamsche tentoonstelling', *Vragen des Tijds* 9 (1883) dl. II, 266.
- 22 Flanor, 'Vlugmaren', *De Nederlandsche Spectator* 27 (1883) 303-305; J.R. de Kruijff, 'De Oostersche versieringskunst', *ibid.*, 335; zie ook Simon Thomas, op. cit. noot 20, 136 en 144-145.
- 23 Serrurier, op. cit. noot 10, 6; De Kruijff, op. cit. noot 21, 272-274.
- 24 F.W. van Eeden, *De koloniën op de Internationale Tentoonstelling te Amsterdam in 1883* (Haarlem 1884) 78-80, 7, 57-58.
- 25 H.P. Berlage, *Retrospectieve kunst op de Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling* (z.pl., z.d. [Amsterdam 1883]).
- 26 J.A. Alberdingk Thijm, 'De Waereld-ten-toon-stelling van 1883', *De Gids* 47 (1883) dl. IV, 302-303.
- 27 Frans Erens, *Vervolgen jaren*, Met een woord vooraf door Sophie Erens-Bouvy, bezorgd en van aantekeningen voorzien door Harry G.M. Prick (Amsterdam 1989) 232.