

De Indische wortels van het Nederlandse modernisme

Ideeën over oosterse spiritualiteit bepaalden de interesse in Indische kunst

[intro] Grondleggers van het Nederlandse modernisme, zoals Berlage en Mondriaan, waren beïnvloed door de cultuur van het huidige Indonesië. Historici onderkennen dat pas sinds kort.

Eind negentiende eeuw waren Nederlandse architecten bedreven in de bouwkunst van de islamitische wereld. Terugkerend motief was een hoefijzerboog over de breedte van de voorgevel, omlijst door tegels met Koranverzen. In 1883 stond in Amsterdam een complex in Noord-Afrikaanse stijl waar bezoekers onder deze boog, geflankeerd door minaretten, werden binnengenoed door opschriften in het Arabisch en het Nederlands. In 1906 voltooide Adolf Dingeman een vergelijkbare ingangspartij voor een moskee met hoektorens, zuilengaanaderijen en rijkbewerkte 'minbar' (preekstoel). In 1933, ten slotte, werd de boog toegepast door Carl Wolff Schoemaker, die zijn moskee zorgvuldig voorzag van kalligrafie en oriënteerde op Mekka.

De context van deze architectuur vormden de Nederlandse overzeese gebiedsdelen. Het Amsterdamse bouwwerk uit 1883 behuiste een Wereldtentoonstelling met veel aandacht voor de koloniën; schaalmodellen van islamitische bouwkunst hadden er een prominente plaats. De moskee van Dingeman, nog volop in gebruik, staat in Medan in Noord-Sumatra. Wolff Schoemaker bouwde zijn godshuis in Bandoeng met studenten van de plaatselijke ambachtsschool.

De interesse in moskeeën was niet onomstreden. De Wereldtentoonstelling van 1883 inspireerde een debat over de culturele betekenis van de Oost-Indische islam en de religieuze tradities die hieraan waren voorafgegaan: animisme, boeddhisme en hindoeïsme. 's Lands belangrijkste oriëntalist, Christiaan Snouck Hurgronje, pleitte voor de zuiverheid van de Indische godsdienst. De belangstelling van architecten en schilders voor inlandse vormtaal was ook verbonden met ideeën over het bovennatuurlijke; evenals Snouck Hurgronje bekeerde Wolff Schoemaker zich bijvoorbeeld tot de islam. Zoals verschillende recente studies verduidelijken, beïnvloedde het Nederlandse kolonialisme de ideologie van de artistieke avant-garde.

'HET INDISCHE HOOFDSTUK VAN HET MODERNISME WERD WEGGESCHREVEN UIT DE NEDERLANDSE KUNSTGESCHIEDENIS.'

Al langer is er aandacht voor de levensbeschouwing van kunstenaars die het gezicht van het Nederlandse modernisme bepaalden, zoals Berlage en Mondriaan. Nu komen enkele Indische wortels van hun gedachtegoed aan het licht. Ze stonden hierin niet alleen. Onvrede met de bestaande Europese orde vanaf de eeuwwisseling, die velen nieuwe ideologieën deed omarmen, kreeg in Nederland een Indische remedie.

Zoals een Engelse diplomaat opmerkte bij de Amsterdamse tentoonstelling, was 'geen andere natie in Europa zo afhankelijk van koloniale politiek als Holland. In geen ander land zijn de koloniale bezittingen zo kostbaar.' Het lijkt geen wonder dat dit een specifieke houding tot de Indische cultuur bevorderde. Anders dan in Brits-Indië was het onder Nederlandse mannen in de kolonie, vaak particuliere ondernemers, gebruikelijk om samen te leven met inlandse vrouwen. De inlandse spiritualiteit ging zo, net als de kookkunst, een haast vanzelfsprekend onderdeel van het huishouden uitmaken. Wolff Schoemaker, die vijf keer trouwde, was een kleurrijk voorbeeld: hij combineerde avant-gardistische opvattingen met een pelgrimstocht naar Mekka. Zijn woning op Java bevatte niet alleen de nieuwste jaargangen van architectuurtijdschriften als *De Stijl* en *Wendingen*, maar ook inlandse tempelornamenten en een levende zwarte panter, een jonge leeuw en enkele giftige slangen. Deze vorm van culturele identificatie met de kolonie kon ertoe leiden dat Nederland op de Parijse Wereldtentoonstellingen in 1889 en 1900 was vertegenwoordigd met een *village Javanais* en een boeddhistische tempel.

Nergens wordt de dubbelzinnige invloed van Indië beter gesymboliseerd dan midden in Amsterdam, in de behuizing van het Stadsarchief. Deze werd in 1926 voltooid door Karel de Bazel als hoofdkantoor van de Nederlandsche Handel-Maatschappij. Links van de ingang staat een gebeeldhouwde dame, met geloken ogen en hoofddoek, die haar bovenlichaam bedekt. Rechts een struise vrouw met blote borsten: islamitische ingetogenheid naast westerse onbeschaamdheid. De beeldhouwer zinspeelde niet alleen op de verschillende volkeren van het koninkrijk. De Maatschappij was de enige bank in Saoedi-Arabië. Pelgrims uit Indië - onder wie bekeerde Nederlanders - hadden hiermee financiële zekerheid.

De ontstaansgeschiedenis van De Bazels bouwwerk wordt verhaald in *Tempel aan de Vijzelstraat in Amsterdam*, uitgegeven bij de opening van het archief in 2007. Zoals kunsthistorica Marty Bax aangeeft, zijn decoratie en opzet van het gebouw doordrongen van een filosofie die De Bazel uit Indië haalde. Hij

decoreerde zijn 'safe deposit' met een inlandse 'Kalakop', tegen kwade demonen. En het bouwcomplex zelf verbeeldt een vergeestelijkingsproces: uit een natuurstenen basis rijst een geplooid gevel, eindigend in een getrap dak ontleend aan Javaanse sacrale architectuur. Ondanks deze schatplichtigheid aan inlandse esthetiek schroomde De Bazel niet om zijn 'Tempel' te bekronen met beelden van drie gouverneurs-generaal van Indië: Jan Pieterszoon Coen, Herman Daendels en Joannes van Heutsz. Modernistische vormgeving ging hier gepaard met aan het Oosten toegeschreven mystiek en onbeschaamde politieke toeëigening.

Bax verbindt De Bazels ontlenen met zijn lidmaatschap van de 'Vahânalogue', een vereniging van theosofische kunstenaars. De gedachte dat de theosofie Nederlanders ontvankelijk maakte voor Indische opvattingen over het bovennatuurlijke staat centraal in een andere recente studie: Coen Ackers' *Het regent steenen. De spirituele erfenis van Nederlands-Indië*. Blijkbaar bepaalde rond de eeuwwisseling een specifieke ideologie de markt voor kunst, die refereerde aan oosterse spiritualiteit. Dit wordt ook betoogd in een aan Indonesië gewijd nummer van *De Gids*, waarin Susan Legêne de waardering voor de schilder Jan Toorop bestudeert.

Rode draad in deze drie publicaties is de dubbelzinnige visie op inlands cultuurgoed. De Indische ervaring had wisselende gevolgen voor de verschillende kunsten. Toch bepaalde een complex van onmiskenbaar modernistische sleuteltermen de beeldvorming. In de bouwkunst ging het om een collectief ideaal; in de kunstnijverheid om authenticiteit en ambachtelijkheid; in de schilderkunst om de verbeelding van de geestelijke grondslagen van de werkelijkheid.

'DE BAZEL DECOREERDE DE SAFE DEPOSIT VAN ZIJN BANKGEBOUW MET EEN INLANDSE "KALAKOP", TEGEN KWADE DEMONEN.'

De Bazels bankgebouw staat bekend als de 'Boroboedoe van Amsterdam'. Zijn voorbeeld was de gelijknamige tempel op Java die werd beschouwd als het 'brandpunt van verheven magnetisme' in de archipel. De Bazel kopieerde de meanderende figuren van de tempel, ontleend aan meditatiediagrammen. Hij gaf zijn bouwwerk bovendien een driedeling volgens het oud-Javaanse geschrift *Sang Hyang Kamahayakinan*; het besloten ingangsportaal, eindigend in een lichtovergoten ruimte, werd symbool voor een religieuze 'rite de passage'.

De interesse in inlandse tempelbouw dateerde van enige jaren eerder. Na de afschaffing van het Cultuurstelsel bezochten veel particulieren de kolonie, onder wie de architect Eduard Cuypers, die in zijn projecten inlandse elementen incorporeerde. Zijn neef Pierre, maker van het Amsterdamse Rijksmuseum, ontwierp een monument voor een der Atjehoorlogen en toen het museum opende gaf hij Indië een prominente plaats. Bovendien werden replica's van tempelsculptuur opgesteld. Ook elders in Nederland werd het mogelijk om Indische vormtaal te zien; De Bazel bezocht het Leidse Ethnografisch Museum. De directeur van de Kunstnijverheidsschool in Haarlem reisde in 1900 zelf naar Java voor afgietsels van de Boroboedoe.

Deze belangstelling valt deels te verklaren uit oriëntaalse modes onder Europese architecten. Zoals *Het regent steenen* echter verduidelijkt, was een ideologisch aspect van groter belang. Aanvankelijk was de interesse in de inlandse cultuur een bijproduct van enerzijds de vroege westerse studies naar het hindoeïsme en anderzijds het populaire spiritisme: verschijnselen als zwevende tafels en de mysterieuze 'stenenregen' die binnenshuis viel zonder gaten te maken. Pas rond de eeuwwisseling werd Indië een zelfstandig interessegebied.

Ackers stelt dat de 'spirituele erfenis van Nederlands-Indië' grotendeels bepaald werd door de theosofie. De focus op het Oosten van Madame Blavatsky, oprichter van de Theosofische Vereniging, was echter geen eenduidige kwestie. Haar idee van Azië had minder te maken met de religieuze praktijk ter plekke dan met Parijse opvattingen over de tafeldans. Maar toen de theosofen het in India vergeten boeddhisme nieuw leven inbliezen, sloten veel Indiërs zich bij de Vereniging aan - Gandhi is een beroemd voorbeeld. Een westerse *invented tradition* kreeg zo een authentieke Aziatische component.

'DOOR DE INDISCHE INVLOED KON NEDERLANDSE KUNST WEDIJVEREN MET EUROPESE BUURLANDEN.'

Voor Nederlands-Indië waren de theosofen zo mogelijk nog belangrijker. Nergens anders waren zij zo sterk vertegenwoordigd onder Europeanen. Batavia, en niet Amsterdam, kreeg zijn Blavatskypark en Abraham Kuyper klaagde in 1912 dat de macht in de kolonie eerder bij de theosofen lag dan bij de christenen. Hun ideaal van broederschap tussen Oost en West verwelkomde bovendien moslims; de belangrijkste vertegenwoordiger van de theosofie, Dirk van Hinloopen Labberton, steunde openlijk de nationalistische beweging Sarekat Islam. In tegenstelling tot veel andere kolonials zag hij de islam als een 'veel en goeds en edels bevattenden godsvereering' die paste bij de theosofische leer. Binnen de Sarekat werd het enthousiasme van de Hollander echter gewantwoord. Gedesillusioneerd vertrok hij in 1923 naar Tokio als professor Nederlands, Javaans, Maleis en Sanskriet, om vervolgens naar Nederland terug te keren.

De confrontatie van kolonials als Labberton met de Indische 'stille kracht' bepaalde het succes van de theosofie in Nederland, concludeert Ackers: 'de Indische waardering voor een niet-materiële

werkelijkheid heeft sporen nagelaten in de spirituele zienswijze van menig Nederlander'. In dit kader paste de belangstelling voor inlandse kunstwerken. Labberton meende dat deze het verblijf in de tropen zouden 'vermooien en verrijken ... en omgekeerd zou ons dit nader brengen tot onze Inlandsche broeders'. De schilder Jacob van Herwerden, oud-resident van Madioen, hield in Den Haag zelfs spiritistische seances met een 'Javaansche jongen' als medium. Deze jongeman, die nooit expressie toonde wanneer het bovennatuurlijke werd voltrokken, was zeer succesvol; het Hollandse klimaat werd hem echter snel fataal.

Hoe algemene interesse in oosterse spiritualiteit een Indische focus kreeg, wordt duidelijk in de ideeën van Berlage. Architectuurhistorici hebben genoegzaam blootgelegd dat de Amsterdamse Beurs maatverhoudingen kent die hij als oriëntaals bestempelde. In de discussie over Berlage als grondlegger van het Europees modernisme is zijn reis naar Indië in 1923 echter weinig bestudeerd. Berlages geïllustreerde dagboek uit het 'wonderland' verhaalt zijn worsteling met inlandse spiritualiteit, die ook een heroverweging inhield van zijn architectuuropvatting. Het begint: 'Vanwaar die geringschatting, waarmee het geheele Oosten in de boeken over kunstgeschiedenis wordt behandeld?... Is het een gevolg van wanbegrip betreffende den Oosterschen geest?'

Het dagboek gaat uit van een theosofische grondgedachte: de 'innigen samenhang van Oost en West ... sedert het begin van alle cultuur'. Berlages zoektocht naar een nieuwe samenleving blijkt ook uit verwijzingen naar Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes* (1918-1922). Hij stelt dat voor de ware cultuur uit het verleden 'een maatschappelijke geest' noodzakelijk was; in Europa zou tegenwoordig, 'historisch logisch', een kwalijke situatie zijn ontstaan waarbij de ratio het gemeenschapsgevoel overheerst.

Berlage zoekt een alternatief voor de wankele westerse orde in andere tijden en werelden: 'wij weten, dat wij op dit oogenblik gaan door een geestelijken wervelstorm ... En dan vergelijkt men onwillekeurig de nieuwe kunst met die uit vroeger tijden.' Terugblikkend op zijn carrière verwoordt hij zelfs scepsis over het rationalistische architectuurideaal: 'want hoe men ook over de merkwaardige ontwikkeling der moderne bouwkunst moge denken ... zij mist iets ... dat als het onuitsprekelijke, alleen uit een bezielende oorzaak kan worden verklaard'.

Schatplichtig aan Spenglers schema denkt Berlage dat in Azië 'een nieuwe cultuur bloeien zal': het geestelijke overstijgt er het materiële, gemeenschapszin overweegt op individualisme. Deze veronderstelling kleurt zijn blik. Een gamelandans toont hem het verhevene dat 'niet van deze wereld is... Tot zulk een schoonheid is het Westen niet meer in staat.' Hij verzucht: 'Temidden van een paradijs leeft een prachtig menschenras, nog volgens een maatschappelijk religieuze geesteshouding.'

'DE ONTMOETING MET INLANDSE BOUWKUNST DEED BERLAGES GELOOF IN ZUIVER RATIONELE ARCHITECTUUR WANKELLEN.'

Een eigenaardigheid van Nederlands-Indië was dat vanuit de vermeende broederschap tussen Oost en West theosofische loges werden opengesteld voor inlanders. Hiermee werd een ideaal gerealiseerd dat bij velen in Nederland leefde, maar zelden uitwerking kreeg. Volgens de 'associatiegedachte' moest aan inlanders een grotere politieke rol worden toegekend - zonder dat dit overigens onafhankelijkheid impliceerde. Zo werden de loges een middel tot emancipatie, bijvoorbeeld voor de architect en latere president Soekarno, een leerling van Wolff Schoemaker. De associatiegedachte leidde kortstondig tot een architectonische opleving. Koloniale bouwsels werden voorzien van aan inlandse architectuur ontleende details. De Bandoengse Technische Hogeschool van Henri Maclaine Pont werd een westerse constructie met Javaans uiterlijk. De ideale 'tropenstijl', een synthese van Europese en inlandse vormen, moest tot een harmonieuzere samenleving leiden.

Berlage betoonde zich weliswaar enthousiast over de broederschap der volken, maar voorbeelden van de 'tropenstijl' bekoorden hem matig. In zijn eigen werk had hij immers geconcludeerd dat alleen een rationele structuur essentieel was - het modernistische dogma dat 'vorm de functie volgt' en 'ornament wordt tot excrement'. De Hollandse pogingen om Indische decoraties toe te voegen zondigden tegen dit ideaal.

De ontmoeting met traditionele inlandse bouwkunst daarentegen deed Berlages geloof in zuiver rationele architectuur wankelen. Hij raakte zich bewust van de noodzaak van een metafysische dimensie toen hij de Boroboedoer aanschouwde, 'een herberg van de diepste occulte krachten ... uit dit vredeswerk spreekt een cultuur; gemeenschapszin'. De Prambanan, een hindoeïstische tempel, toonde dat 'de religieuze kunst van alle tijden de scheiding tusschen de menschen doet wegvallen'. Als functie hier de overhand had gehad op vorm, zou 'het prevelend gebed' van de gebeeldhouwde boeddha's hebben ontbroken, wier gebaren 'de verwerkelijking van een algemeen menschenlijke handeling' zijn. Deze gestileerde ornamentiek beoordeelde Berlage nu als superieur: 'Het Oosten kent nog de rhythmische beweging, den stijl als de natuurlijke eigenschap aller dingen.'

Berlages Indische reis verduidelijkt hoe het debat over inlandse vormen werkte als een katalysator op architectuuropvattingen in Nederland. Algemene ideeën over gemeenschapskunst werden door het contact met Indië genuanceerd. Uiteindelijk bleef het Nederlandse modernisme zelden zuiver 'rationeel',

maar zocht het naar een levensbeschouwelijke grond. Een goed voorbeeld van het bouwkundige experiment waarvoor Indië vrijplaats werd, is Wolff Schoemakers *Villa Isola* in Bandoeng: deze exuberante taart van geplooid verdiepingen heeft in het moederland geen equivalent. Het is denkbaar dat ook Willem Dudok, die in de kolonie bouwde, zijn ideeën toetste aan de discussie over de 'tropenstijl' en zo ervoor koos de strikte geometrie van Berlages vroege werken te verlaten.

Berlages ideaal van gemeenschapskunst, dat hij in Indië verwezenlijkt zag, was belangrijk voor de Nederlandse architectuur, maar misschien nog wel meer voor de kunstnijverheid. Met name voor het *Gesamtkunstwerk*, waarin toegepaste kunst, schilder- en beeldhouwkunst één geheel vormden, keek men naar Indië. Opvattingen over abstractie en ambachtelijkheid kregen een meerwaarde door het inlandse wereldbeeld, dat in Nederland een door theosofie en spiritisme gescherpt gehoor vond.

Het ging hierbij niet om geïsoleerde kunstenaars. In Haarlem werd een academie opgericht die met inlandse vormgevingsprincipes experimenteerde. Vooral batikken werd populair; schilders als Johan Thorn Prikker probeerden nieuwe procedés. Op de Haagse tentoonstelling *Oost en West* uit 1901 prezen art-nouveaustijl kunstenaars de inlanders omdat industrieel geproduceerde imitatiebatik, de *batik belanda*, in Indië geen afzetmarkt vond. De directeur van het Coloniaal Museum, Frederik van Eeden, vader van de schrijver, merkte op dat in inlandse kunst 'de mensch de hoofdpersoon is en het werktuig zijn dienaar. Hoe anders in Europa, waar meer en meer de machine regeert.'

In Van Eedens woorden klinkt onvrede met de 'ondergang van het avondland', waar techniek de oorspronkelijke verbeelding heeft verdrongen. In toegepaste kunst zijn 'wij Europeanen de eigenlijke barbaren ... wij versieren onze meubels en ons huis niet meer, zoals onze Noorsche en Saksische voorvaders, naar de ingeving van onze verbeelding', maar kopiëren in serie geproduceerde prentjes. Van Eeden omhelst een andere modieuze ideologie door te concluderen 'dat "de Oost" reeds een tijdperk van beschaving gehad heeft, toen onze voorvaders nog half in de barbaarsheid verzonken waren, en ... een geschiedenis ... innig samenhangend met die van het Arische of Indo-Germaansche ras'.

Nederland moest Indië tot voorbeeld nemen als het ging om abstrahering en een vormtaal die verwees naar een geestelijke dimensie. Van Eeden beschouwde het proces in de inlandse kunst naar grotere abstractie als een direct gevolg van de introductie van de islam. De sculptuur op de Boroboedoer zou door het islamitische beeldverbod zijn geëvolueerd tot schematische, maar niet minder veelbetekenende florale motieven. De inlanders werden zo voorbeeldige symbolisten: 'Dat is geen naturalisme, geen Zola-isme, dat de natuur ruw en onveranderd ... weergeeft! Juist het omgekeerde, en hier leert men met de kunst ook ... den kunstenaar en zijn verborgenste gedachten kennen.'

Inlandse motieven moesten worden beoordeeld als autonome kunstvorm, zo vond historicus G.P. Rouffaer, die reeds in 1901 pleitte voor een Nederlands museum voor Indische kunst - tot dan toe werd deze immers tentoongesteld in koloniale en volkenkundige collecties. Schrijvers die koketteerden met het oosters 'onuitsprekelijke' gaven hun werk zelfs gebatikte omslagen. Naar analogie met het *Japonisme* van in Frankrijk werkende schilders als Van Gogh, werd in Nederland gesproken over *Javanisme*. Niet alleen de versimpelde vormtaal sprak Nederlandse kunstenaars aan. Zij meenden dat de inlandse traditie van religieus geïnspireerde abstractie een gelijkelijk gevolg had voor alle kunstvormen. Deze konden probleemloos worden gecombineerd; De Bazel baseerde niet alleen gevels op Javaanse tempelbouw maar ontleende ook ornamenten voor meubels aan batikfiguren.

'DE IDEALEN VAN DE STIJL HADDEN TE MAKEN MET DE BOUW VAN MOSKEEËN ROND DE EEUWWISSELING.'

De opzienbarende ontlenen aan de kolonie vonden niet plaats in de Nederlandse kunstnijverheid, maar in de schilderkunst. Hierbij moet worden gedacht aan de ontwikkeling tot abstractie die in West-Europa haar gelijke niet kende. Kunsthistorici hebben blootgelegd hoe het Nederlandse modernisme, met name De Stijl, voortvloeide uit oudere stromingen zoals het symbolisme. Mondriaans proces van abstrahering wordt door deze auteurs in omgekeerde richting gevolgd. Zijn werk incorporeerde verschillende artistieke tradities. Naar nu blijkt, was Indië daar één van.

De belangrijkste wegbereider van de abstracte schilderkunst was Jan Toorop, de enige symbolistische schilder van formaat die Nederland kende. Zijn gestileerde vormen en kleuren, die verwezen naar niet-materiële zaken, beantwoordden aan de ideologie van Franse voorgangers: schilderkunst moest niet de wereld der verschijnselen verbeelden, maar doordringen tot de ware werkelijkheid die hieraan ten grondslag ligt. Na kennismaking met Toorop, in 1909, betrad Mondriaan het pad dat naar volledige abstractie zou leiden.

Toorop was toen al een internationale vermaardheid; Verlaine had hem in 1892 omschreven als 'ce superbe Javanais'. Inderdaad was de schilder geboren op Poerworedjo uit een Noors-Javaanse vader en een moeder van Chinese en Brits-Indische herkomst. In tegenstelling tot veel tijdgenoten met gemengd bloed schaamde Toorop zich niet voor zijn achtergrond. Hij buitte deze juist uit om zijn zelfbeeld als kunstenaar vorm te geven, bijvoorbeeld in een zelfportret met inlandse gewaden en instrumenten uit 1884. In een interview zei hij: 'Indië kan niet uit mij worden weggedacht. De grondslag van mijn werk is Oostersch.'

In het themanummer van *De Gids* verhaalt Susan Legêne hoe Toorops Javaanse origine is weggeschreven uit de Nederlandse kunstgeschiedenis. Alle recente tentoonstellingen noemen wel zijn relatie tot Mondriaan – niet zijn inlandse achtergrond. Dit revisionisme is des te bevreemdender omdat tijdgenoten Toorop waardeerden vanwege zijn vermeende Indische spiritualiteit. In zijn tegeltableaus voor Berlages Beurs en zijn boekomslagen voor Louis Couperus assimileerde hij inlandse motieven. Legêne geeft aan dat ‘zijn stijl als vernieuwend benoemd [werd] door zijn welbewuste keuze voor vormtechnische en mystieke ontlenen uit de Indonesische cultuur’.

Tijdgenoten schreven Toorop visionaire vermogens toe, alsof men zijn latere invloed op Mondriaan reeds onderkende: in 1894 stelde een criticus dat ‘dat ingewikkelde temperament, die zeer delicate barbaar, de essens van onzen tijd vat en reeds de *idee* voelt van den tijd die eruit gaat groeien’. Binnen afzienbare tijd werd Toorop gehuldigd als grondlegger van het modernisme. In 1917 meende hoogleraar Gerard Brom dat zijn komst een historisch noodzakelijke factor was geweest. In het symboliek- vijandige Nederland werd een geestelijke dimensie geïntroduceerd toen ‘de gevoelige jongen uit Indië de herinneringen aan gloeiende kleuren meenam... De behoefte aan zinnebeeldige tekens, waaraan de beeldenstorm ons nuchter volk ontwende, zat Toorop ingeschapen.’ Juist de Indische invloed kon Nederlandse kunst doen wedijveren met Europese buurlanden. Bij een tentoonstelling waaraan ook Toorop deelnam, schreef een journalist dat ‘in de meeste dezer ontwerpen een Oostersche karaktertrek [ligt] die hen onderscheidt van b.v. Engelsche of Duitsche soortgelijke werken’.

Het succes van Toorops imago als ‘delicate barbaar’ was goeddeels het gevolg van de ‘spirituele erfenis’ van Indië. Het koketteren met zijn inlandse temperament sprak natuurlijk vooral tot de verbeelding van theosofische kunstenaars. Ook de jonge Mondriaan bezocht zijn woning op Walcheren. Dit maakte zoveel indruk dat Toorops dochter Charley hem spoedig op het strand signaleerde in ‘Buddha-houdingen’. Mondriaans landschappen uit deze periode geven blijk van zijn kennismaking met de superbe Javaan: felrode en gele vuurtorens en molens – een verstrakking van de vormgeving, waarbij kleurvlakken niet een gemoedsgesteldheid uitdrukten maar de grondslagen van de realiteit. In 1910 bestendigden Mondriaan en Toorop hun verbondenheid door de oprichting van de Moderne Kunstkring.

Mondriaan presenteerde zich nu openlijk als theosoof en werd ingeschreven in de ledenregisters in India. In Walcheren ging hij experimenteren met het herleiden van duinen, zee en lucht tot horizontale en verticale lijnen. Hij zag deze abstrahering als een vergeestelijkingsproces: de uitbeelding van de ware werkelijkheid achter de verschijnselen. Zoals Bax aantoonde, werden Mondriaans geschriften hierover direct bepaald door termen uit het Sanskriet.

‘NEDERLAND MOEST EEN VOORBEELD NEMEN AAN DE INDISCHE VORMTAAAL,
DIE VERWEES NAAR EEN GEESTELIJKE DIMENSIE.’

Natuurlijk moeten de Aziatische wortels van Mondriaans ontwikkeling in hun context worden gezien: zelfs Toorops zelfbeeld was een kunstgreep, een marketingsucces in het klimaat dat exotisme verbond met avant-garde. Zoals de hier besproken studies verduidelijken, kleurden modernistische gemeenplaatsen de Indische bijdrage aan het moederland. Architecten zochten naar gemeenschapszin; in de kunstnijverheid ging het om authenticiteit en abstrahering; schilders veronderstelden een echtere wereld achter de waarneembare. Berlages reisdagboek, bijvoorbeeld, negeerde de feitelijk meest invloedrijke inlandse religie – islam. Het werd dan ook allesbehalve gebruikelijk onder Nederlandse kunstenaars om moslim te worden. De gangbare manier om oosterse belangstelling te bestendigen was door zich aan te sluiten bij een theosofische loge. Kortom, het ging hier om een nogal westerse Oriënt.

Niettegenstaande dit voorbehoud vullen de drie besproken auteurs elkaar aan in het blootleggen van een Indische ader in de bloei van het Nederlandse modernisme. Bax biedt bouwkundige analyse gecombineerd met specifieke inlandse iconografie; Ackers geeft bij deze beeldtaal cultuurhistorische achtergrond; en Legêne beschrijft het ongemak van latere historici over de koloniale verhoudingen.

De simpele observatie dat de idealen van De Stijl, mede door Mondriaan opgericht, iets te maken hadden met de bouw van moskeeën rond de eeuwwisseling werpt nu nieuw licht op een belangrijke kunsthistorische periode. Wanneer Indië Nederlanders rijp maakte voor theosofische kunstopvattingen, is het niet zonder betekenis dat zelfs een schoolvoorbeeld van de Nieuwe Zakelijkheid, de Rotterdamse Van Nellefabriek, werd gebouwd door een theosoof. Het gebouw gaf uitdrukking aan een metafysische lichtsymboliek en een collectief ideaal die niet zouden misstaan in Berlages dagboek. Van Eedens opmerking dat de islam de Indische kunst van figuratie naar abstractie leidde, verdient ook in dit kader heroverweging.

Een bevreemdend gevolg van de dekolonisatie is dat de betekenis van de ‘associatiegedachte’ voor de Nederlandse kunst is vergeten. Het is begrijpelijker waarom de jonge Republiek Indonesië alle vormen van inheemse elementen in nieuwe architectuur wilde uitbannen. Wolff Schoemaker overlegde nog met zijn leerling Soekarno over een bestel van islamitische vreedzaamheid, waarin Oost en West letterlijk door één deur konden. Hij vocht echter een achterhoedegevecht. Soekarno zag de ‘tropenstijl’ als door westerse ideologie besmet. Hij zocht een werkelijk internationale vorm van modernistisch bouwen, niet alleen ontstegen aan Europese wortels maar aan iedere regionale inbedding – hij bezocht daarom de nieuwe hoofdstad van Brazilië. Ook in Nederland werd het Indische hoofdstuk van het modernisme uit de kunstgeschiedenis weggeschreven. Met deze constatering mag het belang van de besproken publicaties

zijn aangetoond.

Alleen op het gebied van restauratie bleek wederzijdse waardering te beklijven. Vanaf 1907 had Theodoor van Erp, bijgenaamd 'de eenzame restaurator', gepoogd de vervallen Boroboedoer te herbouwen met behulp van inlandse vakkundigheid. Zelfs de Japanse bezetter waardeerde dit: Nederlanders mochten doorwerken aan het monument van Oost-Aziatische beschaving. Kolonisator en ex-kolonie volbrachten ten slotte samen het project. Zoals historicus Coenraad Temminck Groll meende, bij architectuurbehoud verliep de overgang van Hollandse kolonie naar Republiek Indonesië 'in een sfeer van kameraadschap'.

Thijs Weststeijn is onderzoeker aan de opleiding Kunstgeschiedenis van de Universiteit van Amsterdam.

Besproken boeken:

DE BAZEL - TEMPEL AAN DE VIJZELSTRAAT IN AMSTERDAM

door **Marty Bax e.a. (tekst), Mariëlle Hageman e.a. (red.)**

Uitgeverij Thoth. Bussum 2007.

192 pag., € 39,90

HET REGENT STEENEN - DE SPIRITUELE ERFENIS VAN NEDERLANDS-INDIË

door **Coen Ackers**

Bolongaro Publishing. Amsterdam 2007.

393 pag., € 21,50

INDIË/INDONESIË - THEMANUMMER DE GIDS

door **Maria Barnas e.a. (red.)**

Uitgeverij Balans. Amsterdam 2008.

95 pag., € 8,50

Literatuur:

- **Marty Bax.** *Het web der schepping. Theosofie en kunst in Nederland van Lauweriks tot Mondriaan.* SUN. Amsterdam 2006.
- **Jan van Dullemen.** *Op zoek naar de tropenstijl. Leven en werk van prof. ir. C.P. Wolff Schoemaker, Indo-Europees architect.* Proefschrift Universiteit Utrecht. Utrecht 2008.
- **Coenraad Temminck Groll.** *The Dutch Overseas. Architectural Survey.* Waanders. Zwolle 2002.