

GEDEELD ERFGOED:

theorie en praktijk gespiegeld

20 mei 2011 | Museum Maluku

Een publicatie van Kosmopolis Utrecht © 2011



Inhoud

Inleiding	3
Samenvatting van de dag	5
Voordrachten en reacties	8
Esther Captain	8
Krijn Christiaansen	12
Kaori Maekawa	13
Pamela Pattynama	14
Sara Blokland	22
Asmara Pelupessy	23
Gloria Wekker	25
Tessa Boerman	29
Annie Fletcher	30
Susan Legêne	31
Nanneke Wigard	39
Raj Mohan	40
Pitch je plan en publieksdebat	42
Bio's van de sprekers	44
Links	46
Colofon	47



Inleiding

Voor u ligt het verslag van het symposium **Gedeeld erfgoed: theorie en praktijk gespiegeld**, dat 20 mei 2011 werd gehouden in het Museum Maluku in Utrecht. Het symposium was een initiatief van Kosmopolis Utrecht en kwam tot stand in samenwerking met het Centre for the Humanities (Universiteit Utrecht), Museum Maluku en Framer Framed. Het symposium diende als opmaat naar het vijfjarig bestaan van Kosmopolis dat najaar 2011 gevierd wordt met een internationale conferentie.

In het symposium stonden de sporen die de Nederlandse koloniale geschiedenis heeft achtergelaten in Nederland én in de voormalige koloniën overzee centraal. Een keur van bijzondere sprekers uit een mix van disciplines- wetenschap, kunstpraktijk, documentatie- lichtten hun werk toe en lieten zien hoe deze gedeelde geschiedenis doorwerkt en is terug te zien in hedendaagse culturen. Bezoekers konden kennis nemen en geven, praktijken spiegelen, en kennis scherpen in een cross-disciplinaire oefening.

In Nederland blijft erfgoed als thema doorgroeien in populariteit en ook de connectie met ons koloniaal verleden wordt regelmatig gemaakt door onderzoekers, kunstenaars, kennisspecialisten en publicisten. Helaas gebeurt het nog te weinig in Nederland om deze praktijken naast elkaar te zetten. Toch worden kunstenaars geïnspireerd door wetenschappelijk werk, zo weet kunstenaarscollectief The state of L3 zich geïnspireerd door het werk van Paul Gilroy en gebruikt Risk Hazekamp het werk van Gloria Wekker als intellectueel raamwerk. Andersom laten wetenschappers zich ook duidelijk inspireren door kunstenaars. En kunstenaars en wetenschappers zouden hun werk niet kunnen doen zonder de kennisspecialisten, die in Nederland zorgen voor het voortbestaan van kwalitatief hoogstaande archieven, digitaal en fysiek.

We kunnen in Nederland gerust spreken van een indrukwekkend raamwerk van kennis en ervaring op het gebied van gedeeld erfgoed. De lobby vanuit postkoloniale gemeenschappen zelf heeft hieraan in belangrijk mate aan bijgedragen. Het Museum Maluku is daar een bijzonder voorbeeld van. Maar ook de leerstoelen die bijvoorbeeld wetenschappers Chan Choenni en Pamela Pattynama bekleeden zijn (minimaal deels) gefinancierd, en ook ontstaan door lobby vanuit betrokken gemeenschappen. En het NiNsee, het Nationaal instituut Nederlands slavernijverleden en erfenis had zonder dat grondwerk niet bestaan.

Het betekent echter niet automatisch dat er in Nederland ook een breed gedragen postkoloniaal discours bestaat, en dat is een discrepantie. Er wordt een vorm van amnesia, geheugenverlies, geconstateerd als het aankomt op een gedeelde koloniale geschiedenis. En ook de academische infrastructuur, zoals wetenschappers als Wekker, Legêne en anderen al hebben betoogd, is zondanig ingericht dat er schotten blijven bestaan tussen Nederlandse en koloniale geschiedenis, alsof het twee verschillende verhalen betreft die weinig met elkaar van doen hebben.

De organiserende partijen van het symposium *Gedeeld Erfgoed: theorie en praktijk gespiegeld*, het Centre for the Humanities, het Museum Maluku, Framer Framed, en Kosmopolis Utrecht, hebben alle hun wortels in de stad Utrecht, maar zijn nadrukkelijk transnationaal in hun aanpak en daarom natuurlijke partners binnen dit symposium. Kosmopolis vindt deze partnerships belangrijk juist omdat wij via kunst, cultuur en debat interculturele connecties willen creëren in de grote stad, samen met haar bewoners. In ons werk merken we bijna dagelijks hoe nodig het is kennis uit te wisselen, good practices te benoemen en het belang van werken met verschillende gemeenschappen aan te stippen. Het is belangrijk om niet alleen kunstproducties te realiseren maar hierop ook te reflecteren.

Nancy Jouwe

Programma-directeur Kosmopolis Utrecht

1 oktober 2011

Samenvatting van de dag

Het symposium werd geopend door **dr. Francio Guadeloupe**, tevens dagvoorzitter. Hij is docent en onderzoeker op het gebied van nationalisme, media en religie in relatie tot het koloniaal verleden en het kapitalisme. Hij lichtte het programma toe: de vier academici, dr. Esther Captain, prof. Susan Legêne, prof. Gloria Wekker en bijzonder hoogleraar Pamela Pattynama, spreken elk 20 minuten, waarna kunstenaars en curatoren ieder in 10 minuten zullen reageren. De sprekers werden afgewisseld door optredens van theatergroep VILT en zanger Raj Mohan.

Recent en lopend onderzoek vormden de inspiratiebron voor het symposium. In 2010 verschenen *Spiegelreflex* van professor Susan Legêne en *Oorlogserfgoed Overzee* van dr. Esther Captain en dr. Guno Jones. In beide publicaties staan de sporen centraal die het koloniale verleden in foto's, verhalen, herinneringen en (kunst)voorwerpen hebben achtergelaten. Het zijn de beelddragers van herinneringen die doorwerken in het heden. Professor Susan Legêne (VU) en dr. Esther Captain (NIOD, UU) lichtten hun onderzoek toe. Daarnaast kwam lopend onderzoek van professor Gloria Wekker (UU) en bijzonder hoogleraar Pamela Pattynama (UvA) aan bod. Na elke voordracht gaven twee professionals (kunstenaars, kennisspecialisten, curatoren) een korte, beeldende presentatie waarin het onderzoek van de hoofdsprekers werd gespiegeld aan hun werk.

Theorie en praktijk gespiegeld

Dr. Esther Captain begon met haar lezing over de (on)zichtbare hedendaagse sporen van de Tweede Wereldoorlog in Yogyakarta en Papoea, Indonesië. Er bleek weinig te vinden uit de periode 1940-1945, maar des te meer uit de periode 1945-1949, de periode van de onafhankelijkheidsstrijd.

Esther liet drie vormen van presentatie zien: het muurreliëf, het diorama (kijkdoos) en de gapura (toegangspoorten). Haar onderzoeksmethode bestond eruit dat ze vooral gesprekken aanging met mensen op straat. Daarbij merkte ze dat de zichtbare vormen van erfgoed zorgen voor overdracht van de ene op de andere generatie. Ook is opvallend dat er op Papoea geen verwijzingen zijn naar de Indonesische revolutie, maar juist naar de Japanse geschiedenis. Het erfgoed van Papoea zelf is verwaarloosd.

In dit verslag gaat Esther Captain verder in op de gapura (toegangspoorten) van Yogyakarta tot Papoea. Zie p. 8.

Beeldend kunstenaar en designer van de publieke ruimte **Krijn Christiaansen** reageert op de lezing van Esther Captain met beelden van het programma *Landing Soon* in Yogyakarta. Hij liet in zijn presentatie beelden zien van hoe het alledaagse zichtbaar wordt gemaakt in de kampongs.

De volgende reactie was van historica **dr. Kaori Maekawa**. Ze sprak over de Japanse bezetting in

Papoea, Indonesië. In haar onderzoek ligt de focus op de sociale aspecten van de Japanse herdenkingstours en de opgravingen van overblijfselen vanaf de jaren '70 in Papoea.

De tweede voordracht was van **prof. Pamela Pattynama**. Ze sprak over haar lopende onderzoek naar foto's van het alledaagse met betrekking tot postkoloniaal Indië. De foto's komen uit de collectie van het Indisch Wetenschappelijk Instituut. Ze liet zien dat de wijze waarop de collecties koloniale foto's zijn samengesteld en tentoongesteld ons veel vertelt over het (post)koloniale heden en verleden van Nederland en over de geschiedenis van postkoloniale migranten. Haar lezing is te lezen op p. 14.

Curator en beeldend kunstenaar **Sara Blokland** en curator **Asmara Pelupessy** reageerden op de voordracht van Pamela Pattynama. Sara Blokland toonde de installatie *Brother*, over de gecompliceerde relatie tussen fotografie en familie. Asmara Pelupessy ging in op hun gezamenlijke project UNFIXED, een project dat de relatie tussen fotografie, postkoloniale perspectieven en hedendaagse kunst verkent. De titel verwijst naar het ongefixeerde karakter van de fotografie. De foto installaties van UNFIXED laten zien hoe mensen hun identiteit in het heden betekenis geven.

Prof. Gloria Wekker ging vervolgens verder met de derde voordracht. Ze vertelde over haar lopende onderzoek, getiteld 'Innocence Unlimited' dat zich richt op de manier waarop zwarte vrouwen in beeld zijn gebracht in de Nederlandse cultuur. Aan de hand van concrete voorbeelden uit het leven van alledag liet ze zien dat het idee dat Nederland een rechtvaardige, tolerante, kleurenblinde natie is, door loochening in stand wordt gehouden. In dit verslag licht Gloria Wekker één voorbeeld uit de praktijk eruit en gaat in op de reacties van het publiek tijdens het symposium. (zie p. 25)

Documentairemaakster **Tessa Boerman** reageerde op het verhaal van Wekker met beelden uit haar documentaire *Zwart Belicht*, over zwarte figuren in de kunst. Boerman is geïntrigeerd door de blinde vlek: hoe datgene dat gezien diende te worden, eeuwenlang over het hoofd werd gezien. Ze liet een aantal schilderijen zien waarop zwarte figuren zijn afgebeeld en gaf een pleidooi over het belang van beeldvorming, dat het gevolgen heeft voor alles wat we in het dagelijks leven ontmoeten.



P. P. Rubens *De vier Antieke rivieren of De vier werelddelen (ca 1615)*



In de pauze werd de documentaire *Zwart Belicht* vertoond, van film- en documentairemaakster **Tessa Boerman**. De documentaire gaat over de verborgen verhalen van zwarte personages die in de schilderijen van Peter Paul Rubens, en enkele kunstenaars uit zijn kring, voorkomen.

Na de pauze trad **Theatergroep VILT** op met de voorstelling *Rauwe Sprookjes*, een liefdevolle, humoristische voorstelling waarin de acteurs hun roots tot leven wekken.

De tweede reactie op Wekkers verhaal kwam van **Annie Fletcher**, curator van het Van Abbemuseum. Fletcher sprak over het belang van Wekkers onderzoek. Als museum moet je je ook bewust zijn van de politieke kracht van beelden en representaties.

De laatste spreker was **prof. Susan Legêne**. Ze ging in op haar boek *Spiegelreflex* waarin de culturele sporen van de koloniale ervaring van Nederland wordt besproken. Aan de hand van monumenten en foto's liet ze het 'bewust afwezige' zien en de culturele sporen van de Hindostaanse migratie naar Suriname.

Nanneke Wigard van het Museum Maluku gaf in reactie op de lezing van Legêne een fotopresentatie van de collectie van het Museum. De foto's dienen als herkenning, ze leiden tot gesprekken en helpen mensen 'missing links' te vinden.

Hindoestaans dichter, zanger en componist **Raj Mohan** zong vervolgens, begeleid door gitarist Lourens van Haften, het lied *Kantraki* (contractarbeider). Susan Legêne gaat in haar stuk in dit verslag verder in op dit lied en op gedichten van Raj Mohan. Zie p. 31.

“Ik vond het een goeie dag! De invalshoek theorie-praktijk was erg geslaagd.”
webredacteur

Theorie en praktijk gespiegeld

Voordrachten academici en reacties professionals

Dr. Esther Captain (1969) is historica en werkt als onderzoeker bij het Nationaal Comité 4 en 5 mei in Amsterdam. Ze was eerder verbonden aan het NIOD, de Universiteit Utrecht en de Universiteit van Amsterdam. Haar specialisme is het erfgoed van de Tweede Wereldoorlog in Aruba, Curaçao, Indonesië en Suriname en de bijbehorende herdenkings- en herinneringsgeschiedenissen. Samen met Guno Jones schreef ze het boek Oorlogserfgoed overzee - de erfenis van de Tweede Wereldoorlog in Aruba, Curaçao, Indonesië en Suriname (Uitgeverij Bert Bakker 2010).

Diorama's en toegangspoorten

Erfgoed van de onafhankelijkheid van Indonesië

Esther Captain

Terwijl er in Nederland meer dan 3000 oorlogsmonumenten zijn die verwijzen naar de Tweede Wereldoorlog, is een verwijzing naar de periode 1940-1945 in de openbare ruimte in Indonesië afwezig.¹ Hoewel (of misschien juist doordat) Nederland en Indonesië meer dan drie eeuwen als moederland en kolonie met elkaar verbonden zijn geweest, is er geen sprake van gedeeld erfgoed. Deze leegte in het doorgaans zo drukke Indonesische straatbeeld wijst erop dat de periode van de Tweede Wereldoorlog voor Indonesië niet wezenlijk van belang is. Het wordt als een opmaat beschouwd naar de periode die direct daarna komt: de periode van de revolutie, op 17 augustus 1945 door Soekarno, de eerste president van Indonesië, als onafhankelijkheid uitgeroepen. Na de dekolonisatiestrijd bekrachtigde Nederland de onafhankelijkheid uiteindelijk met de soevereiniteitsoverdracht op 27 december 1949.

Vervang je het Nederlandse perspectief met de nadruk op de Tweede Wereldoorlog voor een Indonesische bril, dan komt het tijdvak 1945-1949 in beeld en zijn er andere impressies. Dan blijkt dat Indonesië vergeven is van de referenties naar de dekolonisatiestrijd. Met andere woorden: de oorlog, die volgde óp de Tweede Wereldoorlog. Er zijn talloze gedenktekens, plaquettes, musea, ruitbeelden, straatnamen, straatnaambordjes, gedenkroutes en poorten die toegang geven tot wijken, die verbonden zijn met de gewapende en diplomatieke strijd van Indonesië tegen Nederland als koloniale bezetter.

In deze bijdrage wil ik ingaan op twee manieren van presentatie die typisch Indonesisch zijn en interessante invalshoeken bieden voor een historische blik op visuele cultuur in dit land: de

¹ De Nederlandse erevelden in Indonesië onderhouden door de Oorlogsgravenstichting laat ik hier buiten beschouwing. Ik ga daar dieper op in mijn boek *Oorlogserfgoed overzee. De erfenis van de Tweede Wereldoorlog in Aruba, Curaçao, Indonesië en Suriname* (Amsterdam: Bert Bakker, 2010, met Guno Jones).

diorama en toegangspoorten (gapura). Allereerst de diorama's. Vrijwel alle musea in Indonesië maken gebruik van diorama's om een bepaalde (historische) situatie zo realistisch mogelijk in beeld te brengen. Diorama's zijn driedimensionale kijkkasten, waarin op miniatuurformaat personen en scènes in een natuurgetrouwe omgeving zijn nagebootst. De bouwer van een diorama maakt hierbij onder andere gebruik van materialen als hout, klei, papier-maché en textiel. In een diorama is de dieptewerking erg belangrijk. Door gebruik te maken van verschillende maten voor de miniatuurvoorstellingen van mensen, flora en fauna geeft de encenering door de perspectivische werking de illusie van weidse vergezichten.

Levensecht

Een diorama is in Indonesië een actuele en populaire kunst- en presentatievorm. Het geeft traditiegetrouw historische en uitzonderlijke enceneringen weer en heeft ten doel dat de toeschouwer zich deze levensechte miniatuurbeelden herinnert als ware hij of zij er zelf bij geweest. Hoewel diorama's als zelfstandige en volwaardige presentatievorm in Nederland vrijwel onbekend zijn, was er onlangs een modern diorama te zien in het Centraal Museum in Utrecht.² Dit werk, getiteld 'Diorama 3, Gotong Royong', is van ontwerper Krijn Christiaansen (geboren 1978, opgeleid aan de Design Academy in Eindhoven) en beeldend kunstenaar Ingrid Mol (geboren 1970, opgeleid aan de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten in Den Haag). Dit diorama geeft een modern en alledaags beeld weer van een dag in het leven van Indonesiërs anno nu. Christiaansen en Mol waren geïnteresseerd in de rol van monumentale objecten in de dagelijkse leefomgeving van Indonesiërs. Zij selecteerden een aantal kenmerkende elementen en verwerkten deze in een eigentijds diorama. Het ambachtelijke werk van het bouwen van de kijkkast en miniatuurfiguren lieten ze uitvoeren door de kunstenaar Kasman uit Yogyakarta (midden-Java).



Gapura met de Indonesische vlag en bamboe runcing (bamboe speer), Biak, Papua 2009. Bron: Esther Captain.

Door bepaalde onderdelen in een kijkkast uit te lichten, stelden de Christiaansen en Mol vast hoe een complex verhaal kan worden gesimplificeerd en in haar boodschap zeer educatief, maar ook manipulatief kan zijn. In hun moderne diorama stond de gapura en de onafhankelijkheidsviering centraal. De gapura is een poort die toegang geeft tot een wijk of streek. In de jaren zeventig van de vorige eeuw zijn deze toegangspoorten op Java beschreven door de antropoloog Benedict Anderson. Hij schreef in 1973 over de gapura met een zekere verwondering:

*And in countless villages along the highways through the provinces the eye is caught by strange new portals at village entrances and before the doors of the more prosperous wayside houses: strange, because they consist of man-sized concrete numbers painted red – 1 and 9 to the left, 4 and 5 to the right.*³

² Het diorama was onderdeel van de tentoonstelling 'Beyond the Dutch. Indonesië, Nederland en de beeldende kunsten van 1900 tot nu' in het Centraal Museum in Utrecht, oktober 2009-januari 2010.

³ Anderson, Benedict: 'Contemporary Indonesian Political Communication' in: *Indonesia*, volume 16, October 1973, 39-80.

De verwondering waarmee Anderson de introductie van de gapura destijds moet hebben gadeslagen, is nauwelijks meer voorstelbaar. De gapura zijn al decennialang geen vreemde objecten meer. De aanwijzingen '1 en 9 aan de linkerkant' en '4 en 5 aan de rechterkant' mogen dan tamelijk cryptisch klinken, maar zijn inmiddels door het Indonesische nationalisme van een duidelijke betekenis voorzien.

Wijkbewoners hebben de toegangspoorten in de kleuren rood (merah) en wit (putih) geschilderd als verwijzing naar de merah-putih, de (kleuren van) de Indonesische vlag. De cijfers herinneren aan de datum van de onafhankelijkheid. Meestal is trouwens de exacte datum van Hari Proklamasi (Dag van de Proclamatie) vermeld: 17-8-1945, ook wel tujuhbelasan ofwel de zeventiende (tujuh: zeven, belas: tien) van augustus 1945 genoemd. Deze gapura zijn van essentieel belang in allerlei activiteiten rond de viering van de Indonesische onafhankelijkheid. Het opnieuw fris opschilderen van de toegangspoorten door de wijkbewoners is een vast onderdeel geworden van de jaarlijkse rituelen, die horen bij de viering van tujuhbelasan. Het is een van de vele gemeenschapstaken die de wijkbewoners tijdens de festiviteiten rond de dag van de onafhankelijkheid uitvoeren.

Harmonie

Christiaansen en Mol hebben in hun moderne diorama het kampongleven in de week voorafgaand aan de viering van de onafhankelijkheid op 17 augustus (tjuhbelasan) verbeeld. Een kampong is een omheind erf, een verzameling woningen in een dorp of stad die zichtbaar door een omheining en toegangspoort bij elkaar horen. Het kampongsysteem is wezenlijk in het leven van Indonesiërs. Kampongs worden aangeduid met de letters RT, gevolgd door een nummer. RT staat voor Rukun Tetangga: in harmonie met de bureu. Het onderhoud van een kampong is gebaseerd op het gotong royong-principe, waarin onderlinge samenwerking en het collectief dragen van lasten centraal staat. In de week voor 17 augustus plegen bewoners van de kampong onderhoud aan de publieke ruimte. Monumenten, sculpturen en gapura's zijn vaak gemaakt van cement. Mannen in de kampong maken het cement aan in een kuiltje in de grond. Straatmeubilair, openbare gebouwen en monumenten worden schoongemaakt en van een nieuwe lik verf voorzien.

In 'Diorama 3, Gotong Royong' is de gapura de spil in het verhaal. Alle bedrijvigheid van de kampongbewoners speelt zich af rond de gapura. Naast het mengen van cement zijn twee mannen bezig met het schilderen van de linkerkant van de toegangspoort. We zien hier prins Diponegoro afgebeeld, die op 11 november 1785 te Yogyakarta ter wereld kwam als de onwettige zoon van sultan Hamengku Buwono III. Hij was de leider van de opstand tegen de Nederlandse overheersers tijdens de Java-oorlog (1825-1830). Diponegoro is een vroege held in de strijd voor onafhankelijkheid. Aan de rechterkant is de Laskar Rakyat (Volksmilitie) te zien, strijders uit de volksmilities tijdens de onafhankelijkheidsstrijd na 17 augustus 1945. Behalve vaderlandslievendheid laat 'Diorama 3, Gotong Royong' de betrokkenheid en trots van kampongbewoners op hun eigen wijk en hun intieme verbondenheid met hun zelf gecreëerde leefomgeving zien.



'Diorama 3, Gotong Royong',
werk van Krijn Christiaansen en
Ingrid Mol

Patriottisme

Het is inmiddels moeilijk om de rood-witte gapura los te zien van de nationalistische context die ze sinds de jaren zeventig hebben gekregen. Vóór die tijd waren de toegangspoorten op Java neutraal: ze gaven de grenzen tussen dorpen, wijken en gemeenschappen aan. De gapura kunnen dan ook worden gezien als een voorbeeld van een invented tradition; een traditie die welbewust in het leven is geroepen, aldus de historicus Eric Hobsbawm.⁴ Bovenstaande is van toepassing op de gapura. De eens neutrale toegangspoorten die de afgrenzingen tussen leefgemeenschappen markeerden, zijn in de jaren zeventig geladen met een nationalistische betekenis. De gapura dragen opofferingsgezindheid, patriottisme en een Indonesische spirit uit. Deze vaderlandslievende boodschap wordt door herhaling versterkt. De toegangspoorten zijn in geheel Indonesië gemeengoed geworden en zijn overal in het straatbeeld te zien.

De toegangspoorten dragen een nationalistische boodschap uit, zijn opgenomen in de dagelijkse leefwereld van de bewoners van een kampong en zijn daarmee een onderdeel van urban architecture, de architectuur van een stad. Terugkomend op Hobsbawm's invented tradition, kunnen we stellen dat de gapura een onderdeel waren van het herdenkingsbeleid van Suharto, de tweede president van Indonesië. Hij kwam in 1966 na een coup aan de macht en zette in zijn beleid een koers uit waarin hij afstand nam van de eerste president. Zijn voorganger, de charismatische Sukarno, had in december 1957 een decreet ingesteld, waarin hij bepaalde dat 10 november voortaan als een officiële feestdag zou worden gevoerd: Hari Pahlawan, de dag van de helden. De peringatan arwah (herinnering aan de zielen) van de overledenen van de onafhankelijkheidsstrijd staat hierbij centraal. Een jaar later stelde Sukarno juridische en administratieve procedures op voor het selecteren van deze helden.

De creatie van nationale helden staat volgens antropoloog Laine Berman niet alleen ten dienste van het historisch besef. Het gaat volgens haar ook om concrete politieke doeleinden, zoals de verbeelding van een nationale eenheidsstaat, aangestuurd door een machtige president:

In Indonesia, national heroes (pahlawan) are not only presented as the 'outfit' of a city or village, but they help shape the political and historical consciousness of the public. Monuments as statues, tombs, obelisks, and other memorials define the direction and content of historical memory as the impart select interpretations on the past for particular political purposes.⁵

Tijdens het bewind van Sukarno werden 49 mannen en vrouwen als nationale held uitgeroepen. Zijn opvolger Suharto zette deze praktijk van staatsvorming weliswaar voort, maar maakte duidelijk andere keuzes bij de selectie van nationale helden. Suharto paste vanuit een historisch en geografisch perspectief gezien een veel breder kader toe. Waar de keuze van de hoogopgeleide Sukarno voor helden zeer selectief en elitair was, was hij bovendien Jakarta- en Javacentrisch te werk gegaan. De eerste president concentreerde zich tijdens zijn regeringsperiode op het doen verrijzen van imposante, om niet te zeggen pompeuze, monumenten in Jakarta.

⁴ Hobsbawm, Eric and Terence Ranger (eds): *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

⁵ Berman, Laine: *The Politics of Street Art. Authority, Compliance, and Resistance in the Public Realm*. Yogyakarta, ISAA, in press.

Lokaal

Suharto, afkomstig uit een armlastige boerenfamilie uit een dorp nabij Yogyakarta, richtte zich op de creatie van helden die voor iedereen herkenbaar waren, ongeacht of ze bijvoorbeeld van Javaanse, Molukse of Balinese afkomst waren. Bovendien was voor hem niet alleen de hoofdstad van belang, maar kwamen ook steden en dorpen buiten Jakarta in aanmerking voor het oprichten van nationalistische gedenktekens. Het Orde Baru (Nieuwe Orde-)regime van Suharto maakte zeer veel gebruik van gedenktekens om een politieke boodschap over te brengen. In de woorden van antropoloog Benedict Anderson:

It would be an error to imagine that monument-building was a peculiarity of the Sukarno years. (...) the New Order has in some ways been even more monument-minded, though the type and style of the monuments have changed, and their location is more widely dispersed.⁶

De gapura passen in de ambitie van Sukarno om interventies in het lokale landschap te doen, middenin de leef- en belevingswereld van gewone Indonesische mannen en vrouwen. Toegangspoorten die vóór de jaren zeventig grenzen tussen leefgemeenschappen markeerden, zijn sindsdien voorzien van een nationalistische boodschap. De toegangspoort was voor Indonesiërs een vertrouwd element in het dagelijks straatbeeld, maar werden voorzien van een nieuwe betekenis. Voor Suharto geen elitaire aanpak, maar een nationalistisch beleid dat zich richtte op 122 miljoen Indonesiërs. Daarmee stak hij de traditionele vorm van een toegangspoort in een nieuwe, rood-witte jas.

Hobsbawm gaf al eerder aan dat er bij invented traditions veelvuldig gebruik wordt gemaakt van gefingeerde elementen. Ook dit gaat voor de gapura op. De toegangspoorten zijn geen replica's van een antieke en authentieke bouwstijl, maar een compilatie van verschillende stijlsorten die verwijzen naar een koninklijke, Javaanse geschiedenis. Als zodanig kunnen ze ten slotte worden beschouwd als een vorm van gedwongen Javanisering. Het vehikel om een pluriforme boodschap van patriottisme was daarmee overigens wel Javacentrisch. De gapura bleken zeer geschikt als exportmiddel naar de eilanden buiten Java. In 2009 kwam ik ze niet alleen op Java, maar ook aan de uiterste randen van de Indonesische archipel tegen: op het eiland Biak in Papua. Aspiraties van de Papua's om hun eigen cultuur te behouden, zijn door de Indonesische overheid stevig de kop ingedrukt. Opnieuw illustreren leegtes en afwezigheid dat er hier van gedeeld erfgoed geen sprake kan zijn. De introductie van de gapura in Papua is een voorbeeld van de politieke onwil van de Indonesische staat om de specifieke geschiedenis en cultuur van Papua te conserveren.

Dit artikel is gebaseerd op twee langere teksten die via de website www.kosmopolisutrecht.nl als PDF-bestand kunnen worden gedownload.

⁶ Anderson 1973, p. 61.

Reacties van Krijn Christiaansen en dr. Kaori Maekawa

Krijn Christiaansen (1978) behaalde in 2001 zijn diploma aan de Design Academy Eindhoven. In de zomer van 2008 participeerde Christiaansen, als designer van de publieke ruimte in het programma Landing Soon van het Cemeti Art House in Yogyakarta (Indonesië).

Tijdens wandelingen door drie kamongs in Yogyakarta probeerde hij een beeld te krijgen van hoe de publieke ruimte in een kampong is ingericht. In zijn presentatie, in samenwerking met Ingrid Mol, liet hij beelden zien van hoe het alledaagse zichtbaar wordt gemaakt in de kamongs. Een kampong is een verzameling van 50 families die een buurt vormen. Op veel straathoeken vind je beelden, gapura's, bordjes met 'slogans' van de buurt, perkjes, speciale plantenpotten met wijknummers erop etc. Ook zijn er beelden met educatieve doeleinden en onafhankelijk-



Toegangspoort, detail in 'Diorama 3, Gotong Royong', werk van Krijn Christiaansen en Ingrid Mol

heidsbeelden: strijdersbeelden, poppen die de viering van 17 augustus markeren en traditionele stadselementen zoals een koffieboon voor een stad die uitblinkt in koffie. Al deze elementen in het straatbeeld vertellen iets over de relatie van de 'politics of memory' op regionaal en nationaal niveau: hoe worden gebeurtenissen herinnerd en in beeld gebracht. Op basis van de wandelingen heeft hij collages gemaakt van de buurt met referenties aan de onafhankelijkheidsstrijd. Deze collages zijn aangeboden aan een kunstenaar die op basis daarvan een diorama (kijkdoos) heeft gemaakt.

Dr. Kaori Maekawa (Nationaal Archief, Nederland; Sophia University, Japan)

Historica Kaori Maekawa heeft een BA in Internationaal Recht en een MA in Internationale betrekkingen. Haar PhD behaalde ze in Area Studies aan de Sophia University in Tokyo, Japan. In haar onderzoek richt zij zich op de Japanse bezetting in Indonesië en Zuidoost Azië.

Ze sprak in haar presentatie over haar onderzoek, waarbij de focus op de sociale aspecten van de Japanse herdenkingstours en de opgravingen van overblijfselen vanaf de jaren '70 in Papoea ligt. Er zijn 2,4 miljoen Japanners gestorven buiten Japan, waarvan er 1,3 miljoen nooit zijn teruggevonden. Deze soldaten worden herdacht op twee belangrijke plekken:

- **Yasukuni Shrine**, een religieuze plek gewijd aan militairen die zijn omgekomen tijdens hun dienst onder de keizer. Er zijn geen overblijfselen.
- **Chidorigafuchi**, een seculiere begraafplaats van families waar geïdentificeerde overblijfselen zijn begraven volgens boeddhistisch gebruik.

De zoektocht naar familieleden en opgravingen vonden plaats zonder financiële steun van de overheid, wat tot veel frustratie leidde onder de Japanners. Pas in de jaren '80 en '90 werd hier weer aandacht voor gevraagd, met name door de jongere generatie.

De volledige presentatie van Kaori Maekawa is te lezen op www.kosmopolisutrecht.nl

Prof. Pamela Pattynama (1948) is sinds 1985 werkzaam aan de UvA (Universiteit van Amsterdam). In 1992 promoveerde ze aan diezelfde universiteit tot doctor in de Letteren. Tegenwoordig is Pattynama bijzonder hoogleraar koloniale en postkoloniale literatuur- en cultuurgeschiedenis aan de Faculteit der Geesteswetenschappen van de UvA. Ze houdt zich bezig met onderzoek naar de culturele herinnering van Indië in literatuur, films en foto's. Ze geeft les in filmstudies, literatuurwetenschap en in de Indisch-Nederlandse literatuur.

De IWI-collectie als postkoloniaal erfgoed

Pamela Pattynama

Indië is wijlen. Voorbij. Ontoegankelijk geworden, een 'kuil om snikkend in te vallen,' klaagde de in 2008 overleden, onvolprezen essayist Rudi Kousbroek.¹ De geliefde en winstgevende kolonie bestaat niet meer en er bestaan steeds minder mensen zoals Kousbroek die zelf *tempo doeloe*, de goede oude tijd in Indië hebben meegemaakt. De kolonie en het kolonialisme mogen dan opgehouden zijn te bestaan, de banden tussen Nederland en Indië zijn met de dekolonisatie niet verbroken. Sinds we Indië in 1945 zijn 'kwijtgeraakt' is in postkoloniaal Nederland een wijde en onophoudelijke stroom van herinneringen op gang gekomen. De ex-kolonie komt herhaaldelijk terug in postkoloniale verhalen en beelden die vorm hebben gekregen in en door uiteenlopende herinneringsdragers als bioscoopfilms, Pasar Malams, tv series, reclame, geschiedenisboeken, stripboeken, herdenkingsrituelen, landschapskunst, musicals of gerechten. Het resultaat van al die verschillende herinneringsbeelden is dat Indië diep in de textuur van het nationale geheugen is ingeweven.

De verhalen die wij over het Indische verleden vertellen zijn te karakteriseren als collages of bijeengeraapte vertellingen die lang niet altijd afkomstig zijn uit de officiële geschiedschrijving. Vaak genoeg zijn zij gevormd uit het bezinksel dat films, toneelstukken, museumtentoonstellingen of websites hebben achtergelaten. Een ander kenmerk van het mengsel aan herinneringen aan Indië is dat het vaak omstrede en conflictueuze materie is. Er gaan verhalen rond over koloniaal geweld, racisme en uitbuiting, terwijl we evenveel verhalen over een mooi leventje, weergalozes landschappen, vriendelijke mensen, mooie vrouwen en lekker eten horen. 'Ons' Indië komt uit al deze verhalen tevoorschijn als iets veelkantigs, iets tegenstrijdigs en als een serie beweeglijke herinneringen die elkaar soms overlappen, vaak op elkaar botsen, onverenigbaar blijken, en constant aan verandering onderhevig zijn. Je zou kunnen zeggen dat de herinneringsverhalen over Indië, sinds het begin van de dekolonisatie in 1945, een traject door de tijd hebben afgelegd. Onderweg zijn verschillende verblijfspoten aangedaan, zij zijn veranderd van koloniale in postkoloniale herinneringen en verhuisd van het persoonlijke naar het publieke geheugen. 'Ons Indië' is, met andere woorden, een verre van eenduidig of versteend begrip. Het koloniale verleden laat zich niet vangen in één genre verhaal. Integendeel, de betekenis wordt aanhoudend bijgeslepen en aangeharkt: 'Indië' is postkoloniaal erfgoed op drift.

¹ 'Een kuil om snikkend in te vallen' is een dichtregel van Lucebert. Rudy Kousbroek leent de regel in: *Een kuil om snikkend in te vallen*. Amsterdam: Thomas Rap, 1971, p. 19-21.

In dit essay richt ik mij op een deel van dit op drift geraakte nationale erfgoed. Het gaat om een fotocollectie die afkomstig is uit de omvangrijke IWI collectie. IWI staat voor Indisch Wetenschappelijk Instituut, een instelling die nauw verbonden is met de migratie van Indische en Indo Nederlanders.² De totale IWI collectie bestaat uit een bonte verzameling documenten, dingen en visueel materiaal, waaronder ongeveer 60.000 foto's en 550 fotoalbums. De albums en losse foto's zijn deels als particuliere bagage meegenomen door de ongeveer 300.000 migranten die uit Indië/Indonesië naar Nederland zijn gerepatriëerd. Een ander deel is na de oorlog in leegstaande huizen en depots in Indië gevonden en op last van de regering naar Nederland verscheept. Samen met Susan Legêne, hoogleraar Politieke Geschiedenis aan de VU, participeer ik in het PhotoCLEC project. Dit vergelijkende project richt zich op de vraag wat musea in Noorwegen, Nederland en Engeland doen met de vaak enorme collecties koloniale foto's die in hun bezit zijn. In ons onderzoek benaderen we de IWI foto-collectie als een visuele erfenis van het koloniale verleden in Nederlands-Indië. Belangrijk om de betekenis van de verzameling te doorgronden is het besef dat de foto's in Indië zijn genomen en na de koloniale tijd bijeengebracht zijn tot een collectie. De foto's zijn daarom 'koloniaal' te noemen, terwijl de collectie postkoloniaal is.³ Het verhaal over de IWI collectie impliceert bovendien de geschiedenis van Indische migranten in postkoloniaal Nederland vanwege de parallel lopende herkomst en migratie.

De foto's

Foto's zijn intrigerend. Ze zijn beweeglijk. Ze reizen door tijd en ruimte en balanceren op de grens van waar en onwaar. Fotografie werd meteen na zijn uitvinding populair als medium dat de werkelijkheid kon vastleggen. Tegenwoordig zijn de meeste wetenschappers er niettemin van overtuigd dat wat we aanzien voor fotografische realiteit geen werkelijkheid is, maar een representatie; het totaal effect van de visie van de fotograaf, de context waarin de foto is geproduceerd, de reden waarom de foto is genomen en, wat vaak doorslaggevend is, datgene wat de kijker in het beeld hoopt te zien. Foto's zijn in die zin representaties, ze representeren iets dat afwezig is. Na de zogenaamde *material turn* in de antropologie die aan het eind van de vorige eeuw plaatsvond, zijn onderzoekers koloniale foto's ook van hun materiële kwaliteiten of 'dingzijde' gaan bekijken. Op die manier kunnen de verschillende lagen die een foto omvat bestudeerd worden. De Britse visueel antropologe en curator Elizabeth Edwards bijvoorbeeld ziet foto's niet alleen als representaties, maar ook als 'visuele objecten' en materiële dingen waarmee mensen zich op specifieke tijden en plekken engageren.⁴ De materiële kant van de foto heeft immers ook invloed op de betekenis die een kijker uiteindelijk aan een bepaalde foto toeschrijft. De opkomst van internetgebruik

² De terminologie rondom 'Indische Nederlanders' is verward en omstrede. In dit stuk bedoel ik met Indische Nederlanders of Indische migranten de gehele, etnisch heterogene groep migranten die na de onafhankelijkheid van Indonesië naar Nederland is gerepatriëerd. Met Indo's, Indo-Europeanen of Indo migranten bedoel ik mensen wiens land van herkomst Nederlands-Indië is en onder wiens voorouders zich zowel Europeanen als Indonesiërs bevinden.

³ Ook het begrip 'koloniale foto's' is aan discussie onderhevig. Ik gebruik de term hier om te verwijzen naar foto's die in de koloniale tijd zijn gemaakt en Indië als onderwerp hebben. De IWI-collectie noem ik postkoloniaal, waarbij ik 'postkolonialisme' als een chronologisch begrip opvat en niet, zoals gebruikelijk, als de kritische verwerking van het kolonialisme. Zie Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. London and New York: Routledge, 2000, p. 186-192.

⁴ Edwards, Elizabeth. *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford: Berg, 2006 (2001). p. 2.

verheldert de werking van de materiële kant van foto's: een zwart-wit foto met kartelrandjes die ontsierd, of liever gezegd gekarakteriseerd wordt door vouwen en vlekken, heeft een heel andere uitstraling dan wanneer dezelfde foto gedigitaliseerd is. Het smetteloze, digitale beeld dat op een monitor verschijnt trekt vooral de aandacht naar de representatieve kant van de afbeelding, terwijl de oude, analoge afdruk ook verwijst naar de levensloop van de foto. Een foto die je kunt vastpakken roept niet alleen maar de vraag 'wat staat er op de foto?' op, maar ook 'wat is er in de loop van de tijd met die foto gebeurd?'

Wat er op een foto staat en wat het beeld representeert is één, wat foto's tijdens hun sociale leven als object meemaken is iets anders. Wanneer we foto's zien als dingen met sociaal leven, een leven dat zich midden in de samenleving heeft afgespeeld, dan hebben ze ons veel meer te vertellen dan wanneer we ze louter bekijken als historische bron, of bewijs van waarheid.⁵ Vanuit de gedachte aan foto's als visuele objecten, ben ik de IWI foto's gaan volgen in het hele sociale proces van productie, *framing*, circulatie, uitwisseling, gebruik en hergebruik.

Fotografie in de kolonie

Net als overall iedereen werd de fotografie in de kolonie onmiddellijk binnengehaald als de uitvinding waarop iedereen had zitten te wachten. Na de uitvinding in 1839 werd het nieuwe medium in Indië dienstbaar gemaakt aan het koloniale project. De Nederlanders gebruikten het medium met graagte om kennis of pseudo-kennis te vergaren, en ook onder particulieren werd fotografie populair. Bemiddelde families lieten zich enthousiast op de gevoelige plaat vastleggen. Zij poseerden in de studio van een professionele fotograaf of vroegen hem bij zich thuis.

De vroegste foto's in de IWI collectie die uit het begin van de twintigste eeuw stammen laten die poserende families en individuen zien. Zowel inheemse, Indo-Europese als *belanda totok* families vroegen professionele en later ook amateur fotografen hen te vereeuwigen. Een inheemse familie is van lokale oorsprong, een *belanda totok* is van blanke, Europese herkomst, terwijl een Indo-Europese familie zowel Aziaten als Europeanen onder de voorouders telt. Op de vroege foto's van gemengde families staan vaak blanke vaders of grootvaders die getrouwd zijn of samenleven met een inheemse vrouw of een vrouw die evenals hun kinderen van Indo-Europese afkomst is. Dergelijke familie foto's verwijzen naar een uniek kenmerk van het Nederlandse kolonialisme in Indië, namelijk de aanmoediging van het interraciale concubinaat tussen lokale vrouwen en Europese mannen. In tegenstelling tot het Britse of Franse kolonialisme werd rassenvermenging vanwege economische voordelen in Indië gestimuleerd.⁶ Wat dat betreft ging de baat bij de Nederlanders voor de moraal. De eenvoudig lijkende familie foto's leggen dus een hele wereld van gender, klasse en raciale verhoudingen open.

Later, vanaf 1930, toen ook de toeristenmarkt begon te bloeien kochten amateurs die het konden bekostigen steeds meer zelf camera's. In de fotoalbums uit die tijd zien we door elkaar heen amateur kiekjes en door beroeps gemaakte foto's staan. Zo staan op dezelfde pagina vaak eigengemaakte familie snapshots naast professionele beelden van fabrieken of plantages inge-

⁵ Het begrip 'het sociale leven van dingen' komt van Arjun Appadurai: *The Social Life of things; Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge UP, 1988.

⁶ Taylor, Jean Gelman. *The Social World of Batavia. European and Eurasian in Dutch Asia*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1983.

plakt, of een fotootje van een dochttertje dat in de tuin met de hond speelt naast een toeristische prentbriefkaart met een uitbeelding van exotische volkstypes of een 'mooi-Indië' landschap. Die mengelmoes geeft een indicatie van de koloniale machtsverhoudingen in Indië, en tegelijkertijd van de geschiedenis van de fotografie.⁷ Toch overheersen de familiefoto's in de verzameling. Op een hoog aantal plaatjes zijn sociale gebeurtenissen rondom het familieleven vastgelegd, vooral op hoogtijdagen zoals kerstmis, een huwelijk, een verjaardag en uitjes werd de camera tevoorschijn gehaald. Blijkens de foto's werd er in Indië veel gegeten; men at alleen in pyjama op de achtergalerij, met een paar familieleden werden versnaperingen in de tuin verorberd, of men dineerde in deftig gezelschap aan lange tafels binnen. Ook is duidelijk af te lezen dat het tropische klimaat uitnodigde tot zwempartijen. Er werd, altijd in het gezelschap van anderen, in het water rondgedarteld dat het een lieve lust was. Interieurs vormden ook een geliefd fotografisch onderwerp. Sommige intieme interieurfoto's doen vreemd aan. Het blijft speculeren waarom badkamers en zelfs wc's bijvoorbeeld zijn gefotografeerd. In Indië werd geluierd, gelezen, gewerkt, en op de foto's ontbreken ook de bijbehorende paraferalia niet: de luxueuze T-ford, de stoere motor, de mooie vleugel en alle beesten: vogels, kippen en veel honden. Mensen in Indië waren blijkbaar dol op hun honden. De foto's geven weer wat de Indische middenklasse de moeite van het fotograferen waard vond.

⁷ Lees over commerciële fotografen, amateurs en kiekjes: Faber, Paul, Anneke Groeneveld, Liane van der Linden, en Anneke Veldhuisen-Djajasoebata, (red.) *Toekang Potret. 100 jaar fotografie in Nederlands-Indie 1839-1939*. Tentoonstellingscatalogus Museum voor Volkenkunde Rotterdam. Amsterdam Fragment Uitgeverij, 1989.

“Spelen tijdens het symposium
Gedeeld Erfgoed: theorie en
praktijk gespiegeld in Museum
Maluku, Utrecht was a great joy!
Thank you Nancy en Kosmopolis
Utrecht.”

*Vilt theater (bericht op de
homepage van hun website)*

Opmerkelijk is bijvoorbeeld dat in tegenstelling tot de Indisch-Nederlandse literatuur, de IWI foto's wel veel inheemse bedienden laten zien. In de literatuur hebben de ondergeschikte bedienden zelden een stem of een naam. Meestal zijn het figuren op de achtergrond die contouren moeten geven aan de Europese protagonisten.⁸ Uiteraard zijn veel inheemse bedienden op de foto gezet als bewijs van de status en welvaart van hun 'superieure' werkgevers en Europese bazen. Maar hoezeer zij ook bedoeld zijn als franje of status symbool, bedienden verkrijgen in de beeltenissen op foto's gezichten. Vanwege de complexe en meerduidige visuele kracht van fotografie kunnen koloniale verhoudingen op foto's een andere betekenis krijgen dan waarschijnlijk bedoeld was. Van veel IWI-foto's weten we trouwens niet wie de gefotografeerde mensen zijn en ook de fotograaf is onbekend. Met dieper onderzoek zouden meer biografische gegevens boven water kunnen komen. Toch vertellen de gefotografeerde onbekenden ons ook zonder die gegevens fascinerende verhalen over hun leven en tijd. Veel *belanda totoks* stuurden hun foto's toentertijd naar Nederland om de thuisblijvers iets te laten zien van hoe zij in de kolonie leefden. Maar mensen die geen familie in Nederland hadden, veelal Indo-Europeanen die in Indië waren geboren, plakten hun foto's in albums of hingen ze aan de muren van het huis. Ook deze beelden waren bedoeld als blijvende herinnering aan een bepaald moment. Van de onderstaande foto weet ik trouwens wel wie erop staan. Het is de familie van mijn moeder, een aantal tantes en ooms en mijn opa in Tandjong Priok.



De familie Mondt voor het huis in Tandjong Priok, ca. 1935. Persoonlijk foto archief P. Pattynama.

De collectie

Toen de Indische migranten naar Nederland trokken, verloren ze hun geboorteland, hun thuis, hun identiteit en de meeste van hun bezittingen. Gedurende de eerste, chaotische jaren van aankomst en inburgering, bewaarden zij de foto's die zij in hun bagage konden meebrengen als persoonlijke herinneringen aan hun vroegere verblijfplaats. Voor het merendeel van hen was Nederland onbekend terrein en de foto's werden gekoesterd als kostbaar aandenken aan een verloren verleden.

⁸ Een uitzondering is het werk van Maria Dermoût waarin vaak inheemse personages op de voorgrond staan. Zie Pattynama, Pamela. "Totdat Constance kwam! Het inheemse in het werk van Maria Dermoût." *Indische Letteren* 24, no. 2 (2009): 132-45.

De herinneringswaarde van foto's heeft speciale betekenis omdat foto's emoties oproepen die te maken hebben met identiteit en de notie 'thuis'.⁹ Voor de oorspronkelijke bezitters kregen de meegemigreerde Indië-foto's steeds meer die speciale functie. Zij verhuisden van het persoonlijke naar het publieke domein en dienden als bouwstenen voor een thuisgevoel en de vorming van identiteit in de nieuwe verblijfsplaats. De naam die voor altijd met dit inburgeringsproces is verbonden is die van Tjalie Robinson.

Dit jaar (2011) is het honderd jaar geleden dat deze Indische migrant, schrijver, journalist en Indo woordvoerder werd geboren. Robinson richtte in 1958 het Indisch maandblad *TongTong* op.¹⁰ Hij verzette zich uit alle macht tegen het heersende assimilatie beleid en riep zijn mede-migranten op hun herinneringen en foto's van Indië naar *TongTong* op te sturen.¹¹ Ook begon hij hen die berooid, ontheemd, en vaak getraumatiseerd waren gearriveerd op te juttunen: Hou je kop hoog en vergeet niet waar je vandaan komt! Met zijn oproepen had Robinson twee dingen voor ogen: ten eerste wilde hij het erfgoed uit Indië veilig stellen, en ten tweede wilde hij van de als los zand aan elkaar hangende Indische migranten een groep maken met eigen herinneringen. Hij was dus uit op de vorming van wat wij nu een 'herinneringsgemeenschap' noemen, een groep die een gevoel van saamhorigheid en zelfbesef ontwikkelt door middel van collectieve herinneringen, inclusief een gemeenschappelijk verleden.¹² Robinson stond een actieve, zelfbewuste en ondernemende Indische groep voor, die zich door lef, onafhankelijkheid en loyaliteit onderscheidde. Zijn oproepen om eigen herinneringen en foto's naar buiten te brengen, ging geheel in tegen het toenmalige assimilatie beleid dat als doel had de Indische groep als 'gewone Nederlanders' op te laten gaan in de samenleving. Volgens Robinson waren Indische migranten geen gewone Nederlanders, zij hadden een eigen cultuur meegenomen uit het land van herkomst, een cultuur waarvan 'gewone' Nederlanders nog iets konden leren.

Aangemoedigd door Robinson begonnen de Indische migranten hun persoonlijke foto's uit privé bezit samen te brengen. Die eclectische verzameling werd deels gepubliceerd in *TongTong* en vervolgens teruggestuurd, maar ook werden de documenten bewaard in een paar kamers in Den Haag, onder de hoede van vrijwilligers. De verzameling werd aangevuld, gesplitst, lukraak geregistreerd en langzamerhand werden de uit privé bezit gehaalde foto's in Indische kringen erkend als archief van een gedeeld verleden, een verleden dat in de naoorlogse publieke cultuur niet aan bod kwam. Nederland had met het verlies van Indië haar wereld positie als imperium verloren en de natie wilde die blamage zo snel mogelijk vergeten. Indië was jarenlang een nationaal 'familiegeheim' en de migranten die op de Nederlandse kusten waren aangespoeld vonden weinig gehoor voor hun geschiedenis. Opmerkelijk is dat Indische migranten juist gedurende die jaren van 'kille ontvangst', doodzwijgen en nationale amnesie hun privé foto's tot een eigen archief wisten om te bouwen.

Het interessante van de IWI collectie is dat zij begon als een onofficiële, niet-geïstitutionali-

⁹ Kuhn, Annette. "Memory texts and memory work: Performances of memory in and with visual media." *Memory Studies* 3, no. 4 (2010): 298-313.

¹⁰ Zie over leven en werk van Tjalie Robinson: Willems, Wim. Tjalie Robinson. Biografie van een Indo-schrijver. Amsterdam: Bert Bakker 2008 en Willems, Wim (red.) Schrijven met je vuisten. Brieven van Tjalie Robinson. Amsterdam: Prometheus, 2009.

¹¹ Robinson, Tjalie. "Heeft ook Indisch Nederland Historie? En hoe kunnen we helpen haar op te tekenen?" *Onze Brug 1957-1958*, 3.

¹² Zie voor een uitleg van herinneringsgemeenschappen: Irwin-Zarecka, I. *Frames of Remembrance*. New Brunswick: Transactions Book, 1994.

seerde verzameling familiefoto's. Ze kijken dus af van de officiële fotocollecties die in institutionele archieven en musea worden bewaard. De foto's die het Tropenmuseum bijvoorbeeld heeft verzameld documenteren vooral het trotse, moderniserende koloniale project dat in de eerste helft van de twintigste eeuw in Indië op gang werd gebracht. De IWI kiekjes documenteren daarentegen wat Michel de Certeau het 'alledaagse leven' noemt.¹³ Zij openen de mogelijkheid om te onderzoeken hoe Indische families in het dagelijks leven de rituelen, symbolen en regels die van bovenaf werden gedictieerd naar hun hand hebben gezet voor eigen gebruik. Op die manier bekeken verkrijgen die gewone alledaagse familiekiekjes een politieke dimensie. Foto's zijn geen passieve afbeeldingen maar actieve actoren met een sociaal leven.

Ook na de dood van Tjalie Robinson bleven Indische migranten losse foto's en albums bij het IWI afleveren om ze op die manier te behoeden voor de vergetelheid. De omgang met herinneringen en foto's was voor hen veel meer dan sentimenteel terugkijken, zoals een gebruikelijke interpretatie luidt. Het was een manier om zin te geven aan hun bestaan, om collectieve identificaties te ontwikkelen, en contouren te geven aan een herinneringsgemeenschap. De postkoloniale omgang met foto's van Indië had misschien sentimentele kanten, maar was ook een politieke handeling.

Tempo doeloe nostalgie

In de afgelopen decennia werd Indië niet alleen voor de direct betrokkenen een collectief erfgoed. Vanaf de jaren '70 werd de ex-kolonie genostalgiseerd en werden er herinneringen in het geheugen gebrand, zelfs van mensen die nog nooit een voet in de kolonie hadden gezet.¹⁴ De notie Tempo Doeloe werd een begrip. *Tempo doeloe* betekent in het Maleis de 'tijd van vroeger', maar het begrip verwees al gauw naar een idyllisch en geromantiseerd koloniaal verleden. Aan de basis van die nostalgische herinneringsgolf ligt een foto boek dat gedeeltelijk is samengesteld uit IWI-foto's. In 1961 kwam *Tempo doeloe: fotografische documenten uit het oude Indië* van Rob Nieuwenhuys uit, dat later aangevuld werd met nog drie boeken.¹⁵ Nieuwenhuys had met zorgvuldig gekozen foto's een melancholische stemming weten te construeren. Hij legde de nadruk op het voorbij en het vergane: het verzonken continent Indië. Zijn fotoboeken vonden de weg naar het grote publiek, ze werden omhelsd door de blanke elite van Nederland en opgenomen in de bredere nationale cultuur. Zo schreef de invloedrijke recensist Kees Fens een paar keer op meeslepende wijze over Nieuwenhuys' fotoboeken in de Volkskrant.¹⁶

¹³ In *The Practice of Everyday Life* onderzoekt Michel de Certeau de manieren waarop mensen zich de wetten, rituelen en regels die hen worden opgelegd toe-eigenen en geschikt maken voor eigen gebruik. Certeau, Michel de., *The Practice of Everyday Life*. London: University of California Press, 1984.

¹⁴ Zie voor een studie naar de werking van de massa media op het collectieve geheugen: Landsberg, Alison. *Prosthetic memory. The transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia UP, 2004.

¹⁵ *Tempo Doeloe, fotografische documenten uit het oude Indië, 1870-1914 (1961)* kwam onder het pseudoniem E. Breton de Nijs uit. In 1981 publiceerde Nieuwenhuys onder zijn eigen naam *Baren en oudgasten*, dl. I, fotografische documenten uit het oude Indië, 1870-1920. In 1982 verscheen *Komen en blijven* en in 1988 *Met vreemde ogen*. Tien jaar later, in 1998 verschenen herziene versies. In deze driedelige uitgave stelde Nieuwenhuys drie bevolkingsgroepen centraal: Europeanen in Baren en oudgasten, Indo-Europeanen in *Komen en blijven* en de lokale bevolking in *Met vreemde ogen*. Alle boeken dragen de ondertitel: *Tempo doeloe, een verzonken wereld*.

¹⁶ Bijvoorbeeld: Fens, Kees. "Tempo doeloe van A. Breton de Nijs: "Mijn mooiste fotoboek"." *De Volkskrant*, 28-4-1973 1973.

In 1969 werd dit nationale, zacht kabbelende verlangen naar een verloren paradijs wreed onderbroken. In de revolutionaire tijd van Black Power, feministische golf, homo- en lesbobewegingen verscheen veteraan Joop Hueting op de tv. Hueting had in de zogenaamde 'politieel acties' meegevochten tegen Indonesische nationalisten en voor het oog van de natie beschuldigde hij de Nederlandse militairen van oorlogsmisdaden en geweldsexcessen. De openbare bekentenis sloeg in als een bom! In plaats van slachtoffer van de Duitse bezetting, werd Nederland opeens als misdadiger in Indonesië gebrandmerkt. De affaire betekende een keerpunt in het postkoloniale discours. Opmerkelijk is dat deze omslag van Indië als idyllisch paradijs naar bron van nationale schaamte en schuld vooral via de visuele cultuur is gaan doorwerken.

Sinds Huetings optreden duiken verhalen over geweld, koelie arbeid en exploitatie herhaaldelijk op, maar het ziet het er naar uit dat de tempo-doeloe nostalgie de slag om het grote publiek heeft gewonnen.¹⁷ In ieder geval werd vanaf de jaren 70 een exotisch en idyllisch Indië in het culturele hart van Nederland gesloten. In *Ons Indisch erfgoed* beschrijft de antropologe Lizzy van Leeuwen hoe deze 'massale flirt' met Indië voor iedereen werkte, dus ook voor mensen die geen voet in de kolonie hadden gezet: de Indië-nostalgie biedt een aantrekkelijk en risicoloos format om met de pijnlijke erfenis van het 'verloren paradijs' om te gaan.¹⁸ Ook de IWI foto's leenden zich voor de nostalgische trend naar Indië. Zo vinden wij foto's geplukt uit het IWI archief terug in verhalende fotoboeken die een authentieke indruk maken, maar in feite, net als andere beelden die in de postkoloniale tijd verspreid worden een post-herinnering toevoegen aan de bestaande verhalen.¹⁹

In 2006 bereikte de IWI collectie een nieuwe, postkoloniale fase: de IWI foto's werden gedigitaliseerd en gedoneerd aan het Tropenmuseum. Deze digitalisering heeft een technologische databank van duizenden beelden gecreëerd. In de omgeving van familiebezit had een IWI foto een unieke 'aura', om Walter Benjamins term te gebruiken.²⁰ Gedigitaliseerd zijn IWI-foto's rondzwevende beelden geworden, ontdaan van elke historische of verhalende inbedding. Iedereen kan ze lenen en de contemporaine media cultuur lokt uit tot vele nieuwe interpretaties. De persoonlijke herinneringen uit de kolonie zijn met andere woorden, allemans herinneringen geworden, verspreid onder een wereldwijd, anoniem en ongedifferentieerd publiek. Is dat erg? Misschien. Onze perceptie van het verleden wordt bijvoorbeeld in toenemende mate gevormd en beperkt door de digitale beelden die vaak zonder context op internet beschikbaar zijn. Aan de andere kant democratiseert digitalisering de toegang tot informatie. Door de digitalisering van Indië-foto's hebben Indonesiërs

¹⁷ Bijl, Paul. "Emerging Memory: Photographs of Colonial Atrocity in Dutch Cultural Remembrance." *Dissertation*, Universiteit Utrecht, 2011.

¹⁸ Leeuwen, Lizzy van. *Ons Indisch erfgoed. Zestig jaar strijd om cultuur en identiteit*. Amsterdam: Bert Bakker, 2008, p. 100.

¹⁹ Marianne Hirsch heeft het begrip 'postmemory' gemunt. Ik gebruik dit begrip voor iedereen die herinneringen geleend heeft. Dit ter onderscheiding van de ervaringsherinneringen van mensen die bepaalde gebeurtenissen zelf hebben beleefd. Zij bedoelt daarmee de herinneringen van de kinderen van Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. Zie voor Indische post-ervaringsherinneringen: ook Pattynama Pattynama, Pamela. "26 februari 1948. Oeroeg van Hella Haasse verschijnt als boekenweekgeschenk. Herinneringsliteratuur en 'post'herinneringen bij eerste en tweede generatie Indische schrijvers." In *Cultuur en Migratie in Nederland: Kunsten in beweging 1900-1980*, edited by Rosemarie Buikema and Maaïke Meijer, 207-21. Den Haag: Sdu, 2003.

²⁰ Walter Benjamin gebruikt het begrip 'aura' om daarmee de uniciteit van kunstwerken aan te geven, die in tegenstelling tot bijvoorbeeld foto's niet gereproduceerd kunnen worden. Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." In *Illuminations*, Hannah Arendt (Red.). New York: Schocken Books, 1969.

bijvoorbeeld makkelijker toegang tot een niet onbelangrijk deel van hun geschiedenis. Ook worden gedigitaliseerde beelden hergebruikt door kritische kunstenaars en Indische documentaire makers. Zij creëren vaak een vernieuwende visie op het verleden.

Interessant tenslotte is ook het verschil in gebruik van foto's in verschillende museale exposities. In het Rijksmuseum in Amsterdam gaat het bij foto's om traditionele waarden als originaliteit, nationale kunst en kwaliteit. Daar worden foto's als artistieke objecten en wellicht als historische documenten tentoongesteld. In een gemeenschapsmuseum als het Indische herinneringscentrum Bronbeek (IHCB) in Arnhem en het Moluks Museum in Utrecht zijn foto's gebruikt vanwege de beleving, de herkenning en het verhaal.²¹ In de Bronbeek tentoonstelling die vanaf 2010 is opgesteld is bijvoorbeeld geen enkele 'originele' afdruk te zien, voor zover je van originaliteit kunt spreken bij foto's. Wel is er veel gemanipuleerd digitaal materiaal, zoals levensgroot opgeblazen foto's, collages van foto's en in elkaar overlopende beelden. Het is duidelijk dat het Rijksmuseum en het IHCB foto's op een verschillende manier gebruiken om een ander verhaal over het verleden te vertellen.

Besluit

In dit essay heb ik in het kort de sociale levensloop van de IWI collectie gevolgd. Op het levenspad is veel voorgevallen. De privé foto's zijn vanuit koloniaal Indië afgereisd naar postkoloniaal Nederland. Daar werden ze een verzameling willekeurig bij elkaar gestopte beelden van dagelijks leven. Ze hebben aan betekenis gewonnen als bouwstenen van de Indische herinneringsgemeenschap, en zijn deel geworden van de publieke cultuur. Ze roepen een nostalgisch verleden op, maar zijn ook ingezet als vorm van verzet tegen assimilatie dwang. Nu liggen ze, in digitale vorm, in een door de staat gesponsord museum en staan ter beschikking aan een wereldwijde groep van anonieme kijkers die de foto's kunnen fotoshoppen voor elk gewenst doel. De IWI-collectie is postkoloniaal erfgoed op drift: we weten niet hoe musea, kunst en populaire cultuur het fotografische erfgoed van het koloniale verleden in de toekomst zullen gaan recyclen, en manipuleren. Hoe dan ook: de IWI-collectie is kostbaar postkoloniaal erfgoed, een archief dat vorm geeft aan een hedendaags Indië in Nederland.

Tenslotte: Ik heb willen beargumenteren dat onderzoek naar de totale performatieve kwaliteit de complexiteit en verschillende betekenislagen van foto's kan openen. Wie foto's op die manier behandelt als sociale actoren met een sociaal leven, kan achterhalen hoe visueel erfgoed geschiedenis kan *maken* in plaats van alleen representeren.

²¹ Surf naar <http://www.indischherinneringscentrum.nl> en <http://www.museum-maluku.nl>

Reacties van Sara Blokland en Asmara Pelupessy

Sara Blokland (1969) is beeldend kunstenaar, onafhankelijk onderzoeker en curator in fotografie. Ze heeft een BA in Fotografie (Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam) en een MA in Fotografie en Video (Sandberg Instituut, Amsterdam). De gecompliceerde relatie tussen fotografie en persoonlijke verhalen en geschiedenissen, het concept 'familie' en cultureel erfgoed zijn thema's die vaak centraal staan in haar werk.

In haar presentatie liet Sara Blokland de korte film *Brother* (11 min) zien. *Brother* maakt onderdeel uit van de multimedia installatie *Reproduction of family part 3: Butterflies don't exist* (2008-2010). In deze installatie reflecteert Blokland op de complexe relatie tussen fotografie en familie.

Een aantal fragmenten van de voice-over uit Brother:

9.12

The picture reminded me of photographs I saw before, images where he was the soldier... the black man that was already constructed for me. A visual culture in which he had no choices than to be the 'other'. I saw him in museums representing our history, on the wall as an aesthetic object,



*Stills from the film 'Brother' (2008-2010) © Sara Blokland
Courtesy van Zoetendaal gallery -Amsterdam en Gallery Lmak-projects -New York*



in documentaries, in the eyes of great photographers, in newspapers, on television, as a victim, as a criminal, as a hero. I know his image, sometimes I even identified with him, in skin colour, in shared victimisations, in oppression, in victory. So, this is a story about my brother, or better said a story about the photograph of my brother. On the seventh of October 1987, he wrote "I was born on the 25th of October 1965, a day after our dad's birthday, so we are of the same stars sign and maybe we have the same character". I never met or heard anything of my brother until I was 18 and he introduced himself by this letter and photograph. It was the first and only photograph I would ever receive from him. Some months before, my father had told my younger sister and me about another sister and brother we had, living on the other side of the world... in Surinam.

10.12

The photograph brought back memories of the moment I received it rather than about the man in the photograph. It was the photograph itself, the paper it was printed on and the fact that it was sent to me, that became precious.

Asmara Pelupessy (1981) is wetenschappelijk onderzoeker en organiseert verschillende projecten. In haar werk richt Pelupessy zich op (culturele) identiteit en representaties (in fotografie). Ze is geboren in Nederland, heeft een Nederlands- Indonesische afkomst en is opgegroeid in de Verenigde Staten. Asmara Pelupessy heeft een BA in sociale geschiedenis van de fotografie (University of California at Berkeley) en een MA in film en fotografie studies (Universiteit Leiden).

Samen met Sara Blokland heeft ze het project UNFIXED opgezet; een project dat de relatie tussen fotografie, postkoloniale perspectieven en hedendaagse kunst verkent. Het omvat een tentoonstelling, symposium, workshop, 'artist in residence', en een publicatie. De titel UNFIXED verwijst naar het ongefixeerde karakter van de fotografie en verkent daarbij het ongreepbare van de fotografische 'waarheid' en haar relaties tot thema's als ethniciteit en identiteit in de hedendaagse kunst.

In haar presentatie sprak Asmara Pelupessy over UNFIXED: foto's laten niet de 'waarheid' zien, maar bieden de mogelijkheid om met het verleden in gesprek te gaan. De foto-installaties van UNFIXED laten zien hoe mensen hun identiteit

in het heden betekenis geven. De beeldvorming van de culturele 'ander', de nieuwe identiteit als gevonden buiten de koloniale geschiedenis wordt continu geconstrueerd, en fotografie kan daar ook een rol in spelen.

Het volledige verslag van de presentatie van Asmara Pelupessy is te lezen op www.kosmopolisutrecht.nl



Cover UNFIXED



De expositie

“Hope you’ve enjoyed a nice weekend after organizing such an impressive symposium!”

curator

Prof. Gloria Wekker

Sociaal- cultureel antropologe Gloria Wekker (1950) studeerde Culturele Antropologie aan de UvA (Universiteit van Amsterdam) en promoveerde in 1992 aan de Universiteit van Californië op een proefschrift over de subjectiviteit en seksualiteit van Afro-Surinaamse vrouwen. Als multidisciplinaire wetenschapper opereert zij op de grensvlakken van Vrouwenstudies, zwarte Diaspora studies, lesbische studies en postkoloniale studies. Haar meest recente onderzoek richt zich op het collectief cultureel geheugen van Nederland.

Het Nederlandse Culturele Archief en het Leven van Alledag

Gloria Wekker

Inleiding

In mijn presentatie vandaag neem ik u mee op het begintraject van een oceanische reis, een reis die ik gedurende lange tijd heb uitgesteld, omdat ik geïntimideerd was door de drab en de kou van het water. De presentatie vormt onderdeel van een groter project getiteld *Innocence Unltd.: Race, Gender and Sexuality in the Dutch cultural Archive*, waarmee ik mijn interesse aangeef in de wijdverbreide, maar te weinig onderzochte manieren waarop 'ras' zich in het Nederlandse culturele archief genesteld heeft, die opslagplaats van wat Edward Said in een algemene negentiende eeuwse Europese context beschrijft als

... een bepaalde kennis en structuren van attitude en referentie, (...) [en], in de oorspronkelijke woorden van Raymond Williams, "structuren van gevoel". (...) Er was vrijwel unanimitieit dat onderworpen rassen overheerst moeten worden, dat er onderworpen rassen zijn, dat één ras het recht verdient en verdiend heeft om als het ras beschouwd te worden, van wie de belangrijkste missie is om zich ver buiten zijn eigen domein te begeven. (...). (Said 1993: 52, 53).

In dit nieuwe project onderzoek ik de kracht, de passie en zelfs de agressie die ras in Nederland oproept, terwijl tegelijkertijd ontwijking en ontkenning aan de orde van de dag zijn. Ik ben al heel lang geïntregerd door de manieren waarop ras op onverwachte plekken en momenten zijn kop opsteekt, soms letterlijk als de 'terugkeer van het onderdrukte', terwijl een dominant discours hardnekkig volhoudt dat Nederland altijd al kleurenblind en anti-racistisch geweest is. Ontkenning en loochening, - de gelijktijdige bevestiging en ontkenning van een gedachte of een verlangen - zijn belangrijke manieren in Nederland om met ras om te gaan. Er is sprake van diepe ambiguïteit met betrekking tot ras: onderdrukt materiaal kan zijn weg naar het bewuste alleen vinden op voorwaarde dat het ontkend wordt (Wright 1992: 90).

In mijn project richt ik me vooral op de manieren waarop zwarte vrouwen verbeeld zijn in het Nederlandse culturele archief, waarbij ik aandacht besteed aan zowel historische als aan hedendaagse beelden door het analyseren van verschillende verhalen over en van zwarte vrouwen. Uiteindelijk wil ik laten zien dat ras heel stevig in het Cultureel Imaginaire moet zijn geplant, om zulke systemische en virulente psychische residuen te hebben achtergelaten. Mijn onderzoek richt zich op vragen als hoe ras gesedimenteerd en gecementeerd is geraakt in het collectief onbewuste, het cultureel Imaginaire; hoe 'ras' gegenderde, geseksualiseerde en klasse betekenissen heeft gekregen gedurende meer dan 300 jaar en hoe deze complexe configuraties verknoopt zijn geraakt

met dominante waarheidsregimes, die zich tot op de dag van vandaag manifesteren. Kennis met betrekking tot de werking van ras maakt geen deel uit van dominante waarheidsregimes en de manieren waarop ras werkzaam is zullen dus op andere, inventieve manieren achterhaald moeten worden.

Voor deze presentatie ben ik op zoek naar gedeeld erfgoed tussen Nederland en haar ex-koloniën, met name Suriname, op basis van op ras gebaseerde voorstellingen als onderdeel van de culturele tekst. Ik ga ervan uit dat het culturele archief wordt verbogen door imperialistische en op ras gebaseerde inhouden en dat sommige van deze inhouden gemeenschappelijk bezit zijn geworden. Ik behandel in dit verslag slechts één vignet, één manier waarop racisme tegen zwarte vrouwen in Nederland vorm krijgt en ik baseer me hiervoor op materiaal dat op eigen ervaringen is gestoeld. Gelokaliseerd op een snijvlak tussen de Geesteswetenschappen en de Sociale Wetenschappen en gebruik makend van inzichten uit verschillende disciplines, is mijn methode eclectisch. Ik stel me, zoals Judith Halberstam zegt, op als 'a scavenger theorist and methodologist' (2005: 34), een vorderer op theoretisch en methodologisch gebied.

Case study: Belediging van een ambtenaar in functie

In oktober 2004 nam ik de metro in mijn buurt, Amsterdam Zuid-Oost, om naar een ontmoeting te gaan, om 12 uur, met de bouwers van ons nieuw op te leveren appartement. Bij de metro kwam ik erachter dat ik mijn tas, waarin mijn strippenkaart en portemonnee zaten, thuis vergeten was. Ik maakte me daar met twee haltes te gaan niet al te druk over. Op het station van bestemming was er echter een controle gaande van het Gemeentelijk Vervoer Bedrijf, ondersteund door de politie. Toen het opschrijven van mijn personalia naar mijn zin veel te veel tijd in beslag nam, maakte ik een denigrerende opmerking, waarop de GVB ambtenaar drie politieagenten erbij riep, die mij met gebruik van enig geweld in een ruimte onder de roltrap wilden opsluiten. Ik verzette mij daartegen en toen zij ermee doorgingen, noemde ik hen "fascisten". Vervolgens werd ik in een gewapend busje naar het dichtstbijzijnde politiebureau gereden. Ik moest mijn mobiele telefoon en mijn schoenen afgeven en, volgens een gegenderd scenario, werd ik, voorzien van een deken, alleen in een cel opgesloten. Alle overige cellen werden gevuld door mannen. Ondanks mijn protest, was er geen enkele haast bij het afhandelen van mijn arrestatie, de politie behandelde iedereen alsof ze toch werkloos waren, en niets te doen hadden. Een agent zei smalend dat ze het recht hadden om me zes uur vast te houden, zonder dat ik een advocaat mocht zien. Een hele tijd later, deelde de hulpofficier van justitie die mijn zaak in behandeling had genomen, me mede dat ik werd vastgehouden voor 'belediging van een ambtenaar in functie' en dat ik een boete van € 220,- moest betalen. Pas op dat moment vertelde ik hem wat mijn beroep was, dat ik een belangrijke afspraak gemist had en dat het niet waarschijnlijk was dat ik het erbij zou laten zitten. Ik werd onmiddellijk op vrije voeten gesteld, - inmiddels was het half vijf geweest. Onder de nieuwe omstandigheden, belde een agent mijn partner op die hoogst ongerust was omdat ik niet om 12 uur verschenen was. Er school een vorm van gerechtigheid in het feit dat mij bij het verlaten van het politiebureau een verkeerd formulier gegeven werd, met de instructie een boete van € 22,- te betalen.

Ik zal drie opmerkingen over dit diep vernederende scenario maken. Ten eerste, in Amsterdam Zuid-Oost is 95% van de bevolking zwart, dus was iedereen in de metro en in de gevangenis zwart, terwijl alle ambtenaren wit en mannelijk waren. Zuid Oost was op dat moment de enige buurt in

Amsterdam waar mensen gevisiteerd mochten worden voor het dragen van wapens. Gekoppeld aan de disproportioneel gegenderde en geëtniseerde arbeidsdeling, zorgt dit voor explosieve situaties in de ontmoetingen tussen autoriteiten en burgers.

Ten tweede, in dit narratief is het voornaamste thema criminalisering van mij als zwarte vrouw. Mijn assertieve houding markeerde mij kennelijk als een vervelende zwarte vrouw, die hoognodig gedisciplineerd moest worden. Er zijn veel overeenkomsten met het recente geval van Professor Henri Louis Gates van Harvard University, die bij thuiskomst aangehouden werd, omdat hij bij gebrek aan een sleutel, door een raam van zijn eigen huis krom. Ongeacht de klassepositie die Gates of ik dachten te bezetten, in de ogen van de witte politieambtenaren waren we door onze huidskleur per definitie van lagere klasse of werkloos, hadden we geen belangrijke zaken om aandacht aan te besteden, stelden we in ieder geval niets voor.

Ten derde, heb ik hierover - buiten mijn onmiddellijke kring van intimi - er heel lang het zwijgen toe gedaan, vanuit een misplaatst gevoel van schaamte. In de Nederlandse situatie, waar er vrijwel geen mondelinge transmissie is van kennis over racisme tussen of binnen generaties zwarte mensen, waar min of meer complexe vertogen met betrekking tot ras ontbreken, is een prominente reactie zowel bij wit als zwart om de ernst van de racistische gebeurtenis te ontkennen, om het gebeurde te kleineren, om het aan stukken te analyseren zodat hij in lucht opgaat (Essed 1984, 1990). Onder Afro-Surinamers bestaat er, bovendien, een attitude die voorschrijft dat men 'boven' discriminatoir gedrag hoort te staan, waardoor de last van het overleven, van het oprapen van de brokken waarin je uiteengevallen bent, bij de gekrenkte partij neergelegd wordt. In Nederland hebben we dus te maken met een situatie waarin mensen die racisme begaan en degenen die eronder te lijden hebben, elkaar in een delicaat evenwicht houden en waar beide categorieën er dezelfde ontwijkende discursieve repertoires op na houden met betrekking tot ras.

Postscriptum

In dit gedeelte wil ik ingaan op enkele reacties uit het publiek naar aanleiding van mijn presentatie, reacties die ongewild de strekking van mijn betoog bevestigden. Eén van de eerste reacties - van een witte, jonge man - was dat mijn verhaal in feite niet zo bijzonder was, want dit overkwam krakers ook. Iemand anders uit het publiek riep: "en homo's ook!!" Afgezien van het feit dat ik geen uniciteit claimde voor de uitsluitende werking van ras als belangrijke maatschappelijke grammatica van verschil, merk ik op dat homo's en krakers hier impliciet verbeeld worden als witte mannen - immers was er iets in het narratief dat uitsloot dat de protagoniste ook een of meer van de tegengeworpen positionaliteiten zou kunnen bezetten? Het is buitengewoon toe te juichen als vergelijkbare analyses van alledaagse situaties gemaakt zouden worden vanuit het perspectief van homo's en krakers, maar waar het hier om gaat is dat de opmerkingen voorbijgaan aan het feit dat ik een intersectionele analyse maakte met *ras* als uitgangspunt, waarbij ik ook intersecties met gender en klasse betrok. In feite illustreren deze opmerkingen twee vrij algemene tendensen in discursieve repertoires in de Nederlandse samenleving: ten eerste, is er de ongebruikelijkheid om in termen van meervoudigheid van identiteiten, dus van intersectionaliteit (cf. Botman, Jouwe en Wekker red., 2001), te denken. En ten tweede, en mijn centrale punt is, dat het in Nederland niet goed mogelijk is om over ras te praten als een fundamentele betekenaar van maatschappelijk en symbolisch verschil. Ik lees deze Pavloviaanse reactie als een variant op de gebruikelijke ontkenning en loochening van ras als een valide categorie

van analyse in de Nederlandse context. Achter de poging om de parallelle met andere grammatica's van verschil, zoals de modaliteit van iemands woonsituatie of seksualiteit, aan te tonen, steekt het diepe, ook in het culturele archief opgenomen verlangen om te ontkennen dat ras er in Nederland toe doet. Dit verlangen is verknoopt met een dominant zelfbeeld van een rechtvaardige, moreel hoogstaande natie, die geen discriminatie - op welke grond dan ook, maar zeker niet op grond van ras-, dultt (Wekker 2001). Dit is, zoals ik hoop aan te tonen in *Innocence Unltd.*, een van de vertogen waardoor in Nederland onverdiend wit privilege veilig gesteld wordt (cf. Bonilla Silva 2010).

Een tweede interventie was dat een oudere man, in wie ik een Indo meende te herkennen, me in de pauze duidelijk maakte dat ik met mijn verhaal geen poot had om op te staan. Hij vond dat ik zelf om deze behandeling gevraagd had omdat ik willens en wetens zonder kaartje in de metro gestapt was en dit dus over mezelf afgeroepen had. Ik had ook terug kunnen gaan naar huis en mijn strippenkaart en/of portemonnee op kunnen halen. Mijn wedervraag was of hij dacht dat als een witte vrouw van mijn leeftijd geen kaartje bij zich gehad had, zij ook zo'n behandeling had moeten ondergaan? Hij gaf daar geen duidelijk antwoord op. Hij wilde me nog eens iets vertellen: als hij in het Oosten reist, in Singapore bv., mag hij niet door detectiepoortjes in verband met een hartkwaal, waarvoor hij een apparaatje draagt, maar moet hij gefouilleerd worden. Dan staat er zo'n klein, bruin ventje tegenover hem, die bij hem maar tot borsthoogte komt en dat hem niet durft aan te raken. Hij kwam dus meestal door elke controle heen, zonder noemenswaardige problemen. De diepere betekenis van waarom hij mij dat verhaal juist op dat moment wilde vertellen, ontging mij en ik heb het er maar bij laten zitten, maar het was duidelijk dat zijn verhaal precies het wezen van onverdiende privileges illustreerde, vanuit een wit perspectief.

Opmerkelijk was, tenslotte, dat vooral zwarte mannen en vrouwen na afloop naar me toekwamen om adhesie met de strekking van mijn betoog te betuigen. De uitwisseling tijdens deze gedenkwaaardige en belangrijke conferentie maakte me duidelijk wat ik eigenlijk al lang wist: ik heb nog slechts de oppervlakte aangeraakt van een wat een open zenuw is en, door de bank genomen, hebben zwarte en witte mensen een ander begrip van hoe ras werkzaam is.

Bibliografie

- Bonilla-Silva, E. *Racism without Racists. Color-blind Racism & the Persistence of racial Inequality in contemporary America. Third edition.* Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth: Rowman & Littlefield Publ. Inc., 2010.
- Botman, M., N. Jouwe en G. Wekker, red. *Caleidoscopische visies. Zwarte, Migranten- en Vluchtelingen Vrouwenbeweging in Nederland.* Amsterdam: KIT, 2001.
- Essed, Philomena. *Alledaags Racisme.* Amsterdam: Sara, 1984.
- . *Everyday Racism: Reports from Women of Two Cultures.* Claremont: Hunter House, 1990.
- Halberstam, Judith. *Female Masculinities.* Durham: Duke University Press, 2005.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism.* New York: Vintage Books, 1993.
- Wekker, Gloria. *Van monocultuur naar caleidoscoop. De noodzaak van diversiteit in het zorgcurriculum.* In: *Tijdschrift voor Humanistiek. Speciaal nummer over Diversiteit*, jrg. 2, nr. 6, juli 2001. pp. 26-33.
- . *‘Diving into the Wreck; Exploring Intersections of Sexuality, “Race”, Gender, and Class in the Dutch cultural Archive’.* In: P. Essed and I. Hoving, eds., *Dutch Racism*, Amsterdam: Rodopi, forthcoming, 2011.
- Wright, Elizabeth, ed. *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary.* Oxford/Cambridge: Blackwell Publishers, 1992.

Reacties van Tessa Boerman en Annie Fletcher

Tessa Boerman is film- en documentaire maker. Ze studeerde in 1993 af aan de Filmacademie als documentaire regisseur. Sindsdien heeft ze meerdere documentaires geregisseerd, onder andere voor de VPRO. Naast haar werk als documentaire maker is Boerman filmprogrammeur voor Black Cinema Festivals en andere evenementen. Bovendien is Boerman bestuurslid van het Oerol festival, adviseert zij verschillende kunstinstellingen en was zij voorheen lid van de Raad voor Cultuur.

In de pauze van het symposium was de documentaire van *Zwart Belicht* te zien. Een documentaire gemaakt door Tessa Boerman over zwarte figuren in de kunst. Tessa Boerman is geïntrigeerd door de blinde vlek: hoe datgene dat gezien diende te worden, eeuwenlang over het hoofd werd gezien.

Zwart Belicht is mede gebaseerd op onderzoek van Esther Schreuder, de curator van de tentoonstelling *Black is Beautiful* in de Nieuwe Kerk in Amsterdam. Schreuder was erachter gekomen dat er nooit onderzoek gedaan was naar deze figuren, ze waren over het hoofd gezien. In kunsthistorische werken was ieder detail op de schilderijen gedocumenteerd, behalve de zwarte mensen. Deze ‘blindheid’ bleek op grote schaal aan de hand te zijn. Museum Boymans had naar eigen zeggen een stuk of zes schilderijen met zwarte personages er op, maar dat bleken er meer dan 100 te zijn.

In haar presentatie liet Boerman diverse werken zien van schilders zoals Rubens, Rembrandt, Jan Mostaert en Jordaens. Alle werken met zwarte figuren erop afgebeeld. Boerman noemt het schokkend dat een generatie kunsthistorici deze figuren over het hoofd heeft gezien. Dit is een pijnlijke geschiedenis en een professioneel manco. Hieruit blijkt hoe belangrijk het is om zorgvuldig om te gaan met erfgoed, want deze schilderijen geven een beeld van de geschiedenis die niet bekend en beschreven is. Beeldvorming heeft gevolgen voor alles wat we in het dagelijks leven ontmoeten.

De documentaire *Zwart Belicht* is te zien op:

<http://cultuurgids.avro.nl/front/detailkunst.html?item=8177815>



P.P. Rubens, Aanbidding der koningen (1609)

Annie Fletcher (1971) studeerde *Kunstgeschiedenis en Moderne Geschiedenis aan het Trinity College in Dublin*. Hierna volgde ze het *Curational Training Program bij De Appel in Amsterdam*. Fletcher is als tentoonstellingscurator verbonden aan het *Van Abbemuseum in Eindhoven*, waar ze samen met *Charles Esche* de veelbesproken tentoonstelling *Be[com]ing Dutch* tot stand heeft gebracht. In haar werk als curator is ze vooral geïnteresseerd in het potentieel van tentoonstellingen en wat het betekent kunst tentoon te stellen, en te bemiddelen tussen kunst en de toeschouwer.

Fletcher reageerde in haar lezing op de voordracht van Gloria Wekker. Ze vindt Wekkers onderzoek heel belangrijk, ook al ziet zij het niet zozeer als een blinde vlek, maar meer als een 'erasure' van wat er gaande is. Ze vraagt zich af: 'do we curate the canon or do we curate the culture?'. Bij het van Abbemuseum hebben ze ervoor gekozen 'to create the culture'. Als museum moet je je ook bewust zijn van de politieke kracht van beelden en representaties.

Fletcher was verbaasd toen het museum in 2007 een prijs kreeg om culturele diversiteit te stimuleren. "Waarom zou het apart benoemd moeten worden dat een klein percentage moet worden besteed aan andere culturen, als ze eigenlijk allemaal deel uit maken van deze cultuur?"

Fletcher gaf het voorbeeld van de expositie *Be[com]ing Dutch*. Een heet hangijzer hierin was het thema *Zwarte Piet*. Beeldend kunstenaars *Annette Krauss* en *Petra Bauer* stellen *Zwarte Piet* ter discussie en maakten hierover de film 'READ THE MASK. TRADITION IS NOT GIVEN.' Naar aanleiding hiervan kreeg het museum dreigbrieven en doodsb bedreigingen. Het museum heeft de film inmiddels opgenomen in haar vaste collectie en hoopt hiermee de discussie levend te houden.

Fletcher verbaast zich keer op keer over dit culturele fenomeen, maar vooral over het gegeven dat het een taboe is om erover te praten. Is dat kleurenblindheid of racisme? 'What do you allow and what do you actively change?' Dat zijn vragen die haar interesseren.

“Wat een mooi symposium! Slechts alleen maar complimenten voor de sterke bezetting, de uitstekende dagvoorzitter en de input vanuit de zaal.” directeur maatschappelijke instelling

Prof. Susan Legêne

Susan Legêne (1955) is hoogleraar Politieke Geschiedenis aan de Faculteit der Letteren van de Vrije Universiteit in Amsterdam en auteur van het boek Spiegelreflex – culturele sporen van de koloniale ervaring (Uitgeverij Bert Bakker, 2010). In dit boek worden verschillende beeld dragers van herinnering - kunst, voorwerpen, foto's - centraal gesteld. Met kleurrijke, herkenbare en verrassende voorbeelden bepleit Spiegelreflex een grotere gevoeligheid voor de koloniale dimensie van de Nederlandse geschiedenis.

Mijn en dijn – gedeeld erfgoed en geschiedenis

Susan Legêne

Zonder zelfkant

Mijn verhaal tijdens het symposium 'Gedeeld erfgoed: theorie en praktijk gespiegeld' ging over een boek uit 2010, *Spiegelreflex, culturele sporen van de koloniale ervaring*. Daarmee had ik de periode afgerond dat ik bij het Tropenmuseum had gewerkt, tussen 1997 en 2008. Het schrijven ervan betekende vooral het afhechten van allerlei losse eindjes van onderzoek en het omzomen van verhalen zonder museale zelfkant. Wie in een museum heeft gewerkt, herkent misschien wel het rafelige gevoel bij vertrek. Dagelijks naar dat museum te gaan en te verkeren te midden van honderdduizenden voorwerpen, foto's en boeken waarvan zich steeds meer lagen van betekenis ontvouwen, in een gebouw dat van zichzelf ook al betekenis heeft, en met collega's die voortdurend kennis uitwisselen, betekent zelf bijdragen aan het creëren van samenhang tussen al die voorwerpen, dat gebouw en het publiek. Zoiets is nooit klaar. Maar als je weggaat, wat gebeurt er dan met je intuïtie, met de verbanden die jij zag en de onderzoeksroutes waarbij jij je van alles kon voorstellen maar die alleen in jouw hoofd hebben bestaan? Scheiden zich de wegen of blijft de uitwisseling bestaan?

Eerdere exitgesprekken met tijdelijke medewerkers hadden me al voorbereid op deze overgang. Ik herinner me bijvoorbeeld het afsluitende gesprek met taalonderzoeker en lexicograaf Mohamed Saadouni, die eerst de Berbercollectie had gedocumenteerd, en daarna andere onderdelen van de Noord-Afrikaanse collecties. Hij was steeds dieper in de foto's gedoken, waarop hij steeds meer zag afgebeeld, en hij zocht in de voorwerpen naar relaties tussen verhalen, tekens en schrift. De formele gegevens stonden nu geregistreerd in de digitale database TMS, de objecten in het museum hadden een nieuwe beschrijving gekregen en zijn opdracht was 'af'. Maar hij had evenzoveel losse eindjes overgehouden. Zou de invalshoek die hij had gevonden in zijn omgang met de collectie vol te houden zijn nu hij buiten het museum stond?¹ Het is een veel bredere vraag: naar de

¹ Publicaties die, afgezien van de collectiedocumentatie in de TMS-database, mede voortvloeiden uit dit onderzoek zijn: Judith Vos (ed.), *Josephine Powell (1919-2007). Traveller, photographer, collector in the Muslim World*. With contributions by Mohamed Saadouni, Mirjan Shatanawi and Deniz Ünsal. Amsterdam (Kit Publishers) 2008 [Tropenmuseum Bulletin 384]; Mohamed Saadouni, *Van bron tot bron. Eindverslag van het onderzoek naar de collective marokkaanse Berbervoorwerpen van het Tropenmuseum*. Ongepubliceerd, Amsterdam (Tropenmuseum) 2005. Zie ook: Mohamed Saadouni, 'La collection d'objets Amazighes (Berbères) au Tropenmuseum. Histoire et présentation.' In: *Patrimoine culturel matériel Amazighes: les arts décoratifs. Revue Asinag n° 6*

verhouding tussen onderzoekers ‘van buiten’ en het dagelijks museumbedrijf dat wordt gedragen door de insiders die zich permanent ontwikkelen, en steeds weer nieuwe verbindingen maken tussen oude collecties en nieuwe ideeën en verwervingen, en tevens een sturende invloed hebben op de organisatie daarvan in de collectiedocumentatie. Beleidsmatig is die vraag ook zeer actueel bij de huidige discussies over de rol van onderzoek in musea. Als ‘buitenstaanders’ ‘gebruik maken’ van museale collecties voor hun eigen onderzoek, zijn ze vanuit het museum gezien haast per definitie eclecticisch bezig. Kunnen ze ook bijdragen aan structurele processen van betekenisgeving en vernieuwing in musea?

Spiegelreflex geeft op die vraag geen antwoord maar beoogt wel een handvat te bieden voor onderwijs en onderzoek dat een wisselwerking zoekt tussen musea en universiteiten. Als rode draad loopt door het boek een betoog over canonvorming en stereotypering, en de wijze waarop museale collecties inzicht geven in een historische koloniale cultuur die doorwerkt in de (cultuur van de) hedendaagse samenleving. Dat gaat zowel specifiek over het Tropenmuseum, als over volkenkundige musea in het algemeen en de plaats van dergelijke musea in het bredere (Nederlandse) museumlandschap. Volkenkundige musea zijn een bepaald type museum, ontwikkeld in relatie tot historische musea, openluchtmusea, kunstmusea, archeologische musea, dierentuinen, techniek-musea en noem maar op. En bij ieder van die musea lijkt een eigen wetenschappelijke specialisatie te horen zoals: culturele antropologie en volkenkunde, geschiedenis, volkskunde, kunstgeschiedenis, archeologie, biologie of, zoals we tegenwoordig vaak zeggen: aard- en levenswetenschappen. In de wetenschap staan die disciplinaire scheidslijnen ter discussie; evenzo bewegen de musea en verwante instellingen ten opzichte van elkaar. De interdisciplinariteit die ik in musea heb meegemaakt kan een belangrijke bijdrage leveren aan het doorbreken van wetenschappelijke disciplinaire scheidslijnen.

Het belangrijkste statement dat ik met *Spiegelreflex* wilde maken, gaat echter niet over instituties of interdisciplinariteit, maar over geschiedenis: de verwevenheid tussen het kolonialisme en de geschiedenis van de Nederlandse natievorming. Begrip voor die verwevenheid is niet alleen van belang om dat hedendaagse museale landschap te begrijpen, maar gaat ook over de kwaliteit van hedendaags cultureel burgerschap. Waar vandaag de dag zo wordt benadrukt dat Nederlandse burgers ‘zijn of haar’ geschiedenis moeten kennen, de Nederlandse geschiedenis dus, is het van belang dat we snappen hoe het koloniale verleden met alle mechanismen van in- en uitsluiting die daarbij aan de orde waren, van die Nederlandse geschiedenis een integraal onderdeel vormt.² Collectievorming is daarvoor een bron, en geeft er tevens uitdrukking aan.

Om die collectie-invalshoek te verhelderen focust *Spiegelreflex* in elk hoofdstuk op andere types niet-tekstuele bronnen. De wereldwijd verzamelde objecten uit de cultuur en natuur maken tastbaar en invoelbaar wat in de loop der tijd als bijzonder en ‘anders’ werd gezien, zowel in positieve als in negatieve zin, en al dan niet expliciet afgezet tegen dat wat ‘eigen’ was. Van voorwerpen tot menselijke resten, van potscherven tot kledingstukken en van schilderijen of foto’s tot geluidsopnames, het is gemaakt, verzameld, uitgesorteerd, bestudeerd en tentoongesteld aan een telkens wisselend publiek. *Spiegelreflex* zoemt in op respectievelijk voorwerpen, foto’s, textiel,

² Dit argument wordt verder uitgewerkt in S. Legêne, ‘Waar blijft de kritiek? Canon tussen politiek, wetenschap en cultuur’, in: Maria Grever e.a. (red.), *Grenzeloze gelijkheid. Historische vertogen over cultuurverschil*. Amsterdam (Bert Bakker) 2011, 238-254.

onderwijsmateriaal, beeldende kunst en standbeelden/monumenten. Met voorwerpen wordt uitgewerkt hoe de slavernij-geschiedenis in Nederland uit het beeld verdween. Foto’s vormen het bronnenmateriaal voor onderzoek naar vormen van cultureel burgerschap van koloniale onderdanen overzee. Vervolgens vormt de geschiedenis van de Nederlandse belangstelling voor batik een ingang voor inzicht in de veranderende opvattingen over de (economische en emotionele) betekenis van de Indonesische samenleving voor Nederland. Met educatief materiaal van het toenmalig Koloniaal Museum worden processen van classificatie en etnografische canonvorming aangestipt. In de laatste twee hoofdstukken tenslotte, verandert het perspectief en worden de contouren van de volkenkundige traditie van buitenaf geschetst: vanuit de kunstgeschiedenis met als voorbeeld de tentoonstellingsgeschiedenis van het werk van de Indische schilder Jan Toorop, en vanuit cultuurstudies met een bespreking van recente initiatieven voor de oprichting van het slavernijmonument in Amsterdam en het Hindustaanse immigratiemonument in Den Haag. Met die afsluiting verplaatste ik ook mijn eigen onderzoeksperspectief naar de buitenwereld, die immers mede betekenis geeft aan wat er in musea gebeurt.



Achterzijde van het Nationaal Monument ter herdenking van de Hindustaanse Immigratie aan op het Hobbemaplein in Den Haag. In drie talen staat geschreven ‘Ik herdenk jou reiziger. Wie jij was dat ben ik.’ Het monument is een initiatief van het Sarnami Instituut Nederland en werd ontworpen door Helen Ferdinand. Foto PM, 2008 (Illustratie uit Spiegelreflex).

Gedeelde geschiedenis

Mijn lezing op het symposium ging dus over dat boek, en dat zal ik hier verder niet herhalen. Maar na mij trad dichter en zanger Raj Mohan op, begeleid door Lourens van Haften. Op het lied *Kantráki* (Contractarbeider) dat hij daar zong, kom ik verderop terug. Want Raj Mohan had ook zijn nieuwste dichtbundel meegenomen, *Tihá/Troost*, waarin een kort gedicht dat ik, met toestemming van de dichter, eerst zou willen bespreken.³ Het gaat als volgt:

*geschiedenis
de blanke
vertelt mij zijn verhaal
en ik luister
de blanke
vertelt mij mijn verhaal
en ik luister*

Denkend aan Raj Mohan en zijn werk als dichter en zanger, las ik het gedicht als een ontspannen verhaal; als een constatering van iemand die weet waar hij staat, wat hij heeft meegemaakt, en die enigszins onthecht luistert naar wat anderen van die geschiedenis maken. Maar het gedicht is tegelijk een raadsel, omdat niet duidelijk is welk verhaal de blanke eigenlijk vertelt. Welk begrip

³ Raj Mohan, *Tihá/Troost*. Haarlem (In de Knipscheer) 2011, 66.

van 'geschiedenis' wordt hier gebruikt? Gaat het over geschiedenis of over perspectief, over visie op geschiedenis? Misschien vertelt de blanke eerst 'zijn' blanke verhaal van de Hindustaanse migratie: over waarom hij als planter contractarbeiders nodig had na de afschaffing van de slavernij, hoe de werving werd georganiseerd in een samenwerking tussen het Engelse en Nederlandse koloniale bestel, hoe zo'n contract in elkaar stak en wat er na afloop van het contract gebeurde (laten we dit versie 1a noemen); en dan vertelt hij vervolgens in het tweede verhaal hoe mensen uit Uttar Pradesh en Bihar in het voormalig Brits-Indië, zich lieten rekruteren, hoe de overtocht verliep, hoe ze zich hebben gevestigd (versie 1b). maar het kan ook zo bedoeld zijn dat in 'zijn' verhaal de Hindustaanse migratie helemaal niet in voorkomt, als een geschiedenis van Nederland zonder koloniën (versie 2a), terwijl 'mijn' verhaal een geschiedenis is van Nederland waarin het kolonialisme en de Hindustaanse migratie wel een plaatsje hebben gekregen (versie 2b). Versie 1a is dan hetzelfde als versie 2b. De dichter luistert daar net zo stil naar als naar het eerste verhaal, omdat in beide zijn perspectief op die geschiedenis niet voorkomt.

Versie 2a heeft lang de Nederlandse geschiedschrijving gedomineerd. Was ten tijde van het kolonialisme de praktijk van slavernij, van contractarbeid, van verplichte herendiensten en andere vormen van koloniale machtsuitoefening en expansie voor velen al ver van hun bed; na de dekolonisatie werd de geschiedenis ervan vrijwel geheel teruggetrokken uit de vaderlandse geschiedenis. Koloniale ervaringen werden tot privéterrein, koloniale geschiedenis werd een specialisatie, een episode die zich buiten Nederland had voltrokken.⁴ De laatste jaren echter is versie 1a/2b sterk in opkomst. Niet alleen in Nederland, ook in andere landen van Europa wordt steeds meer ingezien dat koloniale geschiedenis een integraal onderdeel is van nationale geschiedenissen, en dat we de hedendaagse samenleving, zowel nationaal als mondiaal, niet kunnen begrijpen als we niet ook het koloniale verleden in ogenschouw nemen. Als we daar vanuit gaan, zit de crux van het gedicht hem in versie 1b, die de vraag oproept naar de perspectieven van waaruit de koloniale geschiedenis – in dit geval de Hindustaanse migratiegeschiedenis – verteld kan worden. Raj Mohan constateert dat in versie 1b van de geschiedenis het 'blanke' perspectief domineert. Hij stelt het zonder verwijt, zo lijkt het. Terwijl in versie 2b 'de blanke' zich de geschiedenis van de contractarbeiders op een bepaalde manier toe-eigent door er vanuit zijn blanke perspectief over te praten, laat versie 1b de mogelijkheid open dat deze historicus met zijn verhaal over hun geschiedenis misschien wel de Hindustanen zelf aan het praten wilde krijgen. Verzwijgen en zwijgen is niet hetzelfde; verzwijgen verdoezelt, maakt niet expliciet, ziet over het hoofd; zwijgen kan een zeer actieve relatie tot de geschiedenis inhouden.

Er is vaker geweest op het stilzwijgen onder Hindustanen over hun meervoudige migratiegeschiedenis en de relatie van deze omgang met de geschiedenis, tot vragen met betrekking tot identiteit. Khal Torabully, een dichter, taalwetenschapper en filmmaker op Mauritius, verwees ernaar als naar 'a cultural and human *non-dit* (unspoken speech) ... a sense of loss and silence.'⁵

⁴ Dit argument wordt uitgewerkt in Susan Legêne en Berteke Waaldijk, 'Mission interrupted. Gender, history and the colonial canon' in: Maria Grever en Siep Stuurman (ed.), *Beyond the canon. History for the twenty-first century*. Basingstoke/New York (Pallgrave MacMillan) 2007, p. 188-204.

⁵ Marina Carter and Khal Torabully, *Coolitude. An Anthology of the Indian labour Diaspora*. London (Anthem Press) 2002 (Anthem South Asian Studies), p. 163.

Chitra Gajadin, dichteres en onderzoekster in het internationale Bidesiaproject over het immaterieel erfgoed van de migratie-ervaring schreef:

Silence about who we are, is not a new phenomenon. Taciturn indentured labourers with painful memories of separation knew one compensation for their feelings: to work from early morning till late in the evening. Hard work had to compensate for the sorrow of separation and exile. Who were these ancestors, the contractors? (...) What inheritance is it that really lies hidden in the collective memory of Hindustanis in the Netherlands? (...) His heart in Suriname, his head in the Netherlands and his mind in India should characterize the Hindustani. This archaic image is out of date. To gather bits and pieces into a remix which suits us, is a common practice all over the world. Old metaphors of separation and exile are no longer applicable in a world with a direct connection with a Delhiwallah or someone in Dijkveld through hotmail. Bombay fashion can be found all around us. For yoga lessons one can call on the community centre. And at the station kiosk, a dried-out roti-wrap is waiting for us.⁶

Gajadin constateert dat praten over wat er is gebeurd, verhalen horen van de oudere generaties over waarom ze vertrokken, wat ze verwachtten toen ze India verlieten en in Suriname aankwamen, hoe ze zich vestigden, wat ze koesterden, verwierpen, herinnerden, wilden vergeten, van groot belang is om als gemeenschap een plek te krijgen in het geschiedverhaal, en daarmee in het debat over de geschiedenis. In mijn interpretatie van het gedicht van Raj Mohan waarschuwt hij ons historici dat verzwijgen weliswaar niet goed is, maar dat praten ook problematisch kan zijn. In het debat over de koloniale geschiedenis moet ruimte ontstaan voor wat niet eerder werd uitgesproken. Vul de stilte niet te lichtvaardig in met verhalen.

Gedeeld erfgoed

Daarmee is dit gedicht een perfect voorbeeld van een spiegeling van theorie en praktijk in het denken over 'gedeeld erfgoed', het thema van deze bundel. Het gedicht vormt een spiegel van een historiografische debat waarin ik ook mijn eigen positie als historicus vanuit verschillende gezichtspunten kan bekijken. Voor de spiegel ben ik die blanke historicus en de dichter spreekt van 'zijn' en 'mijn' geschiedenis, als waren het twee opzichzelfstaande en wellicht spiegelbeeldige entiteiten. Maar geschiedenis kan je niet bezitten, toe-eigenen of weggeven; we geven er steeds weer vorm aan, door er over te praten, schrijven en lezen en ons een voorstelling te maken van het verleden. Dat verhaal kan mensen uitsluiten, en die suggestie ademt het gedicht, of juist insluiten door gezamenlijke identificatiekaders te bieden. Die optie houdt het gedicht – in mijn lezing althans – bewust nog open. Maar insluiting suggereert misschien ook al weer teveel opname in een dominant verhaal, en daarmee onderschikking. Geschiedenis wordt pas echt spannend als ze ruimte maakt voor nieuwe verhalen.

Die betekenis kan het begrip gedeeld erfgoed krijgen, maar niet vanzelf. Onder paars, maar ook

⁶ Chitra Gajadin, 'A Silenced History – Hindustanis in the Netherlands' in Mousumi Majumder (ed), *Kahe gaile Bides, why did you go overseas? On Bhojpuri migration since 1870s and contemporary culture in Uttar Pradesh and Bihar, Suriname and the Netherlands*. Allahabad/ Paramaribo/ Amsterdam (Mango Press) 2010, 104-105. Het Bidesiaproject (2005-2007) was een samenwerking tussen instituten in Allahabad, Paramaribo en Amsterdam. Zie hierover, naast bovengenoemde titel ook Spiegelreflex hoofdstuk 6.

tijdens de regeringen van Balkenende, werd het 'delen' van erfgoed tot een beleidsinstrument, verwijzend naar concrete raakpunten in het heden voor een debat over het verleden. Zo kregen forten en andere gebouwen uit de VOC- en WIC-tijd, die nog op tal van plaatsen in Afrika, Zuid- en Zuidoost Azië en de Amerika's te vinden zijn, in het internationale cultuurbeleid van Nederland een aanduiding als het gemeenschappelijk erfgoed van het koloniale verleden van de betrokken landen. VOC-overblijfselen langs de kusten van hedendaags India, fort Zeelandia en fort Nieuw Amsterdam aan de Suriname rivier en de opgraving van de VOC-werf bij het IJ in Amsterdam-Oost verbinden dan als het ware de nationale geschiedenissen van hedendaags India, Suriname en Nederland aan elkaar.⁷ Maar dat effect treedt niet op door vanuit Nederland dergelijke 'erfgoed-sites' aan te wijzen; ze moeten dan een podium bieden voor een daadwerkelijke ontmoeting of gezamenlijk optreden, zoals een restauratie, een symposium over de geschiedenis, locatietheater op zo'n historische plek of de oprichting van een monument.

Het Gemeenschappelijk Cultureel Erfgoedbeleid richtte zich op het bevorderen van dergelijke concrete activiteiten. Misschien liep de motivatie ervoor bij de betrokken autoriteiten in Nederland, India, Suriname, van Indonesië, Ghana, Zuid-Afrika of noem maar op, geheel uiteen: historisch debat, toerismebevordering, werkgelegenheidsbeleid, cultuurdiplomatie, de Unesco-dialoog tussen culturen... En misschien luisterden die andere landen net zo naar de verhalen die dit opleverde, als de 'ik' in alle versies van het verhaal in Raj Mohan's gedicht. In elk geval lag het initiatief bij 'de blanke', oftewel bij een Nederland waar versie 1a van de geschiedenis van de natiestaat op zijn retour is en het koloniale verleden langzaam aan weer in zicht komt. Het voeren van een internationaal gesprek over die geschiedenis is mijns inziens net zo belangrijk als het Nederlandse debat, en niet iets wat je per regeerakkoord aan en uit kunt zetten. Ik hoop dan ook, wanneer de huidige beleidsperiode voor het gemeenschappelijke erfgoedbeleid van Nederland met partnerlanden in 2012 ten einde loopt, op een opvolging waarbij de partnerlanden mee de agenda kunnen bepalen.⁸ Restitutie van voorwerpen of zelfs al het verbod op verkoop van etnografica uit de publieke collecties van volkenkundige musea en het delen van zeggenschap over in Nederland beheerde collecties uit het koloniale verleden met relevante instanties in de landen van herkomst, zouden daarvan een waardevol onderdeel kunnen zijn.

Contractarbeid en slavernij

Er is een verschil tussen erfenis en erfgoed. Erfenis is een nalatenschap, de erflaters zijn nog in zicht, de verdeling nog aan de gang; erfgoed is al wat verder losgezongen van hen die het nalieten; het is hedendaags cultuurbezit, materieel en immaterieel. In 2008 publiceerde Raj Mohan zijn eerste dichtbundel *Bapauti/Erfernis*, waarin hij inderdaad een actieve persoonlijke relatie tot het verleden onder woorden brengt. Dat komt bovenal tot uitdrukking in de taal als zodanig: alle

⁷ Zie ook de Atlas Mutual Heritage, die historisch beeldmateriaal van Nederlandse vestigingen over de hele wereld in kaart brengt: <http://www.atlasofmutualheritage.nl/> (laatst geraadpleegd op 11-08-11), of Peter van Wiechen, Vademecum van de Oost- en West-Indische Compagnie. Historisch-geografisch overzicht van de Nederlandse aanwezigheid in Afrika, Amerika, Azië en West-Australië vanaf 16-2 tot heden. Utrecht (Antiquariaat Gert Jan Bestebreurtje) 2002.

⁸ Zie ook de contouren van dit beleid voor de periode 2009-2012 op: <http://www.erfgoednederland.nl/themas/internationaal/dossiers/gemeenschappelijk-erfgoed/item2835> (laatst geraadpleegd op 12-10-2011)

gedichten zijn zowel in het Sarnámi als het Nederlands geschreven. Sarnámi is de Surinaamse taal die nog steeds heel dicht ligt bij het Bhojpuri, de huidige officiële taal in de oorspronkelijke wervingsgebieden van de Hindustaanse contractarbeiders.⁹ Ze is de belangrijkste bewaarder van de herinnering aan de migratiegeschiedenis, onmisbaar, denk ik, naast de 'formele' bronnen van het koloniale bestuur en de materiële overblijfselen van die geschiedenis bewaard in de privé-sfeer en in museale collecties. Bovendien maakt het Sarnámi als gesproken contacttaal tussen India, Suriname en Nederland ook nieuwe vormen van historisch onderzoek mogelijk. In *Baupati/Erfernis* geeft het woorden aan talloze concrete historische gebeurtenissen en personen, gebruiken, herinneringen, overwegingen met betrekking tot migratie, zoals die in de loop der generaties zijn overgedragen. Slechts enkele gebruikt Mohan ook in de Nederlandse versie van zijn gedichten: bindi, doli, arkáti...; soms verkast hij de hele zin naar het Nederlands alvorens hem te vertalen: ab jingi men sawád ná rahige/ het leven smaakt niet meer.¹⁰

Het gedicht *kantráki/contractarbeider* begint bij wat wel beschouwd wordt als de belangrijkste metafoor van de migratiegeschiedenis, de zeereis:

<i>sát samundar pâr karáy ke</i>	<i>de zeven zeeën overgestoken</i>
<i>ek nawá des ke sapná dekháy ke</i>	<i>een droomland nieuw voorgespiegeld</i>
<i>kaise hamke u bharmáy ke</i>	<i>hoe verleid door de arkáti</i>
<i>legail door Sarnám batáy ke</i>	<i>beland in het verre Suriname</i>

In de volgende drie coupletten wordt verteld wat de kantráki meenamen in de knapzak (gathri) en hoe op het schip een gemeenschap ontstond. Na aankomst in Suriname wachtten de contractueel vastgelegde vijf jaren van hard werken. Men hoopte om terug te keren naar het dorp in India en had de toezegging van een stukje grond en eigen erf voor wie zou blijven. Verknocht aan de grond die zij zelf hadden bewerkt en gehecht aan elkaar, bleef bij ieder de droom leven om eens terug te keren.¹¹

De zeereis, met als enige bagage een knapzak, is in de Surinaamse geschiedenis verbonden aan de naam van de Lalla Rookh, het schip dat in 1873 de eerste contractarbeiders bracht. Zanger en componist Dhroeh Nankoe bezingt het in een episch lied, dat het migratieverhaal vanuit India naar Suriname ook vervolgt met de komst van veel Surinamers naar Nederland.¹² Volgens Khal Torabully is het overal voor Indiase migrantengemeenschappen met een verleden in contractarbeid van belang om die zeereis een plek te geven als daadwerkelijke scheiding met India: '*...in the secret, consensual speech of the Indian diaspora, there is no "distance" between the original homeland and the country of immigration. The Centre is paramount in the conception of a diaspora, which considers itself always in relation to the original homeland. By accepting the impact of the sea*

⁹ Zie ook: 'Bhojpuri and Sarnámi' in Majumder (ed.), *Kahe gaile Bides*, 132-137.

¹⁰ Raj Mohan, *Baupati/Erfernis*. Haarlem (In de Knipscheer) 2008. De zinsnede komt uit het gedicht 'Ouderdom I', p. 14-17.

¹¹ Raj Mohan, 'kantráki/contractarbeider', in *Baupati/Erfernis*, p. 10-11. Het lied wordt uitgevoerd op de CD *Kantráki/Contract Labourer*. Pan Records 213, 2006.

¹² Dit lied van Dhroeh Nankoe, prachtig uitgevoerd tijdens de Kumbh Mela in Allahabad in 2007, is opgenomen in de OHM-documentaire over het Bidesia-project, uitgezonden op 10 juni 2007 en na te zien op: <http://www.allesgemist.nl/video/Bidesia/1520>. Zie ook het artikel van Moti Marh  (3-4-2007) over deze reis naar India op de website van OHM: <http://www.ohmnet.nl/artikel.aspx?lntEntityId=181#> (laatst geraadpleegd 13-8-2011).

*voyage, the coupure, the diaspora necessarily repositions itself, and is led to consider the lost homeland no longer as the only centre.*¹³

Dat lijkt ook de boodschap van het Hindustaanse immigratiemonument dat sinds 2004 te vinden is in Den Haag. Want niet alleen in de taal, in gedichten, ook op straat heeft het verhaal van de Hindustaanse migratie in Nederland inmiddels vorm gekregen. Het immigratiemonument is een geschenk van de Hindustaanse gemeenschap aan de stad. De tekst op de sokkel luidt: 'Daar waar het mij goed gaat is mijn Vaderland, *jahán base wahán sundar desu*'. Op de achterzijde is in het reliëf de reis uitgebeeld met een zeilschip, een stoomschip, een vliegtuig en een knapzak. In Hindi, Urdu en Nederlands (en dus ook in drie schriftsoorten) is te lezen: 'Ik herdenk jou reiziger. Wie jij was dat ben ik.'

Spiegelreflex bevat een vergelijking tussen dit Hindustaanse monument met het Slavernijmonument dat twee jaar eerder onthuld was in Amsterdam. Beide monumenten visualiseren meervoudige migratiegeschiedenissen die verweven zijn met de Nederlandse koloniale geschiedenis. Ze zijn lang verzwegen en erover is lang gezweven. De monumenten dragen eraan bij die geschiedenis openbaar te maken, zodat mensen zich er vanuit verschillende perspectieven toe kunnen verhouden. Ze laten zien dat de historische relatie van hedendaagse Nederlandse burgers tot de natie mede bepaald is door vormen van extreme ongelijkheid, geïnstitutionaliseerd in slavernij en contactarbeid. Het immigratiemonument beeldt daarbij een concreet verhaal uit van opeenvolgende reizen, waarbij India een centrale rol krijgt toebedeeld. Dat blijkt ook uit het gelijktijdig opgerichte standbeeld van Mahatma Gandhi, enkele meters van het immigratiemonument. Met die twee beelden samen positioneert de Hindustaanse gemeenschap zich expliciet als een transnationale gemeenschap in Nederland, met een sterke band met India.

Als hiervoor ook gezegd, de monumenten zijn tot stand gekomen in een tijd waarin de formeel-juridische notie van burgerschap, steeds meer wordt uitgebreid naar normatieve noties van historisch burgerschap met betrekking tot de Nederlandse natie. De geschiedenis moet je kennen om deel uit te maken van de hedendaagse gemeenschap. Het is dan ook de vraag welke versie van de geschiedenis in het vers van Raj Mohan ze aanroepen. Wordt het versie 2b van een historische insluiting in Nederlandse geschiedenis? Bij die een versie is het niet denkbeeldig dat tegelijk nieuwe scheidslijnen worden getrokken met andere immigranten, zoals de arbeiders uit het Middellands Zeegebied, die niet, of in elk geval nog maar heel kort, tot die geschiedenis behoren. Mijn voorkeur gaat uit naar een versie 1b. In die versie ontstaat ruimte om stiltes te doorbreken teneinde geschiedenissen uit te zoeken en te delen. Het standbeeld van Gandhi, overigens, doet vermoeden dat er ook nog een versie 1c bestaat. De luisteraar in het gedicht van Raj Mohan zwijgt daarover evenzeer, mogelijk omdat die in de diaspora, van versie 1b nog maar moeilijk te scheiden valt.

¹³ Carter and Torabully, *Coolitude*, p. 159.

Reactie van Nanneke Wigard en optreden van Raj Mohan



Studioportret van een Molukse KNIL-echtgenote met haar kinderen, Malang (Java), ca. 1950. Bron: Museum Maluku/coll. J.B. Keiluhu

Drs. Nanneke Wigard (1965) studeerde Griekse en Latijnse Taal en Cultuur aan de Universiteit Utrecht en de Radboud Universiteit Nijmegen en koos vervolgens voor de richting Museologie. Sinds 1994 is Wigard werkzaam in het Museum Maluku in Utrecht en draagt ze zorg voor de ontsluiting van de collecties, de (digitale) toegankelijkheid en de informatievoorziening aan het publiek. Ook werkt ze sinds 2010 als tekstredacteur bij het Landelijk Steunpunt Educatie Molukkers.

Nanneke Wigard vertelde over de fotocollectie van het Museum Maluku. En illustreerde dit met diverse voorbeelden. Is de collectie van het museum wel een koloniale collectie? Een deel zeker wel, maar een ander deel niet. Veel foto's vallen buiten de koloniale tijd, ze zijn veelal ook gemaakt vanuit een ander perspectief, en ze worden anders gebruikt. De collectie beslaat een periode van ruim honderd jaar. De rol van het museum is 'verzamelen, ontsluiten en teruggeven'. Alle foto's zijn terug te vinden op internet.



De volledige presentatie van Nanneke Wigard is te vinden op www.kosmopolis-utrecht.nl

De Molukse gemeenschap op Java manifesteert zich bij de feesten ter ere van de geboorte van prinses Beatrix, 31 januari 1938. Bron: Museum Maluku/coll. P. Thijssen

Raj Mohan (zanger, dichter, muzikant, componist) is de oprichter en artistiek leider van verschillende muziekformaties en brengt zowel Indiase en Hindoestaanse muziek en teksten (zoals Khayals, Thumri's, Ghazals, Nazms, en Bhajans), als Westerse muziekstijlen (jazz, pop en rock) ten gehore. Hij bracht diverse CD's uit. In zijn werk keert de migratiegeschiedenis van Hindoestanen regelmatig terug.

Raj Mohan vertelde dat hij het verhaal van de immigratiegeschiedenis van zijn voorouders bekendheid wil geven door poëzie en muziek. Muziek is bij uitstek een medium om hier bekendheid aan te

geven, zijn gedichten worden in Hindi en Sanami (Hindustaans) gepubliceerd en verspreid in India.

Begeleid door gitarist Lourens van Haaften zingt hij het lied *Kantráki* (contractarbeider):



***kantráki**

*sát samundar pâr karáy ke
ek nawá des ke sapná dekháy ke
kaise hamke u bharmáy ke
legail door Sarnám batáy ke*

*kapr,á lattá kharchá gehná
gat,hri men, bánh ke sab áshá
kírpá Sri Rám ke mut,t,hi men,
doosar ke sahárá páni pe
kabhi dil ghabráy, thor,á pachhtáy
sáit ab jáy ke dín bar,hyán, áy
án,ch suruj ke kuchh hamke bhi
bhág men, mili, barsan tarsáy ke*

*dui teen mahinná jaháj pe
ristá nátá to ban hi jáy
kantrák jogáy ké thaili men,
ek ek bichár dimágh men, áy
u des men, kaisan log bhen,t,áy
kheti bári bar,hyán, sairáy
pán,ch baris kaské kamáy ke
laut,ab gáon, apan, paisá jamáy ke*

*kuchh dín Sarnám men, reh ke bhái
dhire dhire ádat par, jáy
ab etná dín mehnat kar ke
sab chhor, chhár, wápas ke jáy
jiw bole ab hin,ye reh jáy
sarkár ke bal pe khet mil jáy
man ke koná men, i sapná baki
rahige ek dín gáon, apan jáy ke*

contractarbeider

de zeven zeeën overgestoken
een droomland nieuw voorgespiegeld
hoe verleid door de arkáti
beland in het verre Suriname

kleding voedsel sieraden
alle hoop saamgebonden in een knapzak
met de zegen van God Rama
in onze handen
van vreemden afhankelijk op onze zeereis
overmand door spijt en verdriet
hopend op betere tijden
en ontvangen na lang dorsten
een vleugje warmte van zon

in opeenvolgende maanden
ontstaan er natuurlijke banden
het contract is veilig en diep weggeborgen
met vele gedachten telkens opduikend
wat voor mensen gaan wij ginds ontmoeten
zal het land een vruchtbare oogst bergen
de winst van vijf jaren sloven en slaven
zal ons verrijkt terugvoeren
naar het dorp dat wij eens verlieten

in Suriname wonen en leven
maakt ons één en verknocht aan zijn grond
geen laat in de steek wat verworven
zijn ziel dwingt hem er te blijven
nu de staat zorgt voor erf en grond
maar in het diepst van ons hart
leeft de droom om -wie weet-eens
terug te keren naar het dorp van mijn jeugd

“Dat was een leuke en interessante dag gisteren, met inhoud! Goede sprekers, ook theater en muziek, mooi. Wat een goed programma. Fijn om intelligente mensen te spreken die ook nog humor hebben. Mijn intellectuele honger is weer even gestild. Ik heb genoten. Dank daarvoor.”

journaliste

Pitch je plan! de winnaars

Deelnemers aan het symposium konden een projectidee op het gebied van gedeeld erfgoed pitch-en. Een jury bepaalde of het plan zo goed was dat het een klein ontwikkelbudget verdient. Cas Bool van Framers Framed, dagvoorzitter Francio Guadeloupe en een vertegenwoordiger van Kosmopolis Utrecht, vormden de jury.

De winnaars van de pitch waren:

Akke de Bruin

Akke de Bruin wil een boek maken over de Vrouwen van Nieuw Guïnea, die destijds kwamen en die nu in Papua leven (Hollandia, Jayapura die zich hebben ingezet voor de samenleving van Papua). Ze wil een voorbeeld stellen voor haar dochter en jonge meiden van nu, maar ze wil ook hulp bij het realiseren van dit project. Ze is op zoek naar mensen die nog leven uit die tijd, naar uitgeverijen en fondsen.

Lucia Hoogervorst

Lucia Hoogervorst is in 2004 afgestudeerd op de beeldvorming van het Nederlandse koloniale verleden. Ze wil nu onderzoek doen naar de Nederlandse koloniale geschiedenis in de Surinaamse educatie. Hoe wordt dat in Suriname onderzocht? Dit onderzoek wil ze vervolgens naast het Nederlandse onderzoek plaatsen.

Publieksdebat

Na afloop van de voordrachten en reacties kon het publiek vragen stellen aan de deelnemende sprekers. Hier volgt een verslag van deze vragen en antwoorden.

Vragen:

Was Nederland ooit monocultureel?

Hoe zorgen we ervoor dat in het huidige politieke klimaat met bezuinigingen onze geschiedenis geïmplementeerd wordt en haar doel bereikt?

Antwoorden:

Susan Legêne: “Nee, Nederland is niet monocultureel. De scheiding tussen vaderlandse en koloniale geschiedenis is pas na de dekolonisatie ontstaan. Daarvoor identificeerden mensen zich met de verhalen overzees.”

Gloria Wekker: “Opmerkelijk is dat in de discipline geschiedenis er een verschil is tussen de vaderlandse geschiedenis en de geschiedenis van de koloniale expansie. Deze zijn niet met elkaar in interactie.”

Esther Captain: “Het blijft een zaak waar je bovenop moet zitten, constant blijven agenderen, signaleren en zorgen dat er aandacht voor komt. Het smeden van coalities is belangrijk om het op de agenda te blijven zetten, maar zelfs het KITLV staat nu onder druk. Het is een onbestendige tijd. De kracht van samenwerken is heel belangrijk, en zo’n dag als vandaag waarbij de scheiding tussen wetenschap, kunst en journalistiek doorbroken wordt.”

Vragen:

Welke mogelijkheden bieden de Europese verdragen hiertoe?

‘What would touch do?’

The camera & the gun.

Touch in de emotionele zin van het woord, wat dus verder gaat dan wat je ziet. Zorgt dat voor een andere kijk op erfgoed?

Hoe denken jullie als historici over de tijd waarin wij leven, in deze liberale samenleving, met het inkleuren en verbeelden van de geschiedenis? Het eenzijdige beeld in educatie is opvallend, de kunstcanon is een witte kunstcanon.

Vraag aan Gloria Wekker:

Hoe schat je de kansen in tot een gedeeld verleden te komen?

Antwoorden:

Pamela Pattynama: “Het onderwijs is een belangrijke link. Als ik lesgeef merk ik dat het kwartje bij studenten soms valt, maar het zit niet in hun systeem. Als het kwartje dan valt hoop ik dat het verder rolt en ze iets kunnen doen t.a.v. het beleid en academische inzichten toegankelijk maken.”

Tessa Boerman: “De tijden zijn slecht, het tij zit tegen. Het klimaat voor diversiteit is ook slecht. Het is belangrijk om andere coalities te sluiten en internationale samenwerkingen aan te gaan. Commercieel en particulier geld wordt steeds belangrijker. In de VS werken ze met zeer lage budgetten, daar komt het geld uit de markt. We moeten verder denken dan overheidsgeld, mensen hebben ook geld verdiend aan de koloniën.”

Esther Schreuder: “Er is veel geld in de koloniën, kijk naar Brazilië.”

Asmara Pelupessy: “Het werkt alleen als het mij ook raakt. De combinatie van het persoonlijke en het politieke werkt voor mij.”

Tessa Boerman: “Rubens is een slimme communicatieve kunstenaar, een man van ‘het grote gebaar’. Hij zocht naar een groots bewegend beeld van het katholicisme, hij zocht bij uitstek naar ‘the touch’, om je mee te voeren. Ik denk dat iedere beeldmaker wil vervoeren, wil aanraken.”

Susan Legêne: “Er wordt steeds meer gesproken over global history. Kolonialisme past daarin, het provincialiseren van Europa. Vanuit wereldgeschiedenisperspectief kun je zeggen dat de scherpe kanten eraf gaan, het ene perspectief beïnvloedt de andere. Het canonproject was een reactie op de globalisering: een naar binnen keren. Ik weet niet welke kant het op gaat, we moeten blijven discussiëren.”

Kaori Maekewa: “Het Japanse perspectief is anders, daar is één nationale geschiedenis. Het delen van meer geschiedenissen uit verschillende landen is heel uitdagend en belangrijk.”

Gloria Wekker: “Verhalen vertellen is een sterk middel om mensen te verbinden en mensen te raken. Hoe groot de kansen zijn? Het vergt veel, dat mensen niet beoordeeld worden op de beelden die eraan vooraf gaan, hoe iemand eruit ziet en hoe ze zijn. Het is een moeilijke tijd, maar wel erg nodig.”

Annie Fletcher: “Ik herinner me een resultaat van de tentoonstelling ‘Becoming Dutch’. We leven eerst met het probleem voor we een antwoord bedenken. Het culturele klimaat in Nederland is nu misschien niet optimaal, maar het is belangrijker dan ooit!”

Bio's van alle sprekers

Sara Blokland (*beeldend kunstenaar, freelance curator*)

Sara Blokland heeft een BA in Fotografie (Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam) en een MA in Fotografie en Video (Sandberg Instituut, Amsterdam). De gecompliceerde relatie tussen fotografie en persoonlijke verhalen en geschiedenissen, het concept 'familie' en cultureel erfgoed zijn thema's die vaak centraal staan in haar werk. Samen met Asmara Pelupessy heeft ze het project UNFIXED opgezet, een project dat de relatie tussen fotografie, postkoloniale perspectieven en hedendaagse kunst verkent.

Tessa Boerman (*programma- en documentairemaakster*)

Tessa Boerman studeerde aan de Nederlandse Filmacademie en heeft meerdere documentaires geregisseerd, onder andere voor de VPRO. In de film *Zwart Belicht* (2008) richt Boerman zich op zwarte personages in de schilderijen van Nederlandse en Vlaamse schilders (Rubens, Rembrandt en Jordaens). *Zwart belicht* sloot aan op de tentoonstelling *Black is Beautiful* (Nieuwe Kerk, Amsterdam 2008), samengesteld door Esther Schreuder.

Dr. Esther Captain (*NIOD/Centre for the Humanities, Universiteit Utrecht*)

Dr. Esther Captain is historica en werkt als onderzoeker bij het Nationaal Comité 4 en 5 mei in Amsterdam. Ze was eerder verbonden aan het NIOD, de Universiteit Utrecht en de Universiteit van Amsterdam. Haar specialisme is het erfgoed van de Tweede Wereldoorlog in Aruba, Curaçao, Indonesië en Suriname en de bijbehorende herdenkings- en herinneringsgeschiedenissen.

Krijn Christiaansen (*designer, beeldend kunstenaar*)

Krijn Christiaansen studeerde aan de Design Academy Eindhoven. In de zomer van 2008 participeerde Christiaansen, als designer van de publieke ruimte in het programma *Landing Soon* van het *Cemeti Art House* in Yogyakarta (Indonesië).

Annie Fletcher (*Van Abbemuseum*)

Annie Fletcher studeerde Kunstgeschiedenis en Moderne Geschiedenis (Trinity College, Dublin) en volgde het Curational Training Program van De Appel (Amsterdam). Fletcher is curator bij het Van Abbemuseum in Eindhoven, waar ze o.a. samen met directeur Charles Esche de veelbesproken tentoonstelling *Be[com]Jing Dutch* samenstelde.

Dr. Francio Guadeloupe (*Universiteit van Amsterdam*)

Francio Guadeloupe studeerde antropologie en ontwikkelingssociologie aan de Radboud Universiteit Nijmegen en de Universiteit van Amsterdam. Hij doet onderzoek naar nationale identificaties, multiculturaliteit en media berichtgeving over etniciteit en religieuze bewegingen in relatie tot het koloniaal verleden en het kapitalisme. Zijn PhD dissertatie, *Chanting Down the New Jerusalem* is uitgegeven door de University of California Press, 2010.

Prof. Susan Legêne (*Vrije Universiteit*)

Susan Legêne is hoogleraar Politieke Geschiedenis aan de Faculteit der Letteren van de Vrije Universiteit in Amsterdam. Zij is de auteur van het boek *Spiegelreflex – culturele sporen van de koloniale ervaring* (Uitgeverij Bert Bakker, 2010).

Dr. Kaori Maekawa (*Nationaal Archief, Nederland; Sophia University, Japan*)

Historica Kaori Maekawa heeft een BA in Internationaal Recht en een MA in Internationale betrekkingen. Haar PhD behaalde ze in Area Studies aan de Sophia University in Tokyo, Japan. In haar onderzoek richt zij zich op de Japanse bezetting in Indonesië en Zuidoost Azië.

Raj Mohan (*zanger, dichter, muzikant, componist*)

Raj Mohan is de oprichter en artistiek leider van verschillende muziekformaties en brengt zowel Indiase en Hindoestaanse muziek en teksten (zoals Khayals, Thumri's, Ghazals, Nazms, en Bhajans), als Westerse muziekstijlen (jazz, pop en rock) ten gehore. Hij bracht diverse CD's uit. In zijn werk keert de migratiegeschiedenis van Hindoestanen regelmatig terug.

Prof. Pamela Pattynama (*Universiteit van Amsterdam*)

Pamela Pattynama is bijzonder hoogleraar Koloniale en Postkoloniale literatuur- en cultuurgeschiedenis aan de Faculteit der Geesteswetenschappen van de Universiteit van Amsterdam. Haar meest recente onderzoek richt zich op de geschiedenis van fotocollecties van koloniale foto's, m.n. foto's van het leven van alledag in Nederlands-Indië die in verschillende archieven in Nederland te vinden zijn.

Asmara Pelupessy MA (*freelance curator, researcher*)

Asmara Pelupessy heeft een BA in sociale geschiedenis van de fotografie (Universiteit van Californië) en een MA in film en fotografie studies (Universiteit Leiden). Zij richt zich in haar werk op (culturele) identiteit en representaties (in fotografie). Samen met Sara Blokland heeft ze het project UNFIXED opgezet.

VILT Theater

Frank Irving en Jeannie Charlene bundelen hun krachten onder de naam VILT. Het theaterduo maakt kleinschalige, liefdevolle muziektheatervoorstellingen, waarin identiteit en afkomst een belangrijke rol spelen. Hun eerste voorstelling heet *Rauwe Sprookjes*.

Prof. Gloria Wekker (*Universiteit Utrecht*)

Gloria Wekker is hoogleraar Gender en Etniciteit aan de Faculteit Geesteswetenschappen van de Universiteit Utrecht, coördinator van het Master programma *Comparative Women's Studies in Culture and Politics* en directeur van expertisecentrum Gender, Etniciteit en Multiculturaliteit (GEM). Haar meest recente onderzoek richt zich op het collectief cultureel geheugen van Nederland.

Nanneke Wigard (*Museum Maluku*)

Nanneke Wigard studeerde Griekse en Latijnse Taal en Cultuur aan de Universiteiten Utrecht en de Radboud Universiteit Nijmegen en vervolgens Museologie. Sinds 1994 werkt ze in het Museum Maluku, inmiddels als manager van het kenniscentrum.

Theatergroep VILT

Frank Irving en **Jeannie Charlene** bundelen hun krachten onder de naam **VILT**. Hij componeert, zingt en heeft een zwak voor plastic bloemen. Zij schrijft, speelt en draagt het liefst la fille d'O. Hun eerste werk heet **Rauwe Sprookjes**.

Rauwe Sprookjes

Met het nodige genoeg fileren Frank en Jeannie hun eigen identiteit waar Indo's en Papua's een afdruk in hebben nagelaten.

"Ach, hou toch op. Je ziet er niet eens uit als een Indo!"

"Wát zeg je?"

"Je ziet er niet eens uit als..."

"Ja, ik heb je wel gehoord! En hoe moet dat er uit zien dan?!"

Rauwe Sprookjes is een liefdevolle, muzikale en humoristische voorstelling waarin Frank en Jeannie hun roots tot leven wekken. En hun vaders.

Tekst, muziek en spel: **Jeannie Charlene, Frank Irving**

Regie: **Ewout Eggink**

meer informatie: www.vilt-theater.com



foto Jessy Germs

Links

Documentaire Zwart Belicht van Tessa Boerman:

<http://cultuurgids.avro.nl/front/detailkunst.html?item=8177815>

VILT theater: www.vilt-theater.com

UNFIXED van Sarah Blokland en Asmara Pelupessy: www.unfixedprojects.org

Raj Mohan: www.rajmohan.nl

Krijn Christiaansen: www.krijnchristiaansen.nl

Museum Maluku: www.museum-maluku.nl

Centre for the Humanities (UU):

www.uu.nl/faculty/humanities/NL/centreforthehumanities/Pages/default.aspx

Framer Framed: www.framerframed.nl

In het Tijdschrift over diversiteit **Contrast** (Jaargang 18 | Nummer 7) gaat Wim Manuhutu in op de gevolgen van de bezuinigingen ten aanzien van de culturele diversiteit onder de kop: De bezuinigingen begraven ons koloniale verleden.

Colofon

Het symposium **Gedeeld erfgoed: theorie en praktijk gespiegeld** is een samenwerking met het Centre for the Humanities (Universiteit Utrecht), het Museum Maluku en Framer Framed.

Redactie:

Liesbeth Faber

Nancy Jouwe

Vormgeving:

Wiesje Korf

Met bijdragen van

Sara Blokland

Tessa Boerman

Dr. Esther Captain

Krijn Christiaansen

Annie Fletcher

Dr. Francio Guadeloupe

Prof. Susan Legène

Dr. Kaori Maekawa

Raj Mohan

Prof. Pamela Pattynama

Asmara Pelupessy

Prof. Gloria Wekker

Nanneke Wigard

Foto omslag: Sinterklaasviering op Ambon, rond 1935, collectie Museum Maluku

Kosmopolis Utrecht

Postbus 532

3500 AM Utrecht

tel: 030 2393892

info@kosmopolisutrecht.nl

www.kosmopolistrecht.nl

<http://kosmopolisutrecht.blog.com>



twitter: @Kosmo030



Centre for the Humanities (UU)

Achter de Dom 20

3512 JP Utrecht

tel: 030 253 6137

cfh@uu.nl

Museum Maluku

Kruisstraat 313

3581 GK Utrecht

tel: 030 2367116

info@museum-maluku.nl

www.museum-maluku.nl



Framer Framed

Tolhuistuin–Staalvilla

Tolhuisweg 1

1031 CL Amsterdam

www.woestproducties.nl

www.framerframed.nl





www.kosmopolisutrecht.nl
Kosmopolis Utrecht ©2011

