

Cultuur en Migratie in Nederland

Kunsten in beweging (I) 1900-1980

redactie: Rosemarie Buikema en Maaïke Meijer

Cultuur en Migratie in Nederland

Voorwoord bij de reeks

Voor u ligt het eerste deel van de boekenreeks *Cultuur en Migratie in Nederland*. In de vijf delen van deze reeks wordt vanuit diverse invalshoeken bekeken hoe de Nederlandse cultuur de laatste honderd jaar is veranderd door de komst van migranten. De Nederlandse cultuur is altijd in beweging geweest, niet alleen door de invloed van migranten, maar wel mede daardoor. De veranderingen in onze cultuur leidden in de afgelopen eeuw tot hevige maatschappelijk discussies. Daarbij kwam steeds de vraag terug: wat houdt de Nederlandse cultuur precies in? Het doel van deze reeks is het aanbieden van gegevens waaruit een nieuw antwoord op die oude vraag afgeleid kan worden. Uit de vele verhalen over culturele veranderingen die deze vijf delen vertellen, rijst een onverwacht dynamisch beeld op van de Nederlandse cultuur: het beeld van een bewegelijke veelheid van culturen, die steeds nieuwe verbindingen met elkaar aangaan. In deze reeks kunt u lezen op welke manier de culturen en tradities die migranten meebrachten – of die hen vooruitsnelen doordat Nederlanders ze al van ‘elders’ hadden opgepikt – zich hebben gemengd met autochtone culturele gewoonten. Op sommige terreinen hebben culturele confrontaties niet geleid tot vermenging en wederzijdse beïnvloeding, maar juist tot afscheiding en afstoting, en tot het zich terugtrekken in subculturen. In ieder deel van deze reeks zal worden nagegaan hoe die processen van contact en vermenging zijn verlopen. Wat gingen die nieuw ontstane culturele vormen betekenen voor zowel oude als nieuwe Nederlanders?

Cultuur

Cultuur wordt in deze reeks ruim opgevat. Cultuuruitingen kunnen betrekking hebben op museale kunst, films en literatuur, nieuwsmidia, kleding, groepstalen, sport, manieren van wonen, religie, liefde en relatievorming, leefstijlen. Verder op klassieke muziek, op populaire liedjes, op dans en theater, op voedsel en op gewoonten die het bereiden van voedsel omringen. Ook lichaamstaal, de omgang met geld, de inhoud en organisatie van arbeid, transport, de functie en inrichting van huizen, winkels en woonwijken wordt in deze reeks gezien als cultuur. Het gaat ons bij al die manifestaties van cultuur niet alleen om de veranderingen zelf, die door de komst van migranten zijn teweeggebracht, maar ook om de steeds wisselende manier waarop mensen betekenis geven aan die veranderingen. Nieuwe elementen in een gevestigde cultuur worden op den duur als eigen ervaren en de herkomst wordt dikwijls vergeten. Ook de culturen van migranten veranderen op hun beurt door vermenging en integratie. Veel scheidslijnen tussen de cultuur van gevestigden en nieuwkomers verdwijnen op den duur vanzelf, andere blijven sluimerend aanwezig om op onverwachte momenten opnieuw aan betekenis te winnen. Als wij in deze reeks de Nederlandse cultuur beschrijven in haar diversiteit dan bedoelen we vooral diversiteit in landen van herkomst. Maar veranderingen in gedrag en gewoonten worden nooit alleen door herkomst bepaald. Jongens en meisjes, bijvoorbeeld, bewegen zich op een verschillende manier in de samenleving. We besteden daarom ook aandacht aan de rol van andere verschillen in culturele veranderingsprocessen, zoals sekseverschil

(specifieke jongens- en meisjes-, c.q. mannen- en vrouwenculturen), generatieverschil, seksuele diversiteit (lesbische en homosubculturen) verschil in klasse en milieu en de religieuze diversiteit die het product was van de autochtone verzuiling.

Migratie

Geen enkele samenleving bestaat alleen uit mensen die op het eigen grondgebied zijn geboren. Er is altijd instroom van mensen van buiten. Bij het traceren van de invloed van migratie beperken we ons in deze reeks tot de twintigste eeuw. Deze eeuw staat het dichtste bij ons. Oude en nieuwe Nederlanders kunnen zich nog persoonlijk verbonden voelen met culturele veranderingen die zichzelf, hun ouders en grootouders hebben doorgemaakt. Dat geldt minder voor wat zich in vroeger eeuwen heeft afgespeeld, toen de binnenkomst van migranten voor net zulke diepgaande veranderingen zorgde. Zo kon in de zeventiende eeuw op zeker moment niet minder dan een derde van de bevolking van Amsterdam vreemdeling genoemd worden. De migratiegeschiedenis van Nederland in de afgelopen eeuwen is uitvoerig beschreven, bijvoorbeeld in het overzichtswerk van Jan Lucassen en Rinus Penninx, *Nieuwkomers, nakomelingen, Nederlanders* (1994), dat de migratiegeschiedenis van Nederland vanaf de zestiende eeuw in kaart brengt. Wij zullen dat werk niet overdoen, maar ons richten op het relatief onbetreden terrein van de *culturele* gevolgen van het migratieproces.

Hoewel er dus ook voor 1900 al eeuwen gemigreerd werd nam het aantal nieuwkomers uit het buitenland aan het begin van de twintigste eeuw gestaag toe. De pieken lagen in de Eerste Wereldoorlog, het daarop volgende Interbellum en in de laatste drie decennia. Tot omstreeks 1960 werd de migratie naar Nederland gedomineerd door Duitsers, en in mindere mate door Oost-Europeanen, Spanjaarden en Italianen. Joden hadden altijd al in Nederland geleefd, maar in de jaren dertig kwamen nieuwe groepen joodse vluchtelingen, die samen met de gevestigde Nederlandse joden in de nazi-tijd in groten getale zijn opgepakt en in concentratiekampen vermoord. Met migranten uit China en de koloniën (Nederlands-Indië, Suriname en de Antillen) maakte Nederland al in het Interbellum kennis, maar door de massale naoorlogse immigratie – als gevolg van dekolonisaties – nam hun invloed aanmerkelijk toe. Een belangrijk omslagpunt in de Nederlandse opvattingen over immigranten ligt omstreeks 1960, toen een verschuiving optrad van koloniale migratie naar de komst van ‘gastarbeiders’ uit het Middellandse-Zeegebied. Hun specifieke culturele kenmerken werden benadrukt, zeker toen bleek dat velen zouden blijven en er een omvangrijke volgmigratie op gang kwam. Die volgmigratie viel deels samen met de volksverhuizing uit Suriname na de onafhankelijkheid in 1975. In de jaren daarna ontstond een migratiebeweging van tienduizenden asielzoekers uit Zuid-Amerika, Afrika en Azië.

Er was niet alleen sprake van migratie *naar* Nederland, maar ook *binnen* Nederland. Zo trokken bijvoorbeeld grote groepen noorderlingen, Brabanders en Zeeuwen naar de Randstad. Net als de Drenten die in de jaren vijftig naar Eindhoven verhuisden om bij Philips te werken, kunnen zij worden gezien als economische vluchtelingen, op zoek naar een beter bestaan. Die omvangrijke interne migratie blijft echter buiten het bestek van deze reeks, hoewel het interessant zou zijn na te denken over de vraag of de migratie vanuit de nog niet zelfstandige koloniën (zoals Suriname) eigenlijk ook niet als interne migratie kan worden gezien. Ook de migraties vanuit Nederland naar

Canada, Nieuw-Zeeland, Australië en Zuid-Afrika blijven buiten beschouwing. De geografische beperking van ons project ligt bij de grenzen van het huidige Nederland. We richten ons met name op immigranten die van elders naar Nederland zijn gekomen.

Wanneer we de twintigste eeuw overzien, gaat het in die Nederlandse immigratiegeschiedenis om Belgische vluchtelingen tijdens de Eerste Wereldoorlog; om Hongaarse kinderen die na de Eerste Wereldoorlog in Nederlandse pleeggezinnen werden ondergebracht; om Duitse dienstbodes in de jaren twintig en dertig; om ambulante groepen die verspreid door de tijd binnentrokken en die arbitrair werden geëtiketteerd als 'zigeuners'; om veelal Duitse joden; om auteurs, lezers en uitgevers van de exilliteratuur; om rijksgenoten, dus Indische Nederlanders en Molukkers, Antillianen en Surinamers; om Joegoslaven, Polen en Italianen die kwamen werken in de Limburgse mijnstreek; om arbeiders uit het Middellandse-zeegebied, met name Turken en Marokkanen, in de jaren vijftig en later; om de vanaf de jaren zestig steeds onzichtbaarder geworden 'westerse' migranten, zoals Amerikanen, Japanners, Belgen, Engelsen en Duitsers die vanwege de toegenomen mobiliteit en internationalisering al dan niet tijdelijk in Nederland wonen en werken. En ten slotte om vluchtelingen en asielzoekers uit de hele wereld in het laatste decennium, alsmede om adoptiekinderen uit Afrika, Azië en Latijns-Amerika. Achter in dit boek vindt u een uitgebreider historisch overzicht van de immigratie naar Nederland in de twintigste eeuw. Dit is het historisch decor waartegen zich de culturele transformaties afspelen die het onderwerp zijn van deze reeks.

Cultuur en Migratie

Tijdens al die immigratiegolven waren de Nederlandse identiteit en cultuur voortdurend aan verandering onderhevig, mede door de ontmoeting met de migranten. De status van de nieuwkomers is daarbij even flexibel gebleken als de aard van de Nederlandse cultuur en identiteit. Wat 'Nederlands' was, werd steeds opnieuw gedefinieerd *in relatie tot* de identiteit van anderen. Daarbij werd vaak gepoogd de eigen Nederlandse identiteit ondubbelzinnig af te grenzen van die van de 'anderen'. Nederlanders waren afwisselend schoner, netter, preutser, godsdienstiger, minder luidruchtig, minder misdadig en zo verder dan 'vreemdelingen'. Met de komst van migranten met een islamitische achtergrond is een aantal van zulke categorieën in zijn tegendeel veranderd. Nu zijn het soms migrantengroepen die verondersteld worden netter, godsdienstiger en zediger te zijn dan de gemiddeld meer gesecculariseerde, seksueel vrijere, alcoholdrinkende Nederlanders. Nederlandse beelden van nieuwkomers sporen vaak niet met de manier waarop deze zichzelf zien. Niet zelden komen zulke beelden voort uit de neiging om anderen te zien als spiegelbeeld, als keerzijde van wat men zelf denkt te zijn. Identiteit is relatief en bestaat altijd in relatie tot anderen met wie men zich meet. Ook het karakter van de Nederlandse cultuur lag en ligt daarom allerminst vast: die werd steeds opnieuw uitgevonden met behulp van de ander als afzetpunt. Hetzelfde proces speelde zich ook bij migranten af: ook zij herontdekten hun eigen cultuur en identiteit met Nederland als afzetpunt. Cultuur is een beweeglijk, veranderlijk product van beeldvorming en constructie. Aan beide kanten kan sprake zijn van afgrenzing en contactweigering – paradoxaal genoeg ook een vorm van cultuurverandering – maar ook van opening, menging, absorptie, transformatie. Ook die nieuwe mengvormen kunnen Nederlands genoemd worden. Het begrip Nederlandse cultuur kan dan zowel conservatief worden opgevat als een

reservaat van het (vermeend) autochtone, als meer vooruitstrevend als een cultuur die voortdurend verandert, onder andere doordat die in zich opneemt wat migranten hebben ingebracht aan kunst, zienswijzen, leefvormen en stijlen. Die laatste opvatting van Nederlandse cultuur is de onze. Tegelijk bestuderen we deze voortdurende herdefiniëring van de Nederlandse cultuur. De twintigste-eeuwse debatten daarover vormen dan ook een rode draad in de reeks.

Een andere rode draad vormt het patroon van culturele assimilatie van migranten die er al een of meer generaties zijn. Zij staan hun positie als nieuweling steeds weer af aan recentere nieuwkomers – die meer opvallen – tot de volgende groep migranten ook hen weer tot oude bekenden maakt. Daarbij speelt kleur en Europese herkomst vaak een rol. Sommige groepen worden tegelijk ervaren als vertrouwd én vreemd. Dat was het geval met de Duitsers, de grootste migrantengroep tot omstreeks 1960. De immigratie uit Duitsland was van groot belang voor de groei en bloei van de Nederlandse cultuur. Zeker tot aan de Tweede Wereldoorlog waren de kunst, de wetenschap en het bedrijfsleven sterk op de machtige oosterbuur georiënteerd. Parallel aan de Duitse trek naar Nederland, vonden veel Nederlanders emplooi op de Duitse arbeidsmarkt. Door de omvangrijke migratie tussen beide landen werden deze banden ook op persoonlijk niveau levend gehouden. Intussen werden Duitsers en andere Europese migranten, net als de latere Oost-Europese en niet-westerse migranten, wel degelijk als vreemd en anders behandeld, zowel cultureel als juridisch. Zij kregen hoe dan ook de juridische status van vreemdeling. Die vreemdelingenstatus van witte migranten uit omliggende landen is in de afgelopen decennia nagenoeg verdwenen en overgedragen op nieuwkomers uit streken buiten Europa. Net zoals de Amerikaanse historicus Noel Ignatiev zich afvroeg ‘How the Irish became white’ (1994), willen wij met deze reeks een antwoord geven op de vraag hoe West-Europeaanen onzichtbare immigranten zijn geworden.

Een andere stuwende vraag achter deze reeks luidt: hoe gaat dat wederzijdse verbeelden van wat eigen en wat anders is in zijn werk? Bij het zoeken naar antwoorden is volop geprofiteerd van de inspirerende golf postkoloniale theorie en kritiek, die voor een groot deel afkomstig is uit het Angelsaksisch taalgebied, en uit Australië, Azië, de Amerika's en Afrika. Deze postkoloniale theorie wordt hier toegepast op de Nederlandse (en Europese) context. De geschiedenis van migratie, etnische conflicten en multicultureel samenleven ziet er in Nederland enigszins anders uit dan in de Verenigde Staten, Engeland en de landen van het voormalige Britse imperium. Op dit grondgebied waren het niet de zwarten, de Ieren en Latino's, zoals in Amerika, maar zogenaamde ‘zigeuners’ en joden, in de jaren zeventig de Surinamers en in het laatste decennium de moslims, die de volle laag kregen te verduren van de projecties van gevestigden op nieuwkomers, in hun negatieve en positieve vormen. Bepaalde processen van beeldvorming mogen dan vergelijkbaar zijn, de Nederlandse situatie wijkt op belangrijke punten ook af.

We concentreren ons in deze reeks niet zozeer op de migratiegeschiedenis als historisch feit, noch op een moeilijk traceerbare mentaliteitsgeschiedenis. We gaan ervan uit dat de wederzijdse beelden van ‘zelf’ en ‘ander’ worden gevormd in het concrete leven van alledag: in de confrontatie met anderen op scholen, tijdens het boodschappen doen, tijdens het flirten en in de kunsten. De reeks richt zich daarom op concrete, zichtbare veranderingen in de culturele, materiële en sociale omgeving. Wat heeft zich in de kunsten, in het wonen, het samenleven en in de alledaagse cultuur afgespeeld op het Nederlandse grondgebied in de twintigste eeuw? Hoe zijn de gewoonten, de visies en de culturele tradities van migranten verknoopt met de wortels

van de Nederlandse samenleving? Soms ligt de nadruk op esthetiek, verteltechnieken, op manieren waarop groepen zich profileren, of op percepties van groepen over en weer. Soms gaat het om het blootleggen van mengvormen, archivering van vergeten invloeden, reconstructie van culturele familiegeschiedenissen, of om levensverhalen van nieuw gekomen cultuurdragers. Al deze analyses en verhalen samen maken duidelijk hoezeer de Nederlandse cultuur een verre van onproblematische, maar altijd dynamische veelheid van culturen is, die op allerlei terreinen met elkaar interacteren.

Voor u ligt nu het eerste deel, dat 'kunsten in beweging' in de jaren 1900-1980 beschrijft. Het volgende deel richt zich ook op 'kunsten in beweging', maar dan in de periode 1980-2000. De drie daaropvolgende delen hebben als ondertitels 'Levensverhalen uit de Twintigste Eeuw', 'Wonen en Samenleven vanaf de Eerste Wereldoorlog' en 'Veranderingen van het Alledaagse 1950-2000'.

De redactie van deze reeks is veel dank verschuldigd aan het Prins Bernhard Cultuurfonds, dat de realisering van dit project mogelijk maakte door een genereuze subsidie. Het Cultuurfonds bevordert de Nederlandse cultuur in binnen- en buitenland. Met dit initiatief heeft het fonds ertoe bijgedragen dat het begrip 'Nederlandse cultuur' wordt ontdaan van zijn bijbetekenissen 'puur autochtoon', 'wit' en 'van Nederlandse bodem'. Het fonds biedt ons hier de gelegenheid te laten zien hoe Nederland ook de afgelopen eeuw het toneel is geweest waarop vele werelden bij elkaar kwamen.

De redactie:

Maike Meijer

Rosemarie Buikema

Isabel Hoving

Leo Lucassen

Jaap Vogel

Gloria Wekker

Wim Willems

Cultuur en Migratie in Nederland.

Inhoudsopgave

Kunsten in beweging 1900-1980.

Inleiding.

Rosemarie Buikema en Maaïke Meijer

1. *Oktober 1901. Gerret Rouffaer constateert een artistieke ereschuld.*
Vernieuwing van de beeldende kunsten in een koloniale context 2001-1901.
Berteke Waaldijk en Susan Legêne
2. *19 augustus 1913. Het Nederlandsche Dansonderwijzers Genootschap neemt de tango in het lesprogramma op.*
Van getemde passie tot verslindende levensstijl.
Joost Groeneboer
3. *23 oktober 1915. Bèla Ruhà, 'tsigaan en komponist' wordt voorgesteld aan het Amsterdamse publiek.*
De intocht van zigeuners en hun muziek.
Maaïke Meijer
4. *29 augustus 1922. 'Weg met de Engelsche jazzbands uit Duitschland.'*
Nederlandse musici demonstreren tegen de concurrentie van buitenlandse vakgenoten.
Philomeen Lelieveldt
5. *3 januari 1928. Drie Surinaamse verstekelingen komen aan in Amsterdam om artiest te worden.*
De huidskleur van de jazz.
Rudie Kagie
6. *Voorjaar 1928. Albert Helman publiceert Mijn aap schreit.*
'Aap in het diepst van mijn gedachten.'
Stine Jensen
7. *8 juni 1931. De Balinese gamelangroep 'Gong Peliatan' treedt op in het Concertgebouw in Amsterdam.*
Balinese dansen in Nederland: sprookje of pure kunst?
Marieke Bloembergen
8. *6 oktober 1934. Buitenopnamen in Soestduinen voor de soldatenklucht Het meisje met den blauwen hoed.*
'Vreemdelingen' in de Nederlandse film van de jaren dertig.
Kathinka Dittrich van Weringh
9. *11 april 1936. De Duitse schrijfster Irmgard Keun ondertekent een contract met uitgeverij Allert de Lange.*
Nederland en de exilliteratuur.

Marianne Vogel

- 11 januari 1939. De Russische balletpedagoge Sonia Gaskell verruult Parijs voor Amsterdam.*
10. De internationale wortels van de Nederlandse danskunst.
Klazien Brummel
- 1933-1945. Duitse kunstenaars ontvluchten het nazi-regime en vestigen zich in Amsterdam.*
11. 'Ontaarde kunst' in Nederland.
Hans Ludwig Jaffé
- 26 februari 1948. Oeroeg van Hella Haasse verschijnt als boekenweekgeschenk.*
12. Herinneringsliteratuur en 'postherinneringen' bij eerste en tweede generatie Indische schrijvers.
Pamela Pattynama
- 3 maart 1952. Otto Sterman draagt voor het eerst 'Ik ben een neger' voor.*
13. De ommezwaai van een zwarte acteur op het Nederlands toneel.
Joost Groeneboer
- Herfst 1952. Het Suriname-nummer van het Friese literaire tijdschrift De Tsjerne verschijnt.*
14. 'Mar alles swijde...'
Liesbeth Brouwer
- 17 april 1953. Nola Hatterman vertrekt naar Suriname en ontwikkelt zich tot leermeesteres van een generatie Surinaams-Nederlandse beeldende kunstenaars.*
15. Een artistiek bemiddelaar tussen Nederland en Suriname.
Myra Winter
- 13 mei 1957. Tjalie Robinson bezet Onze Brug.*
16. De gedaanteverwisseling van een Indische verhalenverteller.
Wim Willems
- 1 oktober 1957. Donald Jones verschijnt in Pension Hommeles.*
17. De rol van gekleurde acteurs in Nederlandse televisiehumor.
Giseline Kuipers
- Juli 1962. Hans Faverey maakt zijn debuut in Podium; Bernardo Ashetu's debuutbundel Yanacuna verschijnt.*
18. Lezen in een Caraïbische context.
Michiel van Kempen
- 5 maart 1966. Milly Scott is de eerste zwarte zangeres op de elfde editie van het Eurovisie Songfestival in Luxemburg.*
19. De nieuw-Nederlandse afvaardiging naar het Songfestival 1964-2001.

Lutgard Mutsaers

17 juni 1972. De Zuid-Afrikaanse dichter Breyten Breytenbach ontvangt de Van der Hoogtprijs.

20. Breytenbach in Nederland
Erik van den Bergh

22 juli 1978. Het oriëntaalse nummer Arabian Affair komt de Nederlandse Hitparade binnen en blijft daar negen weken staan.

21. Yonina brengt Nederland aan het buikdansen.
Klazien Brummel

Noten en literatuur

Appendix:

Een kort overzicht van de immigratie naar Nederland in de twintigste eeuw.

Over de auteurs van dit deel

Verantwoording van illustraties

Namenregister

Kunsten in beweging 1900-1980.

Inleiding

In zijn *Camera Obscura* uit 1839 gunt Nicolaas Beets (alias Hildebrand) ons vanuit verschillende perspectieven een blik in de binnenkamers van de negentiende-eeuwse Hollandse burgerij en steekt daarmee vervolgens op belerende toon de draak. In een van de hoofdstukken uit dit als zo door en door Hollands bekend staande werk uit de Nederlandse canon, laat Hildebrand zich introduceren bij de familie Kegge. De familie is zojuist gerepatrieerd uit West-Indië. Nadat Hildebrand door vader Kegge is rondgeleid in het Leidse huis vol koloniale schatten, vertelt dochter Henriëtte hem van het huiselijk leven in de West: 'In de loop van ons gesprek verhaalde Henriëtte mij de wonderen van het huis en de paarden en de slaven, die de familie in de West had; een slaaf voor de zakdoek, een slaaf voor de waaier, een slaaf voor het kerkboek, een slaaf voor de flacon!' Voordat deze confrontatie met de West-Indische welvaart van de familie plaatsvindt hebben we als lezers al te verstaan gekregen dat meneer Kegge een luidruchtige snob is met veel te veel nieuw geld, dat dochter Henriëtte zeventien jaar oud is en 'ten volle ontwikkeld, naar de aard der tropische mensengeslachten' en dat mevrouw Kegge 'aanmerkelijk bruiner' is dan haar dochter en 'aanmerkelijk verre van een schoonheid in de ogen van een Europeaan' (81-82). Deze koloniale familie tracht zich met al haar pracht en praal, haar kakatoes, haar zwarte lakeien en palfreniers, aan te sluiten bij de hoogste kringen in Leiden. Dat lukt hen maar ten dele. Hildebrand schroomt dan ook niet om in zijn vertellerscommentaar de leden van de familie voortdurend te wijzen op de megalomanie van hun opwaartse streven, daarbij doelend op zowel de hermetisch gesloten grenzen tussen burgerij en adel als op de gemengde raciale samenstelling van de Kegges. Zowel Kegges geld als zijn vrouw en kinderen zijn vanwege hun herkomst geen geldige toegangsbewijzen voor de hoogste kringen. Hildebrands kritiek op de lachwekkende machinaties van de burgerij is zodoende niet gespeend van een flinke dosis negentiende-eeuwse stereotypen over de verhouding tussen de seksen, de klassen en de rassen.

Terwijl Hildebrand in zijn verhaal de grenzen probeert aan te geven van de mogelijkheden om sociale en maatschappelijke kloven te dichten, beschrijft hij ondertussen tegelijkertijd zowel het negentiende-eeuwse Nederlandse beschavingsideaal, als de intrinsieke transnationaliteit van de negentiende-eeuwse Nederlandse alledaagse cultuur. Een bijkomend aspect van die transnationale Nederlandse cultuur is dat, zoals uit de beschrijving van het kroost van meneer Kegge blijkt, al in het begin van de negentiende eeuw de eerste kinderen van gemengde afkomst de Nederlandse canonieke literatuur bevolken.

Veelzeggend in dat verband is bijna een eeuw later de slotzin van een novelle uit 1921, geschreven door een andere gecanoniseerde Nederlandse auteur, Lodewijk van Deyssel: 'Zij kreeg drie lieve gezonde kinderen.' Het bijzondere aan deze drie lieve gezonde kinderen is dat ze net als de kinderen Kegge, van gemengde afkomst zijn. En ook in deze novelle wordt het verschil in kleur van de protagonisten verhevigd door een verschil in sekse en klasse. Het klassenverschil is evenals bij Hildebrand nog steeds als vanzelfsprekend een thema maar krijgt in het geval van de gemengde relatie ook in de vroegetwintigste eeuw raciale accenten.⁽¹⁾

De interracial ontmoeting in deze novelle vindt plaats tegen de historische achtergrond van de Wereldtentoonstelling, oftewel de Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling die op 1 mei 1883 in Amsterdam werd geopend. Ter

gelegenheid van dit festijn was ook de Berlijnse dirigent Benjamin Bilse naar Amsterdam gehaald met zijn orkest. Zijn muziek maakte 'de reeks der kermis en Buitenland-indrukken tot een voortdurende bonte verrukkingsoorzaak', schrijft Van Deyssel hierover in zijn *Gedenkschriften*. Het exotische van de tentoonstelling verrukt ook hoofdpersoon May; sterker nog, het vreemde werkt uitgesproken erotiserend op haar. Ook al stelt ze zich voor hoe zij straks wellicht een Chinese winkel zal moeten runnen in plaats van een comfortabel bourgeois leven te kunnen leiden, zij wordt onweerstaanbaar aangetrokken door de kleurig uitgedoste vertegenwoordiger van het Chinese ministerie van Koophandel. Zij heeft haar zinnen op deze man gezet en net als Eline Vere is zij niet af te brengen van haar inbeeldingen en hartstochten. 'De vreemdeling in zijn kleurige klederen zag zij in haar verbeelding daar staan en haar wachten en haar zwijgend gebieden tot hem te gaan.' (125) Haar ouders leggen zich ten langen leste bij haar besluit neer en zo komen dan de drie lieve gezonde kinderen in de Nederlandse literatuur terecht.

De novelle is getiteld: *Blank en Geel*. Aan die titel werd de voorkeur gegeven boven het eveneens overwogen *Kruising der Rassen*. Uit het commentaar dat Van Deyssel in 1927 en 1929 op de novelle geeft in zijn persoonlijke aantekeningen, blijkt dat de Chinees uit het verhaal voor hem de verpersoonlijking is van de fatale man. Hoofdpersoon May 'valt' voor hem in de letterlijke betekenis van het woord. Zij verlaagt zich, zo blijkt uit de bezwaren die door familie en andere omstanders worden geuit, zij riskeert door haar huwelijk haar geprivilegieerde plaats op de maatschappelijke ladder. Zij vat dan ook niet gewoon liefde voor hem op, zij is conform de traditie van de vrouwelijke heldin in de naturalistische roman, zinsbegoocheld. Zij herkent in de Chinees het exotisme van haar eerste liefde, een Engelsman. De Chinees is uiteraard een meer uitgesproken vervulling van haar verlangen naar 'iets heel buitengewoons' (27). Hij doet de herinnering aan de ongewone en dus begeerlijke Engelse verloren liefde verbleken.

Hildebrand en Van Deyssel demonstreren in hun hierboven aangehaalde werk dat de culturele 'ander' een rol van betekenis speelt in de negentiende en twintigste-eeuwse Nederlandse verbeeldingswereld. Of hij/zij nu wordt bewonderd, begeerd, geërotiseerd, dan wel wordt afgeschilderd als exponent van een minder beschaafde cultuur, steeds markeert die ander het bestaan van zoiets als de specifiek Nederlandse cultuur en volksaard. De portrettering van de ander als anders helpt bij de bewustwording van de eigen normen en waarden. Binnen diezelfde Nederlandse cultuur zijn die culturele 'anderen' in de loop van de twintigste eeuw echter al lang niet meer de metafoor van het verre en vreemde, maar zelf deel van die cultuur geworden. De interculturele ontmoetingen die Hildebrand en Van Deyssel beschreven in hun novellen vinden plaats tegen de achtergrond van historische gebeurtenissen waarin de Nederlandse samenleving zich expliciet en diepgaand heeft verbonden met mensen en culturen van buiten de geografische grenzen. Die ontmoetingen van koloniale, economische en/of politieke aard hebben niet alleen geleid tot, zoals in de aangehaalde verhalen, kinderen van gemengde afkomst maar ook tot andere vormen van culturele vermenging: nieuwe muziek, nieuwe dans, nieuwe ontwikkelingen in de beeldende kunst, film, theater en literatuur. Migranten hebben in de twintigste eeuw de pen en het penseel opgenomen. Zij zijn niet langer slechts personages in Nederlandse teksten, zij creëren hun eigen personages en beelden. Zij hebben velerlei vormen van cultuur meegebracht en deze zijn in Nederland blijven leven en veranderd door de nieuwe context. Ook de Nederlandse kunsten zijn door deze nieuwe kunstvormen veranderd.

In dit boek volgen we de interactie tussen de Nederlandse samenleving en de verschillende migratiestromen die Nederland heeft gekend aan de hand van de participatie van migrantenkunstenaars. Wat voor kunst brachten zij mee, hoe zetten zij die voort in de Nederlandse context en hoe gingen deze nieuwe kunstvormen ‘werken’ in de Nederlandse culturele ruimte? Hoe kwamen de autochtone kunsten daardoor in beweging? Dit boek bestrijkt de periode 1900-1980. In het hierop volgende deel van de reeks *Cultuur en Migratie in Nederland* getiteld *Kunsten in Beweging 1980-2000*, schetsen we de ontwikkelingen in de resterende twintig jaar van de twintigste eeuw. Over de interactie tussen het werk van inheemse en migrantenkunstenaars valt nog veel onderzoek te verrichten. Wij kunnen met deze introductie dan ook volstrekt geen volledigheid claimen. Eerder beogen wij een smaakmaker aan te bieden, een caleidoscopisch overzicht van wat er zoal valt te zien en te bestuderen in de geschiedenis van de Nederlandse kunsten als we de blik richten op het aandeel dat migrantenkunstenaars daarin hebben gehad. Dat aandeel is veel groter dan doorgaans in cultuurgeschiedenissen wordt gedacht en/of benadrukt. We hebben dan ook niet alle relevante bijdragen van migrantenkunstenaars aan de Nederlandse cultuur kunnen belichten, maar wel een exemplarische greep kunnen doen uit de vele ontmoetingen van autochtoon Nederlandse en migrantenkunst. In elk hoofdstuk krijgt de lezer via de beschreven ontwikkelingen binnen een specifieke kunstsector en een specifieke migratiestroom antwoord op vragen als: hoe verliep de ontmoeting tussen autochtoon Nederlandse en migrantenkunstenaars, hoe hebben migrantenkunstenaars meegewerkt aan de ontwikkeling van de Nederlandse cultuur, welke veranderingen hebben zij daarin teweeggebracht op institutioneel, thematisch en vormtechnisch gebied? Ieder hoofdstuk behandelt een vernieuwend proces binnen een bepaalde kunstsector aan de hand van een specifieke gebeurtenis die dat algemene proces mede in gang heeft gezet.

Alvorens een vooruitblik te geven op wat u in dit eerste deel zoal kunt verwachten aan antwoorden op deze veelomvattende vragen lijkt het ons noodzakelijk kort stil te staan bij drie aangrenzende terreinen waarop het begrip cultuur werkzaam is.⁽²⁾ Die drie terreinen grijpen op specifieke wijze in elkaar bij de interactie tussen autochtone en migrantenkunst. Ook in de novellen van Hildebrand en Van Deyssel zijn die drie invullingen van het cultuurbegrip – het utopische, het antropologische en het esthetische – impliciet werkzaam.

Cultuur als utopische categorie, als antropologisch begrip en als esthetisch begrip

Zoals het woord in de meest brede en algemene zin wordt gebruikt, kan cultuur het best worden begrepen als dat wat zich onderscheidt van natuur. Deze betekenis van cultuur ligt aan de basis van het denken over een samenleving, de vorming van burgers en een natiestaat. In de formulering van cultuurcriticus Terry Eagleton is cultuur in brede zin een ethische pedagogiek, die ons allemaal voorbereidt op het burgerschap door ons aan te spreken op het ideaal van een collectief zelf, dat wordt vertegenwoordigd door de staat (Eagleton 2000, 7). Cultuur in deze zin is het systeem van instituties, regels, normen en waarden dat beschaafd handelende mensen produceert. Beschaafd zijn betekent in het hedendaagse gebruik van het begrip vaak rationeel en adequaat geïnformeerd zijn, genuanceerd gedrag aan de dag leggen, onderscheid kunnen maken tussen persoonlijke en algemene belangen, zelfbeheersing betrachten. Beschaving verwijst naar een doorlopend proces van ‘schaven’ en

vormen. Een beschaving schaaft, letterlijk, een gemeenschap of individu bij, zodat het ruwe eraf gaat en de gepolijste vorm het ideaal zo goed mogelijk benadert. Beschaven impliceert ook *wegschaven* van wat niet binnen het utopische beeld past. Het spreken over de eigen 'beschaving' impliceert dan ook vaak dat men zich onderscheidt van de 'onbeschaafden'. George Bush bouwde in zijn uitlatingen na september 2001 voort op dit klassiek-westerse beschavingsideaal toen hij de Amerikaanse cultuur nadrukkelijk afzette tegen het zogenoemde barbarisme van andere beschavingsvormen. Beschaving verwijst dan naar een *uitsluitend* systeem van intellectuele, morele en esthetische waarden.

Toen men Mahatma Gandhi ooit de vraag stelde wat hij vond van de westerse beschaving antwoordde hij: 'I think it would be a very good idea.' In dat gevatte antwoord ligt het hele arsenaal aan voetangels en klemmen van het begrip cultuur in zijn brede betekenis besloten. Beschaving is vooral een idee. Gandhi impliceert dat westerse beschaving een utopisch ideaal is, maar geen realiteit. Het zou goed zijn wanneer het westen beschaafd was – het is dat volgens hem niet. Wat Gandhi voor de goede verstaander aan de orde stelt, is dat het realiseren van bepaalde menselijke waarden door middel van instituties en regelgeving tegelijkertijd andere waarden – bijvoorbeeld die van hem – onzichtbaar maakt. Hoe behartenswaardig de als beschaafd te boek staande eigenschappen ook mogen zijn, de praktijk wijst uit dat in naam van 'de beschaving' ook heel ander gedrag vertoond kan worden. Wanneer men het westerse beschavingsideaal serieus zou nemen, zouden kolonialisme en slavernij daarin geen plaats kunnen hebben. Die dubbelzinnigheid van Gandhi's opmerking wordt ook door Hildebrands voorstelling en becommentariëring van de familie Kegge krachtig onderstreept. Enerzijds wordt daar de oneigenlijke plundering van rijkdom door koloniale bekritiseerd en de koloniale heersersdrang en bezitterstrots geridiculiseerd, anderzijds worden de negentiende-eeuwse raciale scheidslijnen even angstvallig bewaakt als de maatschappelijke. De dubbelzinnige houding ten opzichte van het bezit van de koloniën maakt niettemin een onmiskenbaar onderdeel uit van de negentiende-eeuwse beschrijving van de Nederlandse cultuur en wordt zeker niet alleen in Multatuli's *Max Havelaar* aan de orde gesteld. De zojuist geïllustreerde ruime invulling van cultuur als 'beschaving', met alle interne contradicties van dien, is een gangbare. We zullen dat gebruik hier utopisch noemen. Cultuur is in zijn eerste betekenis een utopische, regulerende categorie.

Een tweede gebruik van de term cultuur komt uit de antropologie en verwijst naar de gewoonten en rituelen die in een bepaalde samenleving het dagelijks leven organiseren. De opkomst van de antropologie heeft mede geleid tot de tegenstelling tussen geciviliseerde en indertijd zogenoemde primitieve culturen, een tegenstelling die een echo is van de scheiding tussen traditie en moderniteit. In 1871 bijvoorbeeld stelde de antropoloog Edward Tylor bij zijn analyses zonder enig bezwaar de westerse cultuur als norm voor de ontwikkeling van een beschaafde samenleving. Die invulling klinkt ook heel duidelijk door in de manier waarop Hildebrand de door de Kegges uit de tropen meegebrachte voorwerpen en gebruiken behandelt als kitscherige fratsen. De latere ontwikkelingen binnen de antropologie hebben dit eurocentrisme bekritiseerd. Er wordt dan niet meer zozeer gesproken van hogere en lagere maar van verschillende culturen. Iedere cultuur is een betekenisgevend systeem, een geheel van gewoonten en gebruiken op grond waarvan gemeenschappen zich vormen en vestigen. Culturen functioneren binnen die opvatting zoals *grammatica's* van verschillende talen. Die dienen alle hetzelfde doel: het structureren van taal en communicatie. De ene *grammatica* is niet beter of slechter dan de andere, maar verschilt er wel van. Dat moderne antropologische cultuurbegrip erkent eveneens de vermenging van delen van

een cultuur met delen van een andere cultuur of zelfs van de intrinsieke hybriditeit van elke cultuur. Cultuur op zichzelf is dus binnen de moderne antropologie uiteindelijk altijd een samengesteld begrip, of in de woorden van Edward Said: 'All cultures are involved in one another; none is single and pure, all are hybrid, heterogeneous, extraordinarily differentiated, and unmonolithic' (1993, xxix)

Een derde inhoud van het begrip cultuur is eveneens veelgebruikt en beperkt zich tot de verbinding met het terrein van de verbeelding en de wetenschap. Cultuur in zijn engste betekenis staat in dat geval voor de intellectuele en vooral artistieke productie van een gemeenschap op grond waarvan die gemeenschap zich identificeert als groep, niet zelden ook als natiestaat. In deze betekenis staat cultuur voor het mooiste en hoogste wat mensen hebben voortgebracht op het gebied van de filosofie, de muziek, de literatuur, toneel, dans, beeldende kunst enzovoort. De Britse cultuurcriticus Raymond Williams (1981) spreekt in deze zin van cultuur als monument, cultuur met een C. Dat monument vertegenwoordigt de producten die voor een bepaalde gemeenschap boven alle mogelijke twijfel met betrekking tot importantie en kwaliteit zijn verheven. Het werk van Hildebrand en Van Deyssel behoort getuige alle Nederlandse literatuurgeschiedenissen onmiskenbaar tot dit monument.

Cultuur, zo mag nu duidelijk zijn, is in al zijn manifestaties intrinsiek verbonden met een bepaalde tijd, plaats en politiek omdat cultuur in de eerste plaats gemeenschapsstichtend is. De ontwikkelingen binnen het antropologisch cultuurbegrip hebben zowel de invulling van cultuur als beschaving als die van cultuur als monument genuanceerd door daaraan steeds de vraag toe te voegen: beschaafd en/of monumentaal voor wie? Die vraag problematiseert de ongebreidelde beschavingsmissie van het Westen om universeel geachte culturele waarden ingang te doen vinden. Tegelijkertijd dwingt de toenemende etnische pluriformiteit van de Nederlandse samenleving tot een bredere opvatting van wat monumentaal, wat Cultuur is. Dat is de reden waarom wij in de eerste twee delen van de reeks *Cultuur en Migratie in Nederland* onderzoeken hoe de drie niveaus waarop cultuur werkzaam is, samenhangen en hoe zij in relatie tot elkaar veranderen door de komst van migranten. We vertrekken daarbij vanuit het begrip cultuur in engere zin, cultuur met een C oftewel: de wereld van de kunsten. Het Monument-karakter van cultuur staat daarbij ter discussie. Wij rekenen tot cultuur in die engere zin dus niet alleen de nationale monumenten van schilder-, schrijf- en filmkunst, maar ook minder bekende en de populaire kunstvormen. Via de beschrijving en bestudering van die kunsten kunnen we demonstreren dat het onderscheid tussen cultuur in utopische, antropologische en esthetische zin, zoals dat hierboven is gemaakt, berust op een systeem van wederzijdse beïnvloeding en afhankelijkheid. Transformaties op het niveau van culturele gewoonten en gebruiken werken door in de transformaties op het gebied van de kunsten, worden daar zelfs dikwijls gethematiseerd en bepalen zodoende de ideeën over de essentiële waarden en normen van een bepaalde samenleving.

In latere delen van de reeks zal de aandacht verschuiven naar het middelste, antropologische cultuurbegrip: dan gaat het ook over cultuurvormen in bredere zin, over gewoonten en gebruiken, voorwerpen in hun circulatie en betekenis, relatievormen, seksualiteit, taal, ruimte, wonen en religie. De auteurs van latere delen zullen trachten met de blik van de moderne participerende antropoloog naar de zich vernieuwende Nederlandse cultuur te kijken.

Kunsten in Beweging

Als we de ontwikkeling op het gebied van de kunsten in Nederland bekijken aan de hand van het onderzoek dat voor dit boek is verricht dan vallen een aantal patronen op in de interactie tussen autochtone en migrantenkunst. Die patronen zijn: onzichtbaar maken c.q. witwassen van migrantenkunst, exotiseren, uitsluiten, insluiten en vermengen tot transnationale cultuurvorm. In de hiernavolgende 21 hoofdstukken worden de mechanismen getraceerd die het proces van wederzijdse beïnvloeding hebben bevorderd dan wel bemoeilijkt. Steeds staat daarbij de vraag centraal of de herkomst van de transnationale culturele erfenis zichtbaar dan wel onzichtbaar is gemaakt. De principiële verwevenheid van de Nederlandse kunsten met die van elders heeft gediend als zoeklicht.

Het openingshoofdstuk 'Over vernieuwing in de kunst vanuit een koloniale context' door Berteke Waaldijk en Susan Legêne, kaart al direct een aantal wezenlijke punten aan die herhaaldelijk terugkomen in de interactie tussen Nederlandse autochtone cultuur en de kunst van mensen buiten de geografische grenzen van Nederland. In de eerste plaats beschrijven Waaldijk en Legêne hoe de schatplichtigheid van de Nederlandse cultuur aan de kunst vanuit de koloniën lange tijd onbenoemd is gebleven. Het is de Leidse Gerret Rouffaer die in 1901 voor het eerst spreekt van een ereschuld aan Nederlands-Indië op het gebied van de kunsten. Een hiermee samenhangend fenomeen is dat de kunst gemaakt in andere culturen niet wordt gezien als kunst in de monumentale esthetische maar in de antropologische zin van het woord. Uitheemse kunst wordt doorgaans beschouwd als volkenkundig interessant of als een proeve van ambachtelijkheid en huisvlijt. Pas als batikmotieven of Indisch vlechtwerk in de Nederlandse kunst en architectuur terechtkomen wordt de huisvlijt autonome kunst en spreekt men van Cultuur. Als een Indische schilder als Jan Toorop daarentegen kunst produceert die aansluit bij het Europese symbolisme, wordt juist in de aan hem toegeschreven ambachtelijkheid zijn Indische herkomst herkend. Nederland produceert Cultuur, de migranten brengen voornamelijk cultuur mee. Ook de zwarte jazz, zo toont Rudie Kagie aan in zijn bijdrage 'De huidskleur van de jazz' (hoofdstuk 5), wordt in 1932 beschreven in termen die eerder de antropologie dan de kunstbeschouwing naderen en direct te maken hebben met de herkomst van de makers en niet met de herkomst van de muzikale traditie. De muziek wordt aanvankelijk geassocieerd met de geluiden uit de Afrikaanse oerwouden en met woeste krijgisdansen, een erfenis die klaarblijkelijk overslaat op het overwegend jeugdige publiek dat zich manifesteert als 'een wild brullende menigte', aldus de recensenten. In het geval van de jazz is de inbreng van migrantenmusici uiteindelijk niet witgewassen maar succesvol geïntegreerd in het multiculturele koor van grote namen in de geïmproviseerde muziek in Nederland, een muziekpraktijk die aan het begin van de 21ste eeuw zo niet monumentaal, dan toch wel respectabel genoemd mag worden in het muzikale landschap.

Een verwante manier waarop het werk van migrantenkunstenaars in een aantal gevallen eerder als antropologisch dan als esthetisch monumentaal gepercipieerd wordt is het exotiseren van de migrantenkunst. Exotiseren kan de vorm aannemen van zowel idealiseren als demoniseren. Marieke Bloembergen (hoofdstuk 7) beschrijft hoe naar aanleiding van het optreden van de Balinese gamelangoep Gong Peliatan in het concertgebouw te Amsterdam in 1931 de Nederlandse kunstcritiek haar bewondering onder woorden brengt. De recensenten vragen zich af of de sterke gevoelens die het kijken naar de dans oproept worden veroorzaakt door de ongerepte muziek en volksvertellingen of door de ervaring van een 'oerkracht' die 'ons westerlingen het

oosten voor den geest brengt als een verloren paradijs'. De Indische volkskunst zou de in de macht van machine en routine verwickelde westerling tot een hoger bewustzijn kunnen brengen. Terwijl Balinese dans dus geïdealiseerd wordt als het hogere of zuivere dat de westerling mist worden meer volkse en populaire dansvormen juist gedemoniseerd. Dat hangt waarschijnlijk samen met de manier waarop het publiek er al dan niet in participeerde. Balinese dans was theatraal, een opgevoerd schouwspel. Het publiek bekeek de verfijnde voorstelling en nam daar zelf niet aan deel. Bij populaire nieuwe dansvormen als tango en jazz stortte het publiek zich juist wel lieflijk in de nieuwe dans en ervoer het veel directer de nieuwe muziek waarop deze gedanst werd. Ook de factor klasse speelt daar een rol in. De Tango, die in 1913 vanuit Zuid-Amerika de Nederlandse danswereld in beroering bracht, werd evenals de Jazz aanvankelijk gezien als zedenbedervend – waarbij de burgerlijke cultuurdragers met afgrijzen keken naar het volk, of naar de 'decadente' tak van hun eigen klasse. Met name de dicht tegen elkaar gedrukte lichamen van de dansers bracht menig zedenpreker en opvoedkundige het hoofd op hol, zo schrijft Joost Groeneboer in hoofdstuk 2, 'Van getemde passie tot verslindende levensstijl'. Werd de Balinese dans aansluitend aan het optreden in het concertgebouw door koningin Wilhelmina hartelijk onthaald op paleis Het Loo, aan de Europese hoven werd aan het begin van de twintigste eeuw de tango officieel geweerd. Dat anno 2002 de Tango in Nederland *bestselling business* werd dankzij de migrantentranen van prinses Maxima, is niet alleen een saillant detail, maar ook een voorbeeld van de weg die uitheemse kunst dikwijls in de Nederlandse cultuur heeft afgelegd: van uitsluiting naar insluiting. Van marge naar centrum.

Niet alleen de kunst van migranten werd geëxotiseerd, ook werden migranten als persoon als buitenbeentje bekeken. Hoe diep het exotiseren van met name gekleurde migranten er in Nederland in zat – en hoe lang het duurde – valt te lezen in de hoofdstukken over de carrières van de acteurs Otto Serman, de in Amsterdam geboren zoon van een Antilliaanse hofmeester, en Donald Jones, een zwarte Amerikaanse danser en variété-artiest die zich hier in 1957 vestigde. Hun levensverhalen – beschreven in respectievelijk hoofdstuk 13 door Joost Groeneboer, en hoofdstuk 17 door Giselinde Kuipers – sluiten in tijd op elkaar aan. Serman maakte deel uit van de kleine groep zwarte mensen die al ver voor de Tweede Wereldoorlog in Nederland leefden – kinderen van zwarte zeelieden die met Amsterdamse meisjes trouwden, of jongens uit Suriname die als verstekeling meevoeren naar Nederland om daar te werken als bokser, variété-artiest, muzikant, vuurvreter of schildersmodel. Groeneboer schat dat er in Amsterdam in de jaren twintig zo'n tien zwarte families leefden. Ze vielen op, werden aangestaard, werden als kind 'schattig' gevonden en vaak aangesproken op hun kleur. Volgens sommigen werd de discriminatie later in de jaren zeventig harder, toen de grote migratiestroom uit Suriname op gang kwam. Ook de verstekelingen uit Suriname waren een bezienswaardigheid in het blanke Nederland. Allen maakten noodgedwongen gebruik van hun kleur: ze vonden werk als jazzmuzikant, in circussen en nachtclubs. Sermans broers en zusters vonden allemaal werk in het uitgaansleven, waar kleur een pré was: Serman zelf begon als bokser, totdat hij gevraagd werd voor kleine rollen aan het toneel. Zijn debuut maakte hij als de West-Indische bediende in een toneelbewerking van Hildebrands 'De familie Kegge'. Hij bleef daarna een veelgevraagd acteur maar altijd als zwarte bediende of kok. Voor hoofdrollen kwam hij nooit in aanmerking evenmin als voor niet door kleur gemarkeerde rollen. Sermans ergernis over het feit dat hij alleen zwarte of oriëntaalse typen te spelen kreeg bracht een bewustwording bij hem op gang. Vanaf het begin van de jaren vijftig ontwikkelde hij zich tot

geëngageerd voordrachtskunstenaar, met politieke theaterprogramma's over zwarte geschiedenis en literatuur, over zwart verzet tegen onderdrukking en stereotypering. Ook die positie kon hij, als zwart acteur, belichamen.

Danser, zanger en acteur Donald Jones pakte het heel anders aan, zo beschrijft Giseline Kuipers in hoofdstuk 17. Jones kwam veel later in Nederland, in 1957, toen Sterman aan het grote toneel al een beroemdheid was. Jones belichaamde de populaire stereotypen over grappige zwarten onbekommerd. Dat had ongetwijfeld te maken met het amusementscircuit waarin hij werkte – televisiecomedy en revue drijven op een combinatie van overdrijving en herkenning, op 'typetjes' – en Jones speelde keer op keer de vrolijke schattige losbol. Maar ook Jones zelf leek er geen bezwaar tegen te hebben 'de eerste televisieneger van Nederland' te zijn, zoals hij zelf zei, en op straat te worden aangestaard, aangesproken en aangeraakt. Hij wenste daar lange tijd niet meer achter te zoeken dan witte onwennigheid en onschuldige nieuwsgierigheid. Kuipers beschrijft niet alleen hoe Jones' eigen houding en positie zich de laatste halve eeuw verhiel tot de steeds kleuriger wordende Nederlandse context. Zij analyseert ook de manier waarop gekleurde rollen in verschillende genres – van revue tot cabaret tot televisiecomedy – de afgelopen decennia werden ingevuld en welke structurele rol kleur daarin speelde. Zij bestrijkt daarbij het hele scala, van tenenkrommend-platte revuetypen tot angstvallig politiek-correcte zwarte rollen en alles daartussenin. Anno 2003 zijn de rollen voor zwarten in theater en op televisie veel diverser en zijn er bovendien op alle niveaus van de theater en televisie-industrie mensen van kleur werkzaam. Hoe traag deze toetreding ook nog steeds verloopt, toch heeft deze het exotiseren en apartzetten van zwarte acteurs, musici, dansers, televisiemakers en presentatoren sterk verminderd. De verhalen over Sterman en Jones laten op exemplarische wijze het lange culturele inburgeringsproces zien dat daaraan vooraf ging.

Een derde patroon in de interactie tussen migrantenkunstenaars en de gevestigde Nederlandse cultuur is uitsluiting. Dat mechanisme wordt in dit boek vooral duidelijk uit de stukken over Duitse migrantenkunstenaars tijdens het Interbellum en tijdens de Tweede Wereldoorlog. Zij vormen een hoofdstuk apart in de culturele migratiegeschiedenis. De bijdrage die Duitse migranten speelden in de Nederlandse cultuurgeschiedenis kan moeilijk overschat worden. In de inleiding tot deze reeks schreven we al dat de algemene migratie naar Nederland tot ongeveer 1960 werd gedomineerd door Duitsers en dat de wetenschappelijke, culturele, industriële en ook persoonlijke banden met Duitsland tot ver na de Tweede Wereldoorlog het sterkst waren. Hoe ambivalent de houding jegens de Duitse kunstenaars niettemin was blijkt uit de ontwikkelingen binnen de muziek (hoofdstuk 4) de film (hoofdstuk 8), de literatuur (hoofdstuk 9) en de beeldende kunst (hoofdstuk 11). We spreken van een hoofdstuk apart omdat de exilkunst, zoals Hans Ludwig Jaffe en Marianne Vogel laten zien in hun bijdragen 'Ontaarde kunst' in Nederland en 'Nederland en de exilliteratuur', zich om expliciet politieke redenen in de marges van het Nederlandse kunstleven afspeelde. Nederland zag in de jaren dertig het gevaar van een Duitse invasie nog niet zo helder in en bewaarde zo veel mogelijk een neutrale houding ten opzichte van de desastreuze *Kulturpolitik* van de naaste buur. Men wilde die naaste buur ondanks de boekverbranding en de sluiting van het *Bauhaus*, beide in 1933, het jaar van de machtsovername door Hitler, dan ook niet te veel voor het hoofd stoten door de vluchtelingen al te hartelijk op te vangen en te integreren in het artistieke leven. Voor de beeldende kunst van Duitse exilkunstenaars heeft deze terughoudende opstelling vergaande gevolgen gehad. Zowel in artistiek als in politiek opzicht bleef het uit Duitsland verbannen werk van Max Beckmann, Otto Fiedler, Gerd Arntz en

anderen tot voor kort ook binnen de Nederlandse context onbegrepen. Iets anders verliep de interactie met het werk van Duitse auteurs, musici en filmmakers. Al in 1935 erkenden filmcritici de wezenlijke bijdrage van de uit het filmtechnisch bloeiende Berlijn gevluchte filmmakers. Zonder hen zou de Nederlandse filmindustrie in de jaren dertig de omslag naar de geluidsfilm niet zo succesvol hebben kunnen maken, betoogt Kathinka Dittrich in hoofdstuk 8 over ‘vreemdelingen in de Nederlandse film van de jaren dertig’. Al betekende die artistieke waardering niet dat het de Duitse filmers makkelijk werd gemaakt. Broodnijd was in de crisisjaren een krachtig argument om buitenlandse werknemers met argusogen gade te slaan. Diezelfde broodnijd zorgde eerder al voor publieke opstootjes en regulerende wetgeving voor Duitse musici zoals Philomeen Lelieveldt vertelt in hoofdstuk 4 ‘Weg met de Engelsche jazzbands uit Duitschland’. Ook binnen de journalistiek en de literatuur ondervonden Duitse migranten hoe weinig gastvrij Nederland voor hen was in deze crisisjaren: ‘Ik ben hier niet bijzonder gelukkig, nog afgezien van het feit dat je beroepsmatig geen voet aan de grond krijgt en de kranten de medewerking van migranten compleet blokkeren. Zo zijn de mensen heel aardig voor een gast, maar minder aardig voor iemand, die gedwongen is in hun land te wonen’, citeert Marianne Vogel de schrijver Georg Hermann in haar hoofdstuk (9) over Nederland en de exilliteratuur. Dankzij het beleid van uitgeverij Querido, een bedrijf dat van meet af aan gerund is door uitgevers met een migrantenachtergrond, vonden buitenlandse uitgevers en auteurs in de crisisjaren niettemin een gelegenheid hun werk in exil voort te zetten en zo, mede gezien hun specifieke behandeling van oorlogsdreiging, ballingschap en migratie, een stempel te drukken op het literaire bedrijf in het Interbellum. Maar moeizaam leven bleef het wel: ‘Ik ben de Hollanders flink zat, immigrant zijn betekent ongeveer hetzelfde als zakkenroller of inbreker zijn’, verzucht schrijfster Irmgard Keun vlak voor het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog.

Hoe anders verging het de Zuid-Afrikaanse balling Breyten Breytenbach, die als politiek vluchteling in naoorlogs Nederland kon rekenen op een warm onthaal van zowel zijn werk als zijn persoon. Deze sympathie, zo stelt Erik van den Bergh in hoofdstuk 20, kwam onder meer voort uit de inmiddels gedeelde ervaring van het verzet tegen een totalitair politiek systeem. Door een uitgesproken anti-apartheidskunstenaar met open armen te ontvangen distantieert Nederland zich post-Sharpville maar vooral ook post-Soweto van het koloniale stamverwantschapsverhaal met Zuid-Afrika. Niet alleen Breytenbachs engagement maar ook zijn avant-gardisme en surrealisme als schilder en dichter spraken tot de verbeelding van zowel het Nederlandse publiek als van de Nederlandse collega-kunstenaars, zozeer zelfs dat Breytenbach verschillende Nederlandse prijzen te beurt vielen.

Met dit contrast tussen Breytenbach en de Duitse exilkunstenaars manifesteert zich een vierde patroon in de interactie tussen migrantenkunst en de kunst van ingezetenen: de warme omhelzing, de onvoorwaardelijke opname in het domein van de Cultuur vanuit een erkenning en herkenning van de vormtechnische en transnationale thematische aspecten van het kunstwerk in kwestie. Dat gebeurt ook met het werk van de Surinaamse migrant Hans Faverey. Michiel van Kempen citeert in zijn hoofdstuk over de succesvolle Faverey en de zo goed als vergeten Bernardo Ashetu een kritiek van Guus Middag: ‘Hans Faverey kan, met reden, gezien worden als onze grootste autonome dichter.’ Faverey wordt echter nauwelijks gezien als een dichter met een Caraïbische achtergrond terwijl die achtergrond wel een verhelderend en verrijkend interpretatiekader kan bieden, zo toont Van Kempen aan. Zijn behandeling van Favereys poëzie vanuit zowel een Nederlands als een Caraïbisch

lezersperspectief is een voorbeeld van de rijkdom die de contactzones tussen verschillende talen en culturen de kunst te bieden hebben voor wie daar oog voor heeft. Een lezing vanuit transnationaal perspectief brengt Favereys spel met taal en betekenis niet terug tot een werk van uitsluitend antropologisch belang, zoals dat in de vooroorlogse jaren gebeurde wanneer de uitheemse kanten van de migrantenkunst werden benadrukt. Zijn plaats temidden van de Nederlandse literaire monumenten wordt er, integendeel, nu alleen maar steviger door.

De postkoloniale leespraktijk als die van Van Kempen, die Faverey's Caraïbische wortels terugbrengt, kan alleen maar ontstaan op basis van respect voor en kennis van het eigen karakter van een andere cultuur. Zij is ook het resultaat van inzicht in de culturele implicaties van de koloniale geschiedenis: zowel de overheersende als de overheerste cultuur moeten in het reine komen met die geschiedenis, moeten zichzelf innerlijk en cultureel heroveren en herdefiniëren, moeten, ieder op eigen wijze, leven met de gevolgen van wat zij hebben aangericht en wat hen overkomen is. Migrantenkunstenaars hebben vaak vooropgelopen in dit culturele heroveringsproces. Exemplarisch is de moeizame strijd die de Surinaamse schrijver Albert Helman en de Indische schrijver Tjalie Robinson decennialang hebben geleverd. Zij wilden uiteraard de erkenning van het Nederlandse culturele establishment voor hun werk maar wel zonder dat de koloniale erfenis in hun gedachtegoed daarmee zou worden weggewassen. Helman worstelde met een identiteitsprobleem: hij kon zich noch in Nederland, noch in Suriname thuis voelen en koos in de loop van zijn leven de positie van 'wereldburger'. In hoofdstuk 6 laat Stine Jensen zien hoe Helman in zijn werk dikwijls de figuur van de aap inzet om het paradoxale streven naar een omliggende identiteit van de migrantenkunst(enaar) te kunnen thematiseren. Die manoeuvre werkt in zichzelf al als een paradox omdat – zoals ook hierboven al is opgemerkt – migrantenkunst niet zelden wordt geassocieerd met het domein van de natuur, de dieren, naar believen te interpreteren als het pure en ongerepte dan wel als het ongevormde en onbeschaafde. Doordat Helman met die ingesleten gewoonte speelt eigent hij zich de figuratie van de aap toe als een complex symbool, als de synthese van natuur en cultuur, ongereptheid en schuldigheid, kolonie en moederland, kindertijd en volwassenheid. Ook de Indische literatuur kent zo'n radicale intrinsiek grensoverschrijdende auteur in de persoon van Tjalie Robinson. Evenals Helman had hij niet veel op met het Nederlandse literaire circuit dat werd bevolkt door schrijvers die volgens hem van het werkelijke leven weinig kaas hadden gegeten. Robinson wilde een brug slaan zowel tussen Cultuur en cultuur als tussen Europa en het Oosten. Hij wilde een literatuur stimuleren die herkenning zou vinden bij lezers die zich niet aan een natiestaat gebonden voelden. Zoals Wim Willems laat zien in hoofdstuk 16 vindt Robinsons werk wel gehoor bij het Nederlandse lezerspubliek maar voor zijn radicale literaire en culturele stellingnames weet hij slechts weinigen te winnen. Eind jaren vijftig is de tijd nog niet rijp voor de omarming van het wereldburgerschap en Robinson trekt zich daarop noodgedwongen terug in de kleine kring van de Indische gemeenschap.

In hoofdstuk 12, over herinneringsliteratuur bij eerste en tweede generatie Indische schrijvers, beschrijft Pamela Pattynama hoe het verder ging met de Indische literatuur in Nederland. Zij legt daarbij als 21ste-eeuwse lezer, evenals Michiel van Kempen, de nadruk op het exces aan betekenis dat het schrijven vanuit een transnationaal perspectief, in dit geval de Indische diaspora, oplevert. Precies in dat exces aan taal en betekenis en in dat diasporisch perspectief ligt de specificiteit van de Indische literatuur. Zo neemt Pattynama stelling in het debat over de aard en het bestaansrecht van de Indische literatuur en de door sommige critici veronderstelde noodzaak van

een geografische inbedding van een literatuur. De Indische literatuur van zulke uiteenlopende auteurs als Couperus, Haasse, Dermoût, Stolk, Van Dis, Bloem en Birney sticht een gemeenschap die niet aan het bestaan van een natie is gebonden. De vraag naar het bestaansrecht van een literatuur die niet wordt gelegitimeerd door nationale grenzen speelde en speelt in Nederland even sterk voor de Friese literatuur. Het is om die reden dat de redactie van het Friese literaire tijdschrift *De Tsjerne* zich verwant voelde met de ontwikkelingen binnen de post- en nekoloniale literatuur vanuit Indisch en Surinaams perspectief en tot zijn eigen versie kwam van de poging tot insluiting. In hoofdstuk 14 bespreekt Liesbeth Brouwer het Suriname-nummer van *De Tsjerne* waarin het woord wordt gegeven aan Surinaamse schrijvers en intellectuelen tegen de achtergrond van de nekoloniale onderhandelingen tussen Suriname, de Antillen en Nederland over zelfbeschikking van de gebiedsdelen in 1952. In dat nummer wordt het werk van Surinaamse schrijvers en intellectuelen in het Fries gepubliceerd, vertaald vanuit het Sranang en het Nederlands. Een ontroerend treffen van Friezen en Surinamers, maar in de lijn van Helman en Robinson stelt Brouwer toch de vraag of de Friezen zich wellicht iets al te enthousiast identificeerden met het streven naar een eigen identiteit van hun gekleurde *brothers in crime*. Fries cultureel zelfbewustzijn is maar heel beperkt vergelijkbaar met een Surinaams cultureel zelfbewustzijn. De *Tsjerne*-redactie ging grotendeels voorbij aan de koloniale en raciale problematiek die onvermijdelijk gepaard ging met de ontwikkeling van een specifiek Surinaams-Nederlandse literatuur.

Een andere vroege voorstandster van integratie van migranten en migrantenkunst was Nola Hatterman, een Nederlandse schilderes die vanaf haar jeugd al gegrepen was door zwarte culturen en niet-westerse schoonheidsidealen. In hoofdstuk 15 beschrijft Myra Winter hoe Hatterman deze persoonlijke fascinaties omzette in een boeiend oeuvre, waarvoor zwarte modellen een belangrijke inspiratiebron waren en waarin bijvoorbeeld episodes uit de Surinaamse koloniale geschiedenis in beeld werden gebracht. Winter vergelijkt Hattermans representatie van zwarte personages met die van haar tijdgenoot Jan Sluijters, die hen sterk stereotyperde en exotiseerde. Hatterman voedde met haar artistieke stellingnames veel jonge zwarte kunstenaarsvrienden in Nederland. Maar bovendien stichtte zij in de jaren vijftig een schildersschool in Suriname, en werd zij de 'luchtbrug' waarlangs veel jonge Surinaamse kunstenaars naar Nederland en Europa konden komen om zich hier verder te ontwikkelen. Op die manier fungeerde Hatterman als een ambassadeur voor een postkoloniale en transnationale kunst.

Ook de ontvangst van de zigeunermuziek – beschreven door Maaïke Meijer in hoofdstuk 3 – kan gezien worden als een langgerekte warme omhelzing, waarbij de zigeunermuziek steeds sterker werd beleefd als 'eigen'. Zigeunermuziek belichaamde een verdrongen aspect van de witte Europese cultuur (het gepassioneerde, het oeverloos droevige, het melancholieke en grenzenloze) en het contact daarmee werd zowel door het publiek als door de witte muzikanten steeds weer opgezocht, in zo'n mate dat het zigeuneridroom volkomen werd geassimileerd, bijvoorbeeld door de Nederlandse studentenorkesten. De projectie van het bandeloze en emotionele op zigeuners heeft zeker een exotiserend tintje. Van de andere kant is de drang tot assimilatie zo sterk dat de erkenning dat dit 'vreemde' eenvoudigweg 'eigen' is, inmiddels expliciet is geworden. Wel is het een veeg teken dat de sociale uitsluiting van Sinti en Roma de hele twintigste eeuw door haaks staat op de populariteit van hun muziek. Maar hoe naïef of gebrekkig de culturele omhelzingen van migrantenkunstenaars ook zijn geweest, ze plaveiden toch de weg naar een opener, gedifferentieerder en transnationaler Nederlandse cultuur.

Dat brengt ons bij een vijfde en laatste patroon van interactie: de fundamentele verandering van het etnisch-witte, regionale karakter van de Nederlandse cultuur zelf. Wie kijkt naar het werk van migrantenkunstenaars en de dynamiek die zij in de Nederlandse kunstwereld teweeg brengen krijgt oog voor het tijdelijke en soms kunstmatige karakter van 'Nederlandse cultuur' als entiteit. Het onderscheid tussen wat al dan niet Nederlands is, is soms nauwelijks meer te maken, en vaak ook niet meer relevant. Sommige kunstvormen zijn in principe en al heel lang transnationaal en dat proces van internationalisering staat weer niet los van de inspiratie door migrantenkunstenaars. Exemplarisch hiervoor is de geschiedenis van de Nederlandse dans, beschreven door Klazien Brummel in hoofdstuk 10, met leven en werk van de van oorsprong Russische balletpedagoge Sonia Gaskell als rode draad. Dans was ook voor Gaskells komst in 1939 al een internationaal gebeuren in de zin dat Duitse en Franse dans- en bewegingsstromingen zich hier te lande lieten gelden. Beroemde gasten als Isadora Duncan en de Duitse migrante Yvonne Georgi die hier tien jaar werkte, trokken veel aandacht. Gaskell bracht in 1939 zowel de Russische als de Franse tradities verenigd in haar persoon mee. Zij gaf vorm aan het toonaangevende nationale gezelschap Het Nederlands Ballet, en vestigde daar direct een transnationale cultuur: Het Nederlandse Ballet moest historische meesterwerken uit de internationale balletcultuur kunnen dansen – dat zou zijn Museum- of Monumentfunctie zijn; verder zouden er steeds baanbrekende choreografen uit de internationale danstop uitgenodigd worden hier een tijd te werken – dat zou zijn avant-garde functie zijn; en ten slotte moest Het Nederlandse Ballet volgens Gaskell jonge choreografen van eigen bodem kweken, de experimentele functie. Dit door Gaskell ingezette drievoudige beleid is door haar leerlingen consequent voortgezet en bepaalt de Nederlandse danskunst nog steeds. De interessante paradox is dat de Nederlandse dans zich kenmerkt door haar internationale, on-Nederlandse karakter, resultaat van een lange traditie van internationale uitwisseling van stijlen, kunstwerken, dansers, pedagogen en choreografen. Ook veel minder prominente en folkloristische dansvormen als de buikdans werden Nederland binnengebracht door migranten. In hoofdstuk 21 schetst Klazien Brummel de internationale historische achtergronden en Nederlandse receptie van de buikdans, hier geïntroduceerd door de Libanees-Amerikaanse artieste Yonina. Buikdans blijkt allerlei betekenissen te kunnen krijgen. De dans wordt opgenomen in de gezondheidscultus, in de sport, in feministisch lijfwerk, in seksueel getint vermaak, in folklore, in het debat over het terugzoeken van de authenticiteit van oosterse culturen, en in de transnationale popcultuur waar het Colombiaanse idool Shakira het buikdansen in de juedcultuur weer salonfähig maakt.

De danscultuur is in haar internationale oriëntatie vergelijkbaar met de klassieke muziek, die zich ook al een eeuw lang ontwikkelt in een internationale ruimte, en met de hedendaagse top van de beeldende kunst, de popmuziek en de filmcultuur waar nauwelijks nog nationale grenzen lijken te bestaan. Daar leggen de nationale varianten (Nederpop, Nederlandse film) regionale accenten in steeds meer globaliserende, ofschoon nog steeds sterk westers gedomineerde, kunstvormen. Dit boek brengt veel historische aanzetten tot die transnationale cultuurvormen in beeld. Migranten blijken daarbij vaak sleutelfiguren te zijn geweest. Indische muzikanten speelden hier te lande in de vroege jaren zestig bijvoorbeeld een voortrekkersrol in de ontwikkeling van de eerste rockmuziek, zoals Lutgard Mutsaers in haar boek *Rockin' Ramona* documenteerde. In ons boek – hoofdstuk 19 – legt Mutsaers als eerste de merkwaardige geschiedenis van het Eurovisie Songfestival bloot, aangetrokken door de vraag waarom Nederland een relatief hoog percentage gekleurde performers afvaardigde naar dit festival – denk aan Milly Scott, Anneke Grönloh, Sandra en

Andres, Justine Pelmelay, Humphrey Campbell en Ruth Jacott. Het Eurovisie Songfestival is een interessante casus in het ontrafelen van cultuurveranderingen in migratieperspectief. Dit festival was een poging om de zich ontvouwende Europese gemeenschap een culturele invulling te geven, paradoxaal genoeg juist door het representeren van de verschillende nationale identiteiten die er deel van uitmaakten. Het is intrigerend dat Nederland relatief vaak juist nieuwe Nederlanders naar voren schoof om de nationale eer te verdedigen. Daar was weinig politiek idealisme mee gemoeid, en misschien wel enig opportunisme: hoe meer nationale culturele bagage het liedje aankleeft hoe minder kans op winnen, zo leert de geschiedenis van het festival, waardoor juist een on-Nederlandse Nederlander meer kans maakt. Of was het de status van het festival, die spoedig al zo diep zakte dat witte artiesten er hun handen niet meer aan wilden branden? Mutsaers haalt er zowel de liedjes zelf als de carrières van de betreffende artiesten, de muzikale en culturele context en de geschiedenis van Eurovisie bij om een antwoord te vinden op deze, naar blijkt, heel complexe vragen. Duidelijk wordt in elk geval dat nieuwe Nederlanders al lang een vernieuwende rol in het Nederlandse amusement vervullen en niet zelden voorop hebben gelopen bij het vormgeven aan een transnationale muziekcultuur.

Samenvattend zien we voor de periode 1900-1980 in grote lijnen vijf bewegingen in de interactie tussen autochtone en migrantenkunst. In de eerste plaats valt op dat de kunst van migranten eerder als cultuur dan als Cultuur wordt gecategoriseerd. Daarbij hoort dat inbreng van buiten de grenzen gemakkelijk zonder bronvermelding wordt geassimileerd in het westerse repertoire: de erfenis van migrantenkunst wordt onzichtbaar gemaakt dan wel witgewassen. Ten tweede wordt migrantenkunst geëxotiseerd. Dit kan zich manifesteren in bewondering voor de aan kunst uit verre streken toegedichte authenticiteit als ook in de afkeer van het vermeende ongecivileerde aspect ervan. In de derde plaats zien we de poging tot expliciete uitsluiting. Vooral in de crisisjaren en de daarop volgende Tweede Wereldoorlog bestaat in Nederland grote scepsis ten opzichte van de aanwezigheid van kunstenaars van buitenlandse herkomst. Broodnijd is een motief als ook de wens politiek neutraal te blijven in het veranderende Europese politieke bestel. Ondertussen leveren migrantenkunstenaars voor de ontwikkeling van de Nederlandse kunst belangrijke en soms beslissende bijdragen. Ten vierde ontwaren we een beweging waarin migrantenkunstenaars warm worden onthaald, ingesloten, geïntegreerd. De reactie van de betreffende kunstenaars op die onproblematische integratie verschilt omdat hun politiek-economische geschiedenis met Nederland verschilt en ook dat komt in de komende hoofdstukken uitgebreid aan de orde. En ten slotte zien we hoe de Nederlandse cultuur als begrip vervaagt, oplost in een transnationale cultuur, waarin veel meer ruimte is voor internationale invloeden en waarin die invloeden ook duidelijk worden erkend. In sommige cultuurvormen – dans, populaire muziek, film – is dat proces eerder begonnen dan bijvoorbeeld in de literatuur. Deze tendens wordt echter sterker in alle kunsten naarmate de tijd en de globalisering vorderen. Deze culturele hybridisering en transnationalisering zal een centraal onderwerp worden in het volgende deel in deze reeks, *Kunsten in beweging van 1980-2000*.

Een laatste woord zij gewijd aan de presentatie van de hoofdstukken die nu volgen. Elk hoofdstuk behandelt een algemene ontwikkeling aan de hand van een concrete gebeurtenis. Die gebeurtenissen liggen tussen 1900 en 1980, de periode waarin Nederland nog geen specifieke cultuurpolitiek ten opzichte van migrantenkunst kent. Bijvoorbeeld: ‘3 januari 1928: Drie Surinaamse verstekelingen komen aan in

Amsterdam om artiest te worden'; of: '5 maart 1966 Milly Scott is de eerste zwarte zangeres op de elfde editie van het Eurovisie Songfestival in Luxemburg'. Die gebeurtenis representeert steeds een opmerkelijk of beslissend moment in de transformatie van de Nederlandse cultuur in relatie tot migrantenkunstenaars. Dit ene moment fungeert als een echo van al die duizenden, zo niet ontelbare, andere momenten die samen zo'n nieuwe cultuurgeschiedenis vormen. Deze methode is de afgelopen jaren door andere cultuurhistorici ingezet. Schenkeveld-van der Dussen begon er in Nederland mee in haar standaardwerk *Nederlandse literatuur, een geschiedenis* (1993). Ook Peter Louis Grijp volgde deze werkwijze in zijn *Muziekgeschiedenis der Nederlanden* (2001). Onze voorgangers wilden met deze manier van werken de historiografische pretentie wegnemen dat het schrijven van een ware, een objectieve of een alomvattende geschiedenis mogelijk zou zijn. Geschiedschrijving, zo erkenden zij, berust altijd op drastische selectie en op tijdgebonden en perspectiefgestuurde interpretatie. Het selectieve en fragmentarische van geschiedschrijving wordt in deze wijze van presenteren niet weggepoetst, maar juist openlijk getoond. Een voordeel van het uitvergroten van raak gekozen momentopnamen is bovendien dat de vertelde geschiedenis heel concreet en levendig kan zijn. Een saillant deel van onze geschiedenis kan er in al zijn rijkdom mee worden opgeroepen. Tegelijk willen we met deze methode ook onderstrepen dat de specifieke geschiedenis die we met dit boek op de agenda willen zetten nog grotendeels ongeschreven is. Er zijn nog zoveel verhalen te vertellen, zoveel bronnen te exploreren. Dit boek geeft een mogelijke richting aan, een aantal onderwerpen, een greep uit de talloze onvertelde geschiedenissen. Een begin.

Rosemarie Buikema en Maaike Meijer

Noten en literatuur

Cultuur en migratie in Nederland. Voorwoord bij de reeks.

Ignatiev, N. (1995), *How the Irish became white*. New York, Routledge.

Lucassen, J. en R. Penninx (1994), *Nieuwkomers, nakomelingen, Nederlanders, Immigranten in Nederland 1550-1993*. Amsterdam, Het Spinhuis.

Kunsten in beweging, 1900-1980. Inleiding

1. Zie voor een uitgebreide analyse van deze correspondentie tussen representaties van klasse en ras Buikema (1999).

2. We volgen bij deze driedeling Raymond Williams en in zijn voetsporen Terry Eagleton (2000) en Sjaak Koenis (2002).

Buikema, R. (1999), 'From Literary Criticism to Cultural Studies. Configurations of gender, class and ethnicity in Charlotte Brontës *Jane Eyre*', in: H. Paul (red.), *Differences within Sexual Difference*, Berlijn, Erich Schmidt Verlag, 40-57.

Deysel, L. van (1979 [1984]), *Blank en Geel*. Met een nawoord door Harry G.M. Prick. Amsterdam, Bert Bakker.

Eagleton, T. (2000), *The Idea of Culture*. Oxford, Blackwell.

Grijp, P.L. (red.) (2001), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam, Amsterdam University Press.

Hildebrand, (1968 [Naar de derde vermeerderde druk druk van 1851]), *Camera Obscura*. Amsterdam, Van Oorschot.

Koenis, S. (2002), 'De secularisering en politisering van cultuur', in: J. Lucassen, en A. de Ruijter, *Nederland multicultureel en pluriform? Een aantal conceptuele studies*. Amsterdam, Aksant.

Mutsaers, L. (1989), *Rockin' Ramona*. Den Haag, Sdu.

Said, E. (1993), *Culture and Imperialism*. London, Knopf.

Schenkeveld-van der Dussen, M.A. (red.) (1993), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen, Nijhoff.

Tylor, E.B. (1994), *The Collected works of Edward Burnett Tylor 1832-1917*. London/Tokyo, Routledge/Thoemmes and Kinokuniya.

Williams, R. (1981), *Culture*. Glasgow, Fontana.