

Twee kanten van het spel

Kwartet van de koloniale verbeelding

Susan Legêne

Rond de Tweede Wereldoorlog gaf het Koloniaal Instituut in Amsterdam een kwartetspel uit. Tot voor kort werd dit kwartetspel geclassificeerd als educatief materiaal, behorend tot de geschiedenis van het uit het Koloniaal Instituut voortgekomen Tropenmuseum. Daarmee was het een rekvisiet. Tegenwoordig zien we het spel ook als een bron ter bestudering van vormen van representatie van de cultuur van Indonesië in Nederland. Het laat in een notendop zien hoe het Koloniaal Instituut de maatschappijbewuste, goed opgeleide moderne burgerij informeerde over etnische diversiteit overzee, met de bedoeling dat zij zich op basis van een culturele hechting verbonden zou voelen met de Nederlandse beschavingsmissie aldaar. Susan Legêne belicht in dit artikel de twee kanten van het spel.

Het kwartetspel van het Koloniaal Instituut bestaat uit twaalf sets van vier kaarten die samen een systematisch panoramisch overzicht bieden van de Indonesische archipel. Geordend als een evolutionistisch verhaal begint het met drie series over de natuurlijke omgeving: vogels, dieren in de vrije natuur, bloemen in de buurt van nederzettingen. Daarna komen sets van - telkens vier - volkstypes, gebouwen en huizen, transportmiddelen, schepen, middelen van bestaan, ambachten, wapens, muziekinstrumenten en ten slotte spel en de spelende mens. Met elkaar lezen ze als een eenvoudige classificatie van de eigenaardigheden en bijzonderheden van de inheemse bevolking van toenmalig Nederlands-Indië en Nieuw Guinea, als een typering van cultureel verschil, gender en etniciteit. Dat wordt bereikt door een herhaald samenspel van drie elementen: een zwart/wit foto, een kleurige tekening, en een summier tekst. De tekeningen zijn geïdealiseerde weergaven van het betreffende onderwerp; de foto's plaatsen het in een waar-gebeurde actuele context; de tekst maakt het mogelijk dat de spelers met elkaar communiceren als kenners die een handjevol Maleis spreken en die greep hebben op het leven in Nederlands-Indië. "Mag ik van jou de pikolan?"

Twee aan twee

Wie gaat kwartetten schudt de kaarten. Ze worden in willekeurige volgorde uitgedeeld en vinden eerst hun orde als uitkomst van het spel. Om dieper door te kunnen dringen in de achterliggende beeldvormingsmechanismen, zoemen we hier in op de gevolgde systematiek bij de opbouw van het kwartet. Iedere set van vier kaarten vormt een classificerend verhaaltje met gender als belangrijk onderscheidend gegeven. Soms zijn de kaarten louter onderverdeeld in vier soorten zoals bij de muziekinstrumenten, met een ideofoon, chordofoon, membranofon en aerofoon, oftewel een toetsinstrument, snaarinstrument, slaginstrument en blaasinstrument. Maar vaker is de set onderverdeeld in paren: twee mannen, twee vrouwen; twee vervoersmethoden met dieren, twee met menskracht (gedragen door een man en gedragen een vrouw); twee eenvoudige prauwen, twee ingewikkelder schepen; twee vrouwenambachten (batik en weven), twee mannenambachten (koperbewerken en vlechten); twee gevechtswapens en twee

sierwapens; twee spelen met dieren - het hanengevecht en stierenrennen - en twee spelende, dansende mensen, een man en een vrouw.

Een tweede in het oogspringende systematiek betreft het beeldmateriaal: foto's en tekeningen. Beide verwijzen direct naar collecties in het Tropenmuseum. Een deel van de tekeningen heeft betrekking op voorwerpen, zoals krissen, gongs, gebatikte doeken of weefgetouwen. Ze behoren tot de geijkte canon van de volkenkunde: verzameld, ingedeeld, bestudeerd en gewaardeerd naar hun materiaal, het vakmanschap waarmee ze zijn gemaakt, hun functie in de samenleving, hun culturele en rituele betekenis. In dit kwartetspel is het hun rol, om de Nederlander spelenderwijs wegwijs te maken in de archipel: een Javaan draagt een kris, een Batak een schild, een Aceher een islamitisch petje, een Balinese danseres een waaier. Andere tekeningen representeren de omvangrijke miniatures- en modellencollectie van het Tropenmuseum. Deze bevat zo'n beetje alle onderwerpen uit het kaartspel: huizen, bootmodellen, mensen die wat doen, zoals batikken, gamelan spelen, of lopen met een pikolan, maar ook mensen als volkstypes, onderling onderscheiden door hun kleding. Veel modellen werden, net als de authentieke objecten, gemaakt door lokale ambachtslieden en kunstenaars. Zij gebruikten daarvoor de oorspronkelijke materialen, gereedschappen, kleuren en vormen, en besteedden veel aandacht aan de weergave van details. Omdat ze waren bestemd voor (wereld)tentoonstellingen waar Nederland een beeld van koloniale macht presenteerde, droeg de productie van deze modellen op zichzelf weer bij aan canonisering van etnische en culturele verschillen als een beleefde werkelijkheid. Het kwartetspel bracht dat proces in de Nederlandse huiskamer.

Foto's zijn het tweede beeldelement op de kwartetkaarten. Fotografie, vrijwel altijd door mannen die verantwoordelijkheid droegen in de ontwikkeling van het koloniaal bestel, speelde een belangrijke rol in de volkenkunde en het ontdekken en eigen maken van de culturele diversiteit van de archipel. Maar in Nederland kregen die foto's gaandeweg vooral een illustratieve documentaire (en in dat opzicht evenals de modellen en miniatures een tijdloze legitimerende) functie. Van bron voor kennis werd hetzelfde beeld tot bevestiging

van het eigen gelijk. Vanaf het begin van de jaren tachtig kreeg de volkenkunde echter oog voor de waarde van foto's als historische bron, voor hun esthetische en technische betekenissen en hun rol in beeldvormingsprocessen. En tegenwoordig zoeken we, net als in de nog maar pas 'ontdekte' objecten en modellen, ook in de foto's naar achterliggende handelingen en verhoudingen, naar informatie over de fotograaf en de gefotografeerden.

Zo biedt het kwartet ons via de verwijzing naar objecten en modellen en door de toepassing van foto's drie ingangen om na te denken over de constructie van gender en etnische identiteiten in een koloniale setting. Een constructie waar velen tegelijk aan meebouwden: de Indonesische ambachtsman, de koloniale fotograaf, het Indonesische fotomodel, het museum in Nederland, de kwartetspelers thuis. Ik wil daar kort op in gaan aan de hand van de vier personages in het kwartet, die als volkstypes aan de spelers worden voorgesteld. Ze zijn afkomstig van Java, Nias, Sumatra en Kalimantan.

Tijdloze types

Het kwartet 'volkstypen' toont volledig vrijstaand gemaakte foto's van twee mannen en twee vrouwen. Ze kijken recht in de lens, anoniem, ondoorgroendelijk en schijnbaar zonder een relatie tot de fotograaf. Als we verschillen zoeken, springen vooral de kleding, de sieraden van de vrouwen en de hoofddeksels van de mannen in het oog. Misschien dat een ervaren etnoloog, opgeleid in de tot eind jaren veertig nog gangbare

theoriën over raciale verschillen in de Indonesische archipel, ook de subtiele onderverdeling herkende van twee oud-Maleiers (Dajak, Niasser) en twee jong-Maleiers (Javaan, Atjeher). Maar de gemiddelde kaartspeler zag dat vast niet; wat overheerst is het gelijkmoedig evenwicht tussen de mannen en vrouwen. Dit beeld wordt aangevuld met de geïdealiseerde expressieve tekeningen van vier mannen ten voeten uit. In elegante poses dragen deze getekende personages allerlei tekenen van culturele herkomst en verschil: verschillende mate van naaktheid, verschillende kleding, verschillende hoofddeksels, verschillende wapens. Culturele diversiteit lijkt aldus gekoppeld aan mannelijkheid, essentieel verschil aan de verleidelijke krijgssuitrustingen van mannen.

Als portretreeks staan de foto's in een lange traditie van volkenkundig onderzoek naar fysieke en culturele verschillen tussen volken. Hoezeer dat beeld in het kwartet kunstmatig wordt opgeroepen, wordt duidelijk als we de originele foto's erbij nemen. Dan blijken de vier geen 'tijdloze volkenkundige types', maar handelend persoon in uiteenlopende koloniale ontmoetingen die we vrij precies kunnen karakteriseren en dateren. De foto die gebruikt is voor de 'Javaan' in het koloniaaal kwartet dateert van voor 1924. Hij is in dat jaar geschenken aan het Koloniaal Instituut door de koloniale ambtenaar F.A. Droste, die hem maakte tijdens een ontmoeting met zijn inlandse collega, een Madurees desahoofd in het departement Pamekasan. Op de foto zit het desahoofd tussen twee andere dorpsleden en is sprake van een bestuurlijke relatie van de geportretteerde tot de fotograaf. De Javaanse hofcultuur waarnaar in de tekening wordt verwezen, leidt de kaartspeler af van de onzichtbare koloniale bestuurder/fotograaf.

Evenmin als het desahoofd is de vrouw uit Nias op de originele foto strak aan het poseren voor een onbekende fotograaf. Integendeel, ze zit in een vrij informele pose op een Europese stoel, wellicht bij haar eigen Europese koloniale huis. Van het originele negatief kunnen we afleiden dat de foto moet dateren van voor 1915. In 1925 werd hij door C.W. Janssen, antropoloog, voorzitter van het Molukken Instituut, aan het Koloniaal Instituut geschenken. Gezien de koloniale setting van de foto had Janssen waarschijnlijk meer met deze vrouw te maken dan de getekende krijger die het vrouwenportret completeert. De 'Niasser' is in die zin letterlijk geplaatst tussen haar en de kwartetspeler die daarmee het zicht op het koloniale indische milieu wordt ontnomen.

Over de 'Dajak' vrouw weten we dankzij de fotodocumentatie ook iets meer. Ze is een Apo Kajan, behorend tot de Ma Koelit-Kenjastam. De foto is in 1919 gemaakt door Indisch bestuursambtenaar en onderzoeker J. Jongemans tijdens een onderzoeksreis naar de binnenlanden van Borneo. Hoewel hij genuanceerd en respectvol schrijft over de Dajak (en bijvoorbeeld aan degenen die hij fotografeerde ook foto's liet zien van eerdere expeditie van zijn eigen vrouw en kinderen) wordt hen in de titel van zijn reisverslag (1922) wel het stigmatiserende etiket van koppensnellers opgeplakt. Voor Jongejans waren Ma Koelit-Kenja's vooral (tatoeage-) kunstenaars en bekwame mandau-snijders. De kwartetmaker heeft dat beeld gevolgd. Mandau (en schild) zien we terug in het krijgskostuum van de getekende Dajak en in de kaartenset 'wapens'. Het zijn voorwerpen waarmee de 'Dajak' impliciet geassocieerd worden met de gewoonte van koppensnellen en die met het onbevangen vrouwenportret niet kon worden overgebracht.

In 1929 werden de negatieven van Jongejans aan het Koloniaal Instituut geschenken via G.L. Tichelman, een etnoloog/antropoloog. Tichelman zelf schonk in 1940 de foto van de vierde uit het kwartet, de 'Atjeher', over wie we vooralsnog niet meer weten. Hij blijkt te hebben geposeerd voor een (Tichelmans?) Europese huis in Aceh. De triviale deurklink werd in het kwartet zorgvuldig uitgepoetst. Zo bevatten alle foto's van het kwartet een historisch gegeven.

De set 'volkstypen' uit het kwartetspel van het Koloniaal Instituut: de Atjeher, de Javaan, de Dajak en de Niasser. Collectie KIT Tropenmuseum, Amsterdam.





Vaderlandse tradities

Vermoedelijk was Tichelman, die vanaf het eind van de jaren dertig verbonden was aan het Bureau Algemene Voorlichting van het Koninklijk Koloniaal Instituut, de samensteller van het kwartetspel (met tekeningen door L.E. Halewijn met wie hij in 1948 ook het verwante geïllustreerde boekje *Indonesische bevolkingstypen* maakte). Net als de andere drie fotografen was hij koloniaal ambtenaar en wetenschapper tegelijk geweest. Het idee van de eenheid van een de gehele archipel omvattende bevolking lijkt voor hem de basis te zijn geweest voor het vertonen van culturele verscheidenheid binnen een evolutionistisch vooruitgangsbetoog. Een begrip als 'natiestaat' mocht daarbij niet aan de orde komen. De Nederlanders, zelf buiten beeld, creëerden die eenheid.

Met die impliciete stellingname plaatste het Koloniaal Museum zich ook als politieke en culturele factor in Nederland zelf. De deskundigen die het kwartet samenstelden, legden de nadruk op culturele verschillen in materiële cultuur, er was bijvoorbeeld geen aparte kaartset over religies of rituelen. Daarmee werd een seculier beeld geschapen van een Indonesische archipel die nog niet door moderniteit was aangeraakt. Ook hoefden de kaartspelers in Nederland niet na te denken over Soekarno en Hatta, over de Sarekat Islam als massa-organisatie of de nationalistische beweging met zijn uitgesproken non-coöperatieve strategie. Het kwartetspel zweeg eenvoudig over het Indonesisch nationalisme. Het stelde de spelers, gesymboliseerd in de handeling van het kaartspelen als zodanig, gerust met de illusie van volledige controle, gecombineerd met afzijdigheid in levensbeschouwelijke zaken. Net als in het gepacificeerde verzuilde Nederland zelf.

Was dat een politieke keuze? Ja en nee. De samenstellers van het kaartspel geloofden vermoedelijk echt in dit beeld van een traditionele samenleving, die door het Koloniaal Museum met de daar aanwezige kennis kon worden doorgedragen. Dit was hun a-politieke droom van deskundigheid en verantwoordelijkheid. Door de verworvenheden van de moderne vooruitgang die ze zelf hadden gebracht weg te laten en traditie te benadrukken, bezwoeren ze misschien, zoals Locher-Scholten ook heeft opgemerkt, hun angst dat de achteruitgang van Indonesische cultuur de politieke stabiliteit en dus uiteindelijk het koloniale bewind zouden ondermijnen. Eraan ten grondslag lag een bewust in standgehouden groepsvorming van de leden van de koloniale elite. Deze groepsvorming reikte terug tot de begindagen van de koloniale expansie in de negentiende eeuw en was gebaseerd op de gelijktijdige betrokkenheid, over een aantal generaties heen, bij zowel de Nederlandse als de Nederlands-Indische maatschappelijke ontwikkeling.

Hun over meerdere generaties gedeelde ervaring als verantwoordelijke kolonisatoren, maakte dat families met koloniale bindingen ondanks politieke meningsverschillen over zaken thuis, in koloniale zaken boven de Nederlandse verzuiling stonden, waardoor de leidende politici ondanks partijverschillen doof konden blijven voor oppositie in Nederland en voor opkomend nationalisme in Indonesië. Aan weerszijden van de oceaan geworteld in de koloniale cultuur, hadden zij een zelfbesef ontwikkeld dat verschillen onderkende en de verantwoordelijkheid van de eigen groep voor koloniale maatschappij-opbouw centraal stelde. Dit werd treffend onder woorden werd gebracht door mevrouw Jongejans, overtuigd aanhangster van de ethische politiek, wier portretfoto getoond was aan de Dajak vrouw. In een aanmoediging voor nieuwe Nederlandse vrouwen in Indië stelde zij hen in het vooruitzicht dat zij stellig snel van het land zouden gaan houden, zich er spoedig naar de beste vaderlandse tradities

maatschappelijk nuttig zouden weten te maken en naar vermogen leiding zouden weten te geven. "Waar zij zichzelf bewaardster weet van die goede vaderlandse tradities, zal zij het familie-gevoel en de familie-traditie in de inheemse en indische wereld leeren begrijpen en eerbiedigen en zal zich in dit opzicht één weten met de vrouwen uit alle deelen van de archipel. Hoedsters zijn zij van den vuurhaard."

Het is dit zelfbeeld dat we impliciet in de speelkaarten weer spiegeld zien, als een belangrijk aspect van witte etniciteit. Etniciteit refereert, net als bij de 'volkstypen', niet naar een tijdloos fenomeen en naar iedere autochtone Nederlander toen en nu; het is niet de 'witte' huidskleur die het verschil uitmaakte, al speelde dat in de koloniale context wel een belangrijke rol. Het begrip verwijst hier naar een specifieke groep in een specifieke tijd, naar een koloniale elite voor wie een etnische identiteit vorm kreeg in een multi-etnische Indonesische context en die daarbij steeds nieuwkomers toeliet; met de boot afkomstig uit Nederland, of in Indië geboren. Witte identiteit betrof mannen en vrouwen maar beriep zich vooral op 'vrouwelijke' verantwoordelijkheden als zorg, verantwoordelijkheid en liefde. Als positief beeld bediende het zich van contrastbeelden waarin strijd een cultureel bepaald spel leek, gesymboliseerd in de kleurige krijgsuitrusting. Het Koloniaal Museum versterkte dat beeld in Nederland, tot alle betrokkenen werden overvallen door het aanvankelijk onbegrepen einde van het kolonialisme.

Susan Legêne (1955) is historicus en als Hoofd Museale Zaken van het KIT Tropenmuseum projectleider van de herinrichting.

Dit artikel kwam mede tot stand dankzij intensieve discussies in de projectgroep van het KIT Tropenmuseum die in het kader van de herinrichting een tentoonstelling voorbereidt over Nederlands Kolonialisme, en waaraan deelnamen: Marieke Bloembergen, Mary Bouquet, Janneke van Dijk, David van Duuren, Itie van Hout, Jaap de Jonge, Ben Meulenbeld.

Literatuur

- M. Bloembergen, *De koloniale vertoning. Nederland en Indië op de wereldtentoonstellingen (1880-1931)*. Amsterdam, Amsterdam, 2002.
- M. Botman, N. Jouwe en G. Wekker, *Caleidoscopische visies. De zwarte, migranten en vluchtelingen-vrouwenbeweging in Nederland*. Amsterdam, 2001.
- J.C. van Eerde, *Koloniale Volkenkunde I: Omgang met Inlanders*. Amsterdam, 19264. [Mededeeling No. 1, Afdeling Volkenkunde no. 1]
- M. Eickhoff, B. Henkes en F. van Vree, *Volkseigen. Ras, cultuur en wetenschap in Nederland 1900-1950*. Zutphen, 2000.
- J. Jongejans, *Uit Dajakland. Kijkjes in het leven van den koppensneller en zijne omgeving*. Amsterdam, 1922.
- C.J., Jongejans-van Ophuijsen, *Vrouwen in Indië. Tropisch Nederland in zakformaat nr. 6* Amsterdam, z.j. (1947?)
- E. Locher-Scholten, *Women and the colonial state. Essays on gender and modernity in the Netherlands Indies 1900-1942*. Amsterdam, 2000.
- G.L. Tichelman, *Indonesische bevolkingstypen*. Rotterdam/Den Haag, 1948. (Met tekeningen van L.E. Halewijn)

De volkstypes uit het kwartet in hun context.

Foto's: KIT Tropenmuseum, Amsterdam.