



ZOU HUIZINGA TEVREDEN ZIJN?

Symposium ter gelegenheid van het
afscheid van Ad de Jong als KOG hoogleraar



Zou Huizinga tevreden zijn?

Zou Huizinga tevreden zijn?

*Kunst en geschiedenis
in één museale presentatie:
kruisbestuiving of stoorzender?*

SYMPOSIUM TER GELEGENHEID VAN HET AFSCHEID VAN
AD DE JONG ALS KOG HOOGLERAAR OP 14 FEBRUARI 2014

Colofon

Redactie: Charlotte van Rappard-Boon
Miekie Donner

Druk: Ruparo, www.ruparo.nl

Vormgeving: Ruparo, Ivo Sikkema, Joyce Limburg

Omslag: Eregerij Rijksmuseum na verbouwing en na de inrichting

Foto's: Rijksmuseum: omslag en pagina's 19,50-53, 55,67,69,71
Pauline Seijffert: pagina's 31,34,35,37,39

Auteurs: pagina's 22,23,98,99

ISBN/EAN nummer: 978-90-9028880-2

Koninklijk Oudheidkundig Genootschap

Hobbemastraat 25

1071 XZ Amsterdam

Postadres: Postbus 74888, 1070 DN Amsterdam, 020-6747380

kog@rijksmuseum.nl, www.kog.nu/

Met dank aan de Universiteit van Amsterdam, de Stichting Charema en het De Gijselaar-Hintzenfonds.



5000 geschiedenis en kunst
STICHTING CHAREMA
Fonds

De Gijselaar
M Hintzen
De Gijselaar-Hintzenfonds



UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM

Inhoudsopgave

- 7 Voorwoord
- 9 Hester Dibbits *Inleiding*
- 15 Hendrik Henrichs *De bekering van het echte
Huizinga's historische sensatie en het Nieuwe Rijksmuseum*
- 29 Eric Jan Sluijter *Kunsthistoricus, kunstwerk en historische
context in het (Rijks)museum*
- 49 James Kennedy *Blik op het Rijksmuseum door een historicus*
- 61 Ad de Jong *Kunst en geschiedenis in een museale
presentatie: kruisbestuiving of stoorzender?
Reflectie op de bevindingen van de masterwerkgroepen in
2012 en 2013*
- 77 Ad de Jong *Verzamelem bij volle maan. Oudheidkundige
genootschappen en hun museale initiatieven in de
negentiende en twintigste eeuw*
- 105 Mirjam Hoijtink *Een woord van dank aan Ad de Jong
Over het belang van de KOG leerstoel en haar rol in de
vernieuwing van Museumstudies*
- 113 Ad de Jong *Dankwoord*
- 117 Over de auteurs

Voorwoord

Vanuit een lange en eerbiedwaardige geschiedenis houdt het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap zich sinds 1858 bezig met het verzamelen van voorwerpen van “geschiedenis en kunst”. Inmiddels bezit het Genootschap een verzameling van meer dan 20.000 voorwerpen waarvan een aanzienlijk deel in bruikleen is gegeven aan Nederlandse musea. Daar ondersteunen zij verschillende museale verhalen. Door deze bruiklenen is het Genootschap ook betrokken bij trends in museale presentatie, een onderwerp waaraan ook vaak lezingen voor de leden zijn gewijd. Vanuit eenzelfde betrokkenheid stelde het Genootschap vijftientig jaar geleden een leerstoel Nederlandse Cultuurgeschiedenis, in het bijzonder de studie der voorwerpen, in aan de Faculteit der Geesteswetenschappen van de Universiteit van Amsterdam. Deze wordt iedere vijf jaar bezet door een hoogleraar afkomstig uit de museale praktijk.

Omdat het verhaal en de context van museale voorwerpen zowel voor de Universiteit als voor het Genootschap zo'n

belangrijk facet zijn, wijdde het Genootschap als belangrijke bruikleengever aan het Rijksmuseum al in 2002 bij de aanvang van de verbouwing van het museum een bijeenkomst aan de nieuwe presentatieplannen. Vorig jaar in 2014, na de opening van het Nieuwe Rijksmuseum was er dan ook geen passender onderwerp te bedenken voor het afscheid van de kog-hoogleraar Ad de Jong dan een symposium gewijd aan de integratie van kunst en geschiedenis in museale presentaties.

De voordrachten die op 14 februari 2014 werden gehouden zijn in dit boekje gebundeld samen met de 10de Allard Pierson lezing die op 27 maart 2014 door Ad de Jong voor de Universiteit werd gehouden.

Wij zijn de Universiteit van Amsterdam, de Stichting Charema en het De Gijsselaar-Hintzenfonds bijzonder dankbaar voor de financiële steun die zij voor deze publicatie gaven.

Hester Dibbits

Inleiding

In de negentiende eeuw werd er eindeloos veel verzameld. Vaak gebeurde dit uit geschiedkundige belangstelling, bijvoorbeeld door historische genootschappen, zoals het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap. Wat het publiek te zien kreeg, was vooral veel, en ook veel doorelkaar: gemengde opstellingen waren de norm. Vanaf de vroege twintigste eeuw won de opvatting terrein dat er in presentaties onderscheid gemaakt moest worden tussen kunst, kunstnijverheid en geschiedenis. En daarmee was het hek van de dam: er ontstond een – op z'n zachtst gezegd – levendig debat tussen voor- en tegenstanders van de gemengde opstelling. Wat waren nu precies de argumenten van de voorstanders van een duidelijke scheiding? Een veelgehoorde renerding: kunst is van een hogere orde, universeel, verheven boven tijd en ruimte. Historische voorwerpen daarentegen, zijn tijd- en plaatsgebonden. Historische voorwerpen die niet voldoen aan criteria van esthetiek, zijn stoorzenders bij het genieten van kunst en dienen te worden gescheiden van de kunstcollecties. Maar ook, en dan wat positiever geformuleerd rich-

ting historische voorwerpen: bij een scheiding van kunst en geschiedenis komt ook het historische verhaal veel beter tot z'n recht. En dat was dan natuurlijk, dat spreekt voor zich, het verhaal van Hollands roemrijke verleden. Dat is ook nog de toon in het jubileumboek van het Rijksmuseum uit 1985, al staat dat Hollands roemrijke verleden dan al wel tussen voorzichtige aanhalingstekens, alsof dat toch een beetje achterhaald is ... en misschien had men toen al zo z'n *second thoughts* over de gescheiden opstelling?

De twintigste eeuw was zonder meer de tijd waarin veel musea zowel voor de kunst en de kunstnijverheid als voor de geschiedenis specialisten, wetenschappers in dienst hadden. Bij de grotere musea zelfs hele teams wetenschappelijk geschoolde conservatoren, met elk een eigen discipline, maar het idee dat de historische voorwerpen gescheiden moesten worden opgesteld van de kunstvoorwerpen was niet onomstreden. Was een dergelijk scherp onderscheid wel wenselijk?

In het fameuze debat uit de eerste helft van de twintigste eeuw waar deze bundel zijn titel aan ontleent, verklaarde een van Nederlands grootste historici, Johan Huizinga, dat men van historische voorwerpen net zo goed genieten kon als van kunst. Huizinga was een uitgesproken voorstander van gemengde opstellingen, maar er waren er meer, toen en later. Henk van Os bijvoorbeeld, directeur van het Rijksmuseum van 1989 tot 1996 en zijn opvolger Ronald de Leeuw.

Wat het echter interessant maakt, is dat de verschillende pleitbezorgers toch steeds net wat andere accenten in hun argumenten aanbrachten. Ook het verschil tussen de manier waarop de professionals uit de museale praktijk hun visie verwoordden en de academici die er meer van een afstand naar kijken, is interessant. Ronald de Leeuw zegt in 1999 in het Historisch Nieuws-

blad bijvoorbeeld: ‘Het [de gemengde opstelling] is niet HET ideale model. Wel het model dat *hier* goed kan. Waar *wij* de ingrediënten voor in huis hebben. Ik geloof erg in de eigenheid van musea. Wij zijn een echt negentiende-eeuws museum: we gaan uit van de kracht van het voorwerp. Daar ligt onze expertise’. En zo legt de huidige directie, maar ook de rest van het personeel van het Rijksmuseum, ook weer haar eigen accenten wanneer zij onder het motto ‘Gevoel voor schoonheid, besef van tijd’ over de gemengde presentatie vertellen. Nu eens zal de mengeling benadrukt worden, dan weer zal duidelijk worden gemaakt dat er wel degelijk aparte zalen voor kunst en voor geschiedenis zijn.

Juist die nuances, en de precieze argumentaties, redeneringen, verantwoordingen, verdienen aandacht. Binnen musea, niet alleen het Rijksmuseum, wordt heel wat af gediscussieerd. Moeten we een verhaal vertellen, moeten we één verhaal vertellen, moeten we meerdere verhalen vertellen, of moeten we GEEN verhaal vertellen? Moeten we mooie dingen laten zien, moeten we historisch interessante dingen laten zien, moeten we mooie interessante dingen laten zien? Bieden we context, zo ja hoeveel, hoe, voor wie?

Een deel van de opinievorming hebben we in de pers kunnen volgen. Over zalen waar de integratie meer of minder goed gelukt is, over offers die men heeft moeten brengen. Dergelijke reportages zijn fascinerend, juist ook omdat ze nieuwe vragen uitlokken, ook meer abstracte, theoretische. Hoe verhouden schoonheid en tijdsbesef zich nu eigenlijk precies tot elkaar? Wat voor rol speelt esthetiek bij historische sensatie? Wordt daar binnen de staf van de verschillende musea eigenlijk ooit over gesproken? Neemt men kennis van onderzoek op dat gebied?

In een streven om processen van waardering van museale collecties transparanter te maken, wordt er in binnen- en buitenland gewerkt aan de ontwikkeling van generieke waarderingsmethodieken – zo beschikken we nu over de publicatie

Op de Museale Weegschaal van de Rijksdienst voor Cultureel Erfgoed, geïnspireerd op de zogeheten Significance-methode die in Australië werd ontwikkeld. Steeds meer musea werken met formulieren, waarin waarderingcriteria zijn benoemd. Maar daar gaat het om collecties en om collectievorming. Bij de voorbereidingen van vaste opstellingen moeten ook allerlei andere afwegingen worden gemaakt, daar is weer sprake van een eigen dynamiek en ik zie het niet zo snel gebeuren dat ook daar een methodiek voor wordt ontwikkeld.

Toch is het boeiend om ook hier besluitvormingsprocessen binnen musea precies in kaart te brengen, te analyseren en erover in gesprek te blijven. Ad de Jong heeft zijn studenten dan ook het land laten doorkruisen, om conservatoren te interviewen over de keuzes die in het museum zijn gemaakt en het proces dat eraan voorafging. Het geeft ons een uniek zicht op de termen die gebruikt werden in het besluitvormingsproces. Ja, de zeggingskracht van een voorwerp is belangrijk, de belevingswaarde, de kwaliteit. Maar wat is dat dan, precies: ‘zeggingskracht’? En ‘belevingswaarde’, ‘kwaliteit’? Is dat allemaal hetzelfde?

Wat zorgt ervoor dat een voorwerp ‘zeggingskracht’ heeft? Kennis? Schoonheid? Context? Wat voor argumenten worden er gebruikt om een bepaald object in de opstelling te krijgen? Gaat het hier om kennis, om gevoel, om emotie? Zegt u het maar.

Recent zijn in meerdere musea, zoals bijvoorbeeld het Fries Museum, waar kunst en geschiedenis in de vorige eeuw werden gescheiden, deze weer verenigd. Het Rijksmuseum, waar deze scheiding het meest rigoureuus werd toegepast, heeft kunst en geschiedenis samen met kunstnijverheid in sommige zalen opnieuw bijeengebracht. Hier is deze gemengde presentatie bovendien chronologisch ingedeeld in grote historische periodes. Er zijn nog meer voorbeelden, en evenzovele varianten,

waarbij soms het verhaal leidend is, en soms het object, soms de esthetiek, soms een historisch gegeven.

Er is overlegd, er zijn keuzes gemaakt, de musea hebben hun presentaties klaar, de deuren zijn geopend, het publiek stroomt binnen. En dan wordt het natuurlijk pas echt interessant. Wat vindt het publiek? Wat denken en voelen de bezoekers eigenlijk? Komt het verhaal over? Komen de verhalen over, bij wie wel, bij wie niet? Komen de mooie kunstwerken wel goed uit de verf als we er alledaagse voorwerpen bijzetten? En andersom: wat gebeurt er met de historische sensatie? Versterken kunstwerken en historisch object elkaar? Levert de combinatie van kunst en geschiedenis een meerwaarde op die kunstgenot en historisch besef aan elkaar verbindt?

Het zijn allemaal vragen die aan de orde kwamen tijdens het symposium dat het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap organiseerde ter gelegenheid van het afscheid van Ad de Jong als bijzonder hoogleraar aan de UvA vanwege het KOG. De titel van het symposium luidde: Zou Huizinga tevreden zijn? Gemengde opstelling van kunst en geschiedenis: kruisbestuiving of stoorzender? In deze publicatie zijn de teksten van de lezingen opgenomen.

Hendrik Henrichs

De bekoring van het echte

Huizinga's historische sensatie
en het Nieuwe Rijksmuseum

Misschien voelde Ad de Jong, toen hij schreef over het tentoonstellen van het verleden, de geest van Johan Huizinga over zijn schouder meekijken. Klonk daarom misschien, in de titel van zijn afscheidssymposium en van deze bundel, een lichte bezorgdheid door: 'Zou Huizinga tevreden zijn?' – over het Nieuwe Rijksmuseum? Alle reden om nog eens terug te keren naar het kernbegrip van Huizinga's denken over het verbeelden van het verleden, zijn 'historische sensatie'. Ik stel in deze korte beschouwing de vraag, wat voor soort historische sensatie het Nieuwe Rijksmuseum biedt, zowel aan de historicus als aan de leek. Zo kunnen we er misschien achter komen, wat Huizinga's oordeel zou zijn over het nieuwe museum.

Het begrip ‘historische sensatie’ is een rijk, maar ook een verwarrend begrip, dat lastig op een exacte, wetenschappelijke manier valt te definiëren. Huizinga beschrijft hoe hij zelf, maar ook zijn lezers en ook museumbezoekers, door middel van een historische sensatie het ‘echte verleden’, de ‘waarheid der historie’ ondergáán of beleven. Ik wil Huizinga’s idee over ‘echtheid’ van die beleving van het verleden onderzoeken in termen van recente debatten over authenticiteit. Ik wil dus proberen om de vraag over Huizinga’s mening over het Nieuwe Rijksmuseum niet te beantwoorden door mij in te leven in een knorrige Huizinga, die als het ware over zijn graf heen zou willen regeren door de ‘museumkwestie’ uit 1920 nog eens dunnetjes over te doen. Ik stel een andere vraag: zou Huizinga’s denken over de historische sensatie kunnen zijn meegegroeid met de veranderingen in het denken over authenticiteit?

Volgens mij sluit Huizinga’s idee van de ‘historische sensatie’ aan bij 21ste eeuwse opvattingen over ‘beleving’ en ‘experience’ van het verleden in musea. Zou dat Huizinga misschien gunstig stemmen tegenover ons Nieuwe Rijksmuseum? Hij zou in elk geval anders staan tegenover dit Nieuwe Rijksmuseum dan tegenover de afdeling Vaderlandse Geschiedenis die in 1937 in datzelfde museum werd geopend. Huizinga sprak toen, wat mokkend, deze woorden: ‘wat hier gepresenteerd wordt, is niet een Nederlands Historisch Museum, maar een afdeling vaderlandse geschiedenis, als bijproduct afgezonderd uit ’s Rijks voorname kunstverzameling’. Want, zei hij met nadruk: ‘hier ontbreekt het bloeiende en zingende beeld van het nationaal verleden, dat ook uit de eenvoudige voorwerpen u tegenstraalt en tegemoet klinkt’ (Krul, 1995, p. 314).

Bloeien, zingen, stralen, klinken ... de woorden die Huizinga kiest maken opnieuw duidelijk dat de historische sensatie een belangrijke subjectieve kant heeft. Wie kijkt naar historische voorwerpen ziet in zijn fantasie een beeld dat bloeit en zingt; die voorwerpen zenden dan misschien wel licht en geluid uit,

maar het is toch de beschouwer die in zijn geest het verleden moet ‘verbeelden’. Het is dus heel verleidelijk om te denken aan ons moderne begrip ‘beleving’ of ‘experience’.

Huizinga’s historische sensatie

Het begrip ‘historische sensatie’ is vanaf Huizinga’s eerste publicaties in 1905 impliciet verbonden met al zijn denken over het verleden. Maar pas in 1920 kreeg het begrip zijn naam, toen Huizinga zich mengde in de ‘museumkwestie’. Hij was toen nogal boos over de plannen van Rijksmuseumdirecteur Schmidt-Degener. Die wilde alleen nog objecten van grote kunstwaarde tentoonstellen. De in zijn ogen esthetisch minderwaardige stukken moesten dan maar worden afgevoerd naar een historisch museum (Tollebeek, 1990, p. 213). Huizinga schreef tegen dit voornemen een fel stuk in het literaire blad *De Gids*. In zijn boosheid maakte hij zelfs een wat onsmakelijke vergelijking: ‘Nietwaar, dat is gemakkelijk. Men purgeert het lichaam der Kunst, en wat er af valt is historie’ (Huizinga, 1948, p. 560).

Je kunt dit stuk lezen als een soort gesprek, niet alleen met zijn collega’s in de museumwereld, maar vooral met een algemener publiek, namelijk de lezers van *De Gids*. Huizinga gebruikt een retorische stijl, aangegeven door tussenwerpsels als ‘nietwaar’, ‘toch’ en andere woorden die meer in de omgangstaal dan in een wetenschappelijk betoog thuishoren. Weliswaar is Huizinga zelf voortdurend aan het woord, maar het loont de moeite dit stuk vooral te lezen als een imaginaire dialoog. Huizinga’s centrale stelling is: ‘zowel het historische- als het kunstmuseum is in de eerste plaats om te genieten, in de tweede plaats om te studeren’ [en] ‘genieten van kunst en van historie is niet zó essentieel verscheiden, dat men langs deze maatstaf een objectieve scheiding zou kunnen aanbrengen tussen wat in het kunst- en in het historisch museum behoort’.

Maar, vraagt Huizinga, wat is dan precies dat historisch genieten? Hij wil zich verre houden van goedkoop nationalistisch

sentiment: 'Voorzeker is het niet het zwellen van het hart in triomf over de 'Royal Charles'!' Hij zoekt zijn voorbeeld liever op het grensvlak tussen kunst en geschiedenis: een ets van Jan van de Velde (II): 'geen meester van den allereersten rang dus', licht hij toe: hij is soms onbeholpen, kleindsteeds, herhaalt zichzelf 'buitensporig' - dus als ik van deze 'gezellige vertellingen' geniet, zegt Huizinga, is het zeker geen zuiver kunstgenot zonder meer. Maar: 'met kinderlijke graagte smul ik in de smakelijke details'

Huizinga neemt zijn lezers dan mee in die details van de prent van Jan van de Velde (*afb. 1*). 'Hier is een april, de maand van het verhuizen, vond Jan. Te water, natuurlijk: een burgerinboedeltje wordt op een open schuit door een stadsgracht geboomd. Vader staat aan 't roer (een los zijroer maar), de kinderen, een jongen en een meisje, zitten op een groote kist, met hun voeten op een bank; de jongen houdt triomfantelijk de tang in zijn hand. Aan den wal koopt een vrouwtje tulpen; verderop zijn ze aan 't planken stapelen, om van een onvermijdelijk hengelaartje (met toekijkers natuurlijk) niet te spreken. De tekening als zoodanig heeft tal van gebreken.'

'Wat geniet ik? De kunst? - Ja, maar iets anders nog. Wetenschappelijk genot is het zeker niet; heus, de geschiedenis der verhuizingen in het begin der 17de eeuw heeft geen geheimen, die mij trekken. "Het zijn antiquarische interessen van lagere orde", zegt de kunst-dogmaticus. Best. Als *ik* maar mag getuigen, dat voor mij zelf die minderwaardigheid in vergelijking met mijn genot aan de prent als kunstwerk niet bestaat. Ja, ik ga verder. Het kan zijn, dat zulk een historisch détail, in een prent, maar het zou evengoed kunnen zijn in een notarisacte, terwijl het mij toch als zoodanig onverschillig is, mij opeens het gevoel geeft van een onmiddellijk contact met het verleden, een *sensatie even diep als het zuiverste kunstgenot*, een (lach niet) bijna ekstatische gewaarwording van niet meer mij zelf te wezen, van over te vloeien in de wereld buiten mij, de aanraking met het



afb. 1. 'Dorpsgezicht met bedrijvigheid op het water; april', Jan van de Velde (II), 1608-1618. Rijksmuseum, objectnummer RP-P-1898-A-20313

wezen der dingen, het beleven der Waarheid door de historie'. Huizinga vergelijkt in deze veelgeciteerde passage zijn historische sensatie met een mijmerig gevoel dat zijn lezers zou kunnen overvallen bij het onverwachts horen van een draaiorgel op straat: 'Gij zoudt u schamen, het muzikaal genot te noemen... maar het is een pathos, een dronkenschap van een ogenblik ... ge kent het toch, het is immers als motief in duizend sonnetten aangeraakt.'

Dan rondt Huizinga af: 'Van dezen aard is ook, wat ik de *historische sensatie* noem. Wij zijn thans ver buiten de grenzen der kunst. Aan deze wonderlijke functie van onze geest, aan deze vatbaarheid voor de onmiddellijke historische suggestie moet het Historisch museum in de eerste plaats dienstbaar

zijn, om *haar* te wekken, hoe en waardoor ook. Meent gij, dat de kunst te goed zou zijn voor dat doel? - Enghartigen!’ ‘Het historisch museum moet zijn voor allen, die den hartstocht kennen voor het verleden en de bekoring van het echte.’ (Huizinga, 1948, cursiveringen in dit citaat zijn van H.H.)

We zien hier hoe belangrijk historische beleving voor Huizinga was, maar we zien ook hoe hij die beleving in een soort dialoog met zijn lezers tot stand wil laten komen – als het moet, zelfs door retorische technieken te gebruiken die doen denken aan een donderpreek. Op dezelfde manier was hij ervan overtuigd dat bij museumbezoekers door nauwkeurig kijken en door uit een dialoog achtergrondinformatie te verkrijgen uiteindelijk de ‘bekoring van het echte’ zou ontstaan.

Huizinga’s denken over de historische sensatie kan naar mijn overtuiging als volgt worden samengevat: de historische sensatie met zijn ‘absolute overtuiging van echtheid’ is geen kenmerk van het historische voorwerp, maar hangt af van de kwaliteit van de dialoog over dat voorwerp tussen kenner en kijker, tussen museumconservator en bezoeker.

Recente debatten over authenticiteit

Hoe anders wordt er in onze 21ste eeuw gedacht over authenticiteit en beleven in het museum. Het is al bijna een cliché dat ‘authenticiteit’ niet bestaat, omdat het een constructie is in de geest van van de museumbezoeker. Vandaar dat we in de wereld van erfgoed en museologie meer en meer begrippen als ‘experiential authenticity’ tegenkomen: het allerbelangrijkste is dat de bezoeker een ‘authentieke ervaring’ heeft - hoe, desnoods met replica’s, dat maakt allemaal niet uit. De museumwereld is in dit opzicht nauw verbonden met ontwikkelingen in de wereld van het toerisme. De bestsellers van marketinggoeroes Gilmore and Pine: *The Experience Economy* uit 1999 en *Authenticity - what consumers really want* uit 2007 hebben ook in de culturele wereld een niet te onderschatten invloed gehad.

Hier lijkt de slinger volledig doorgeslagen naar de subjectieve kant van het beleven van authenticiteit. Kritische schrijvers hebben met bijna satanisch genoeg geprobeerd de aanspraken van musea op de authenticiteit van hun objecten en presentatie te ondergraven, te deconstrueren. Authenticiteit is in de ‘constructivistische’ visie een ideologische maaksel. Als zo’n constructie al niet tot doel heeft politieke machtsverhoudingen te verhullen, dan is ze er toch in elk geval op gericht om bedenkelijke economische doelstellingen na te streven. Als verweer hiertegen schieten verdedigers van de authenticiteit vaak in een ‘materialistische’ kramp, die dan probeert de authentieke ‘oervorm’ of de ‘essentie’ van een object te bereiken, te bewaren en te tonen.

Maar toch: bijna alle tijden en alle culturen kennen aan ‘echtheid’ een groot, soms bijna magisch belang toe. De antropologe Sian Jones wil daarom niet de *authenticiteit van objecten* centraal stellen, maar vooral haar aandacht richten op *debatten en kwesties over betwiste authenticiteit*. In dit soort debatten richt je als onderzoeker je aandacht op netwerken van relaties tussen mensen, dingen en plaatsen. In zo’n netwerk vinden voortdurend onderhandelingen plaats over wat voor wie authentiek is en waarom. Deze onderhandelingen zijn voor haar het object van studie. Daarmee sluit ze niet uit dat groepsbelangen authenticiteit construeren of zelfs *faken*, en ook ontkent ze niet dat er soms wel degelijk sprake is van ‘objectieve’ authenticiteit van een voorwerp, maar ze legt de nadruk op het debat, de *onderhandeling* tussen de partijen over de betekenis en waarde, en eventueel echtheid, van een object. (Jones, 2010).

In deze onderhandelings-benadering van Sian Jones zie ik overeenkomsten met mijn eigen ‘dialogische’ definitie van Huizinga’s ‘historische sensatie’ en de beleving van authenticiteit. Ik denk dat Huizinga zich zou kunnen verenigen (denk nog even aan zijn ‘gesprek’ met zijn lezers over de ets van Van de Velde) met de visie dat de bezoeker een ‘belever’ is. Maar, in



afb. 2. De walvisvaardersmutsjes, Rijksmuseum, zaal 1.15. Foto auteur

termen van Jones, die bezoeker bevindt zich in een netwerk dat is gesponnen tussen hemzelf, het museumobject en deskundige. Hij ‘onderhandelt’ of is in gesprek met medebezoekers, museumgidsjes, objectteksten, rondleider of deskundige. De kwaliteit van zijn beleving hangt af van zowel de inbreng van de kenners als van zijn eigen kennis, maar even sterk van zijn inlevingsvermogen en verbeeldingskracht. En natuurlijk van de kwaliteit van het object, en de manier waarop dat door het museum wordt gepresenteerd.

Historische beleving in het Nieuwe Rijksmuseum

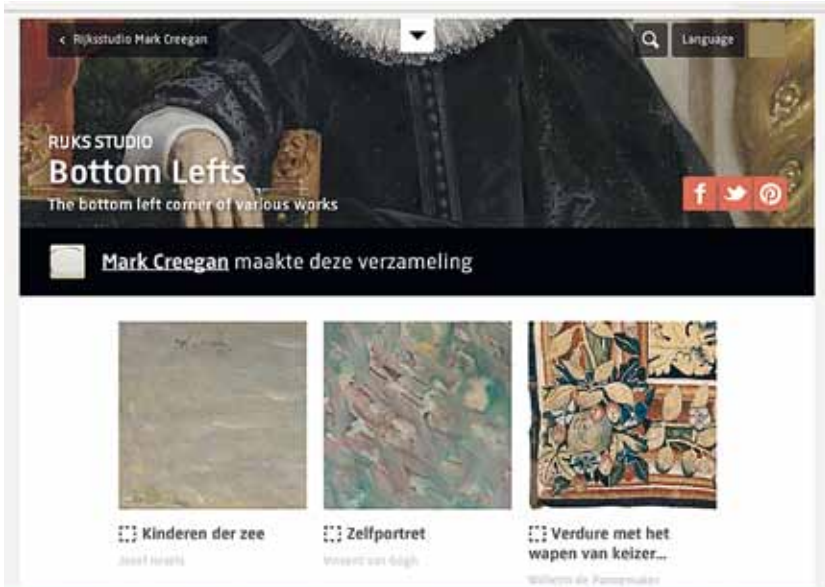
Hoe staat het nu met de dialoog over de authentieke objecten in het Nieuwe Rijksmuseum? De walvisvaardersmutsjes (*afb. 2*) zijn nauwelijks kunstvoorwerpen te noemen, zelfs minder nog dan de etsen van Jan van de Velde. De eenvoud van deze werk-

mansmutsjes staat in fors contrast tot de pracht van de schilderijen en scheepsmodellen in andere zalen. Dit contrast, plus de informatie die de bezoeker krijgt, maakt, denk ik dat mensen onder ‘de bekoring van het echte’ kunnen raken ... als je naast bezoekers gaat staan, hoor je bijvoorbeeld hoe een kind aan zijn moeder vragen stelt over waarom en hoe die mensen werkten, die moeder vertelt dan dat walvistraan in de 17de eeuw nodig was om huizen te verlichten – daar heeft het kind misschien zijn historische sensatie te pakken ...

In zijn Gidsartikel bespreekt Huizinga ook een ‘uit kunstoogpunt onbelangrijk’ voorwerp, een oud weefgetouw. Hij zegt daarover: ‘vraag u eens af, waar gij een sterker aanraking met schoonheid ondergaat: bij een middelmatig schilderij of bij zulk een in zwijgende schemering slapend monument van den noesten arbeid, in zijn zwart eiken kracht ...’ Een 20ste-eeuws equivalent voor zo’n ‘slapend monument’ zou Huizinga misschien her-



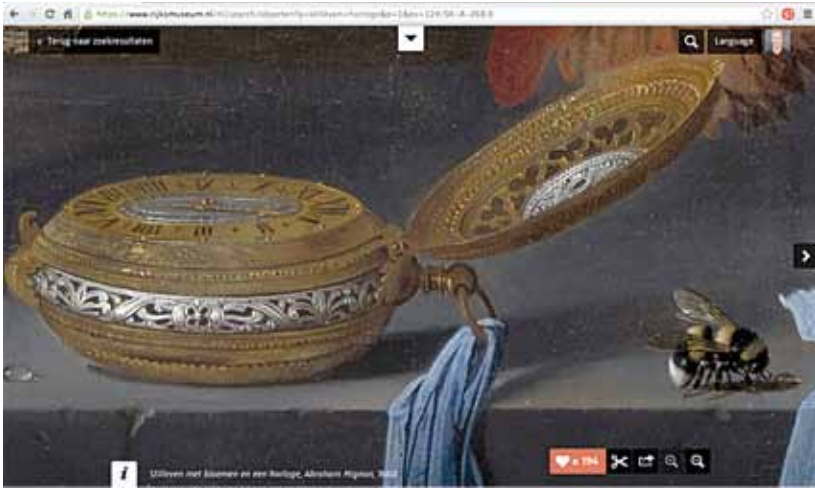
afb. 3. Het Koolhoven vliegtuig op de afdeling Twintigste eeuw, Rijksmuseum. Foto auteur



afb. 4. Screenshots van de website Rijksstudio

kennen in het Nederlandse Koolhovenvliegtuig (afb.3), volgens Martine Gosselink van het Rijksmuseum ‘het oudste authentieke Nederlandse vliegtuig [...] het heeft in de Eerste Wereldoorlog voor de geallieerden gevlogen, in plaats van de Fokkers die door de Centrale machten werden gebruikt. [...] je voelt dat dit apparaat echt heeft gevlogen, er zat echt een piloot in van vlees en bloed die kon schieten; dat willen we overbrengen’ (Gosselink, 2012).

Mijn laatste voorbeeld had Huizinga zich vast niet kunnen voorstellen. Is het mogelijk een ‘virtuele’ historische sensatie te bewerkstelligen? De website *Rijksstudio* biedt een enorm bestand aan digitale afbeeldingen van voorwerpen uit de collectie, waarin je als publiek kunt grasduinen. Maar je kunt ook je eigen verzameling aanleggen - en dat doen onderzoekers, lera-



afb. 5. Screenshot van de website Rijksstudio

ren, kunstenaars, amateurs, kinderen en scholieren. Dit voorbeeld (afb. 4 en 5) van iemand die linker-benedenhoeken van schilderijen verzamelt zou voor Huizinga denk ik als ‘historische beleving’ vast en zeker te postmodern geweest zijn ...

De website maakt nadrukkelijk gebruik van de persoonlijke ‘warmte’ van de draagbare digitale media om een persoonlijke band met de gebruikers te krijgen: zo ontstaan goede voorwaarden voor de dialoog die kan leiden tot de historische sensatie. Maar daarnaast vindt de Rijksstudio ‘authenticity and quality’ wel degelijk belangrijk. In wetenschappelijk opzicht voldoen de afbeeldingen aan hoge eisen: de directeur collecties bleek tijdens het proefdraaien van deze site enthousiast over de mogelijkheden van detailstudie die de afbeeldingen hem en zijn collega’s boden. Alle gebruikers, vakman of leek, kunnen de objecten bestuderen, ze worden geattendeerd op vergelijkbare objecten, en zo kunnen ze contexten construeren. Gebruikers kunnen ook inzoomen op details, en daarvan uitsneden maken, downloaden, en, als ze willen, afbeeldingen op het materiaal

van hun keuze bestellen bij het museum. Kunstenaars laten zich inspireren door vormen en materialen uit deze schatkamer.

De voorwerpen zijn goed toegankelijk gemaakt en gebruikers kunnen van elk voorwerp alle objectgegevens vinden plus de nodige literatuurverwijzingen. Wie dat wil, kan dus de juiste achtergrondinformatie vinden bij de objecten van zijn voorkeur. Ook hier zijn dus de voorwaarden voor een kwalitatief hoogwaardige dialoog over de historische objecten en kunstvoorwerpen aanwezig.

Huizinga's oordeel?

Zou Huizinga tevreden zijn geweest met de manier waarop het Nieuwe Rijksmuseum het verleden presenteert? Is er voldoende ruimte voor een dialoog over de beleving, misschien zelfs voor de bekoring van het 'echte' verleden? Ik waag het erop en vermoed dat Huizinga's oordeel positief zou zijn. Aan de ene kant was hij voorzichtig en conservatief, met een sterke neiging tot precisie en zakelijkheid in zijn historische bewijsvoering. Aan de andere kant stond hij open voor zijn tijd, en dat niet alleen als de cultuurpessimist die hij ook was. In zekere zin was hij zijn tijd zelfs ver vooruit. Met zijn denken en schrijven over de historische sensatie roerde hij al in de eerste decennia van de 20ste eeuw een onderwerp aan dat pas in de 21ste eeuw actueel werd in de gedaante van het nauw verwante begrip 'experience' - beleving. Zo'n beleving, zo'n sensatie komt, heb ik proberen aan te tonen, tot stand in een dialoog tussen bezoeker, object en deskundige.

Die dialoog tussen historicus en museum aan de ene kant, en lezers en bezoekers aan de andere kant is in mijn ogen de kern van Huizinga's ideeën over historische sensatie in musea. Die dialoog heeft bij een website als de Rijksstudio wel een heel andere vorm gekregen dan Huizinga zich kon voorstellen. Toch denk ik dat niet alleen de kwaliteit van de objecten, maar ook de kwaliteit van de dialoog in het Nieuwe Rijksmuseum Huizinga

over de streep zou trekken. Net zoals hij dat in 1920 deed zag ik in het museum veel bezoekers ‘met kinderlijke graagte smullen in de smakelijke details’ en ik kan me goed voorstellen dat ze zelfs in de Rijksstudio een virtuele ‘bekoring van het echte’ kunnen ondergaan!

Literatuur

Gosselink, Martine, interview op Historici.nl, gepost op 29.11.2012, <http://www.historici.nl/nieuws/interview-met-martine-gosselink-rijksmuseum>, laatst bezocht 6.8.2014.

Hazan, Susan, *The virtual Aura – Is there space for enchantment in a technological world? Museums and the Web*, 2001, Toronto, Ontario: Archives & Museum Informatics 2001; <http://www.archimuse.com/mw2001/papers/hazan/hazan.html>, laatst bezocht 6.8.2014.

Huizinga, Johan ‘Het historisch museum’, in: *Verzamelde Werken*, II, Haarlem 1948, pp. 559-569.

Jones, Sian, ‘Negotiating authentic objects and authentic selves: Beyond the deconstruction of authenticity’, *Journal of material culture* 15 (2010) 2, p. 181-203.

Krul, W. E., ‘Huizinga Versus Schmidt-Degener. Twee Meningen Over Het Historisch Museum’, *Bulletin van het Rijksmuseum* 43 (1995), p. 308-316.

Tollebeek, Jo, *De toga van Fruin. Denken over geschiedenis in Nederland sinds 1860*, Amsterdam 1990.

Eric Jan Sluijter

Kunsthistoricus, kunstwerk en historische context in het (Rijks)museum

In de titel van mijn lezing is het woordje ‘de’ voor ‘kunsthistoricus’ weggelaten, omdat ik geenszins de pretentie heb namens ‘de’ kunsthistoricus te spreken. De kunsthistoricus namens wie ik spreek, dat ben ik zelf: de academische emeritus, gespecialiseerd in de Nederlandse kunst van de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw; een kunsthistoricus die nooit in een museum heeft gewerkt en zich nooit actief in museologie heeft verdiept, maar die wél zijn hele bewuste leven, en dat bedoel ik letterlijk – sinds ik zes jaar oud was – intensief musea en tentoonstellingen heeft bezocht en altijd goed heeft gekeken naar museale opstellingen. De opdracht die ik van de organisatoren kreeg was om een bijdrage te leveren aan de discussie over de menging van

geschiedenis en kunst in het Rijksmuseum vanuit het gezichtspunt van de ‘arrogante’ kunsthistoricus; het is dus mijn taak kritisch en provocatief te zijn.

De kunsthistoricus. Laat ik beginnen met te zeggen dat er een misverstand lijkt te bestaan onder niet-kunsthistorici dat kunsthistorici alleen geïnteresseerd zijn in zaken als stijlanalyse, stijlgeschiedenis en esthetiek. Nu was dat misschien zo in de jaren twintig en dertig van de vorige eeuw, ten tijde van grootheden als Vogelsang en Schmidt Degener, maar zowel daarvoor als daarna was, en is, een *kunsthistoricus* iemand die werken van beeldende kunst zo goed mogelijk in hun historische context bestudeert. Dat kan hij of zij op talloze manieren doen, want er zijn oneindig veel historische kaders waarbinnen men die kunstwerken kan onderzoeken: literaire, sociale, economische, politieke, religieuze, en ga zo maar door. Iemand uit de postmoderne hoek kan ze ook vanuit nadrukkelijk hedendaagse optiek bestuderen, bijvoorbeeld geënt op antropologische, psychologische of zelfs neurologische inzichten. Van cruciaal belang is daarbij tevens de context van de eigen opleiding, kennis en persoonlijke belevingswereld. En die wereld verandert voortdurend, waarmee ook de belangstelling voor het bestuderen en bekijken binnen bepaalde contexten steeds verschuift. Daar heb ik dan direct een van de centrale punten beet die ik hier aan de orde wil stellen: tegenwoordig lezen en horen we alsmaar dat een museum de bezoeker ‘een verhaal’ moet bieden, maar ‘een verhaal’ dringt één bepaalde context op en reduceert het kunstwerk tot een illustratie bij dat ene verhaal.

Voor ik over dergelijke zaken kom te spreken, zal ik echter beginnen met een rondgang door de opstelling van de zeventiende eeuw in het Rijksmuseum (want daar heb ik mij voor deze lezing toe beperkt), die de hele tweede verdieping beslaat. Bij het bekijken van de zalen heb ik tevens geprobeerd te observeren hoe het publiek op de opstelling in de betreffende zaal



afb. 1. Rijksmuseum Zaal 2.15, Macht op zee

reageert. Uiteraard is dit een geheel vrijblijvende, en totaal onwetenschappelijke, bestudering van het publiek en betreft het bovendien slechts een vluchtige blik op de opstelling, maar het geeft hopelijk wel een indruk.

De bezoeker die voor de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst komt, krijgt direct zijn zin. In de prachtig gerestaureerde eregalerij hangt de ‘top’ van ‘de Gouden Eeuw’: daar worden werken van Rembrandt, Vermeer, Hals, De Hooch, Steen, Ruisdael en Saenredam gepresenteerd en daar is het bomvol met bezoekers. Ondanks alle drukte wordt er opvallend intensief gekeken. Na de Nachtwacht-zaal (direct achter de Nachtwacht bevindt zich overigens een oase van rust en stilte in een zaal met werk van Artus Quellinus, waar om een of andere reden vrijwel niemand binnen gaat) slaan de meeste bezoekers rechtsaf (de vleugel 1650-1700) en komen in een zaal die beheerst wordt door een laat zeventiende-eeuws scheepsmodel.

Hier wordt een stuk geschiedenis verteld: ‘Macht op zee’ (*afb.1.*) Het lijkt in de eerste plaats een poging om, uitgaande van een aantal belangrijke kunstwerken, op zeer esthetische wijze te visualiseren wat de ouderen onder ons vroeger op school leerden (De Ruyter, de belangrijkste zeeslagen, de fameuze tocht naar Chatham). Een mooie zaal, maar bezoekers drementelen er wat stuurlaars doorheen, fotograferen het spectaculaire model en bekijken oppervlakkig een paar schilderijen. Zij vragen zich niet af waarom het portretje door Gerard en Gesina Ter Borch daar hangt, of wat die grote historiestukken van Ferdinand Bol daar doen. Veel ruimte wordt ingenomen door enkele historisch interessante maar visueel minder boeiende schilderijen waar men meestal aan voorbijloopt, waardoor enkele spectaculaire zeestukken van hoge kwaliteit te weinig aandacht krijgen. Deze grote zaal wordt dus door de vele bezoekers slechts oppervlakkig bekeken; de meesten verdiepen zich duidelijk niet in de samenhang. Opmerkelijk is overigens dat de zaaltekst begint met het gegeven dat de Republiek haar welvaart dankte aan de koopvaart en de visserij, maar buiten de oorlogsvloot (en later één Vroom met Oost-Indiëvaarders) krijgt men van de ‘eenvoudige’ kust- en binnenvaart in het hele museum niets te zien, op één Van de Capelle in de kabinetjes na (denk aan schilders als Backhuysen, Van Beyeren, Porcellis, De Vlieger).

De daarop volgende zaal heeft een kunsthistorische samenhang: ‘Nederlandse schilders in Italië’. Hier hangen uitsluitend schilderijen, waardoor deze kunstenaars goed zijn vertegenwoordigd. De zaal is niet erg druk, maar de bezoekers kijken wel goed. Dan komt een zaal met het thema ‘Burgers en de macht’. Naar de prachtige en opvallende portretten van Van der Helst (de Bickers) wordt goed gekeken, de rest wordt oppervlakkig ‘gescand’. Waarom regenten van het Spinhuis (Dujardin), een allegorie op de Franse invasie (Van Wijckersloot), een schilderij van de Ridderzaal (Van Bassen), de gruwelijke dood van de broers De Witt (die de aandacht trekt – hij hangt naast de

doorgang), of portretten door Abraham van den Tempel van Pieter de la Court en zijn vrouw daar hangen, zullen weinigen begrijpen, want vrijwel niemand verdiept zich in het thema van de zaal en de bijbehorende teksten. De samenhang van de zaal als geheel is ook tamelijk gecompliceerd.

Daarna volgt een zaal met als thema ‘Het herenhuis’. Een ander concept dus, maar wel mooi aansluitend bij de vorige zaal: het zeventiende-eeuwse interieur van de rijke burger. De inrichting is fraai, maar het blijkt een zaal waar vooral doorheen wordt gelopen. Het grote familieportret van Van den Tempel, en de omvangrijke grisailles van De Lairese trekken nog even de aandacht, maar naar alle kunstnijverheid, toch heel in het oog lopend opgesteld, vooral de enorme vitrine met prachtig zilver, wordt opvallend weinig en oppervlakkig gekeken; de uitzonderlijke meubels lijken vooral als ‘aankleding’ te worden gepercipieerd, want die slaat men over.

Na een zaaltje met de terecht geliefde poppenhuizen (en overgeslagen vitrines met glas) volgt een restruimte waar tekeningen of prenten zijn opgehangen. Helaas kijkt vrijwel niemand ernaar, wat ook niet wordt aangemoedigd door de onaantrekkelijkheid van de zaal; zij verdienen beter. Dan belandt de bezoeker in de zaal genaamd ‘Koning-stadhouder Willem III en Mary Stuart’, die direct een overweldigende indruk maakt. Hier treffen we weer een ander concept aan: niet een geschiedenisverhaal, maar een combinatie van kunstnijverheid voor de elite uit een bepaalde periode, aangevuld met enkele schilderijen, zoals vier mythologische stukken van De Lairese en drie werken van Melchior d’Hondecoeter. Aangetrokken door het totaalbeeld van grote weelde slenteren de bezoekers door de zaal en staan vooral stil bij de schilderijen, terwijl de kunstnijverheid slechts oppervlakkig wordt bekeken. In de enorme hoekzaal treffen we Franse hofkunst aan. Geconstateerd moet worden dat vrijwel niemand dit prachtige ensemble kunstnijverheid bekijkt.



afb. 2. Rijksmuseum Zaal 2.24, Kabinetjes zeventiende-eeuwse schilderkunst

Dan volgt een reeks kabinetjes met kleine zeventiende-eeuwse schilderijen (*afb.2*). Door het ongedifferentieerde lichtgrijs van vloer tot boven in de gewelven zijn het onaantrekkelijke zaaltjes, maar toch wordt hier goed en zorgvuldig gekeken, zij het door een betrekkelijk gering percentage van de bezoekers. Hier vindt men, meest naar genre geordend, hoogtepunten van de zeventiende-eeuwse schilderkunst die niet in de eregalerij een plaats hebben gekregen; van kunstenaars als Gerard Ter Borch, Gabriël Metsu, Gerrit Dou, Gerrit Berkheyde, Philip Wouwerman, Paulus Potter, Adriaen van Ostade, Adriaen Brouwer, Adriaen Coorte, enzovoorts; vier kleine zaaltjes (en nog vier aan de andere kant), daar moeten we het mee doen, en nog een beetje weggemoffeld ook. Sommige schilders, zoals Dou, Ter Borch en Potter met twee werken, of Van de Capelle, Cuyp, De Heem, Van der Heyden, Van Aelst en Adriaen van de Velde met één werk in de hele opstelling, komen er daardoor erg bekaaid vanaf.

Slaat men na de Nachtwacht-zaal linksaf, dan komt men in de vleugel 1600-1650; allereerst in de grote, in tweeën gedeelde zaal, waarvan het eerste stuk gewijd is aan ‘De geboorte van de Republiek’ (afb. 3). Een kanon uit 1615 in het midden trekt onmiddellijk de aandacht, evenals het prachtige schuttersstuk van Cornelis Ketel. Weinigen zullen echter begrijpen waarom daar twaalf schilderijtjes van Otto van Veen met de strijd van de Batavieren te zien zijn of Frans Franckens allegorie op de troonsafstand van Karel v en waarom er een schilderij van Van Deelen met een grafmonument naast hangt (schilderijen waarvan 99 % van de bezoekers pas bij uitvoerige lezing van de bijgaande tekst immers begrijpt waar ze over gaan). Als men zich niet in de tekstbordjes verdiept of al wat van die geschiedenis weet, zal de samenhang geen betekenis krijgen. Gelezen wordt er echter nauwelijks; men komt duidelijk niet voor een geschiedenisverhaal. Men bekijkt een paar mooie schilderijen en loopt



afb. 3. Rijksmuseum Zaal 2.1, *De geboorte van de Republiek*

aan de andere voorbij. De tweede helft van deze enorme zaal gaat over de periode van het ‘Manierisme en caravaggisme in de kunst’. Hier dus het andere concept: een combinatie van hoge kwaliteit schilderijen die twee ‘stijlen’ in de schilderkunst vertegenwoordigen, met enkele topstukken van sculptuur en kunstnijverheid uit dezelfde periode. Het is een fraaie en geslaagde zaal. Hier kijkt het publiek goed, en ook het prachtige zilver en de sculptuur trekken de aandacht.

De daarop volgende zaal over de ‘Kunst- en wonderkamer’ ziet er als geheel waarlijk spectaculair uit, maar toch is hij zodanig ingericht – teveel – dat hij kennelijk niet uitnodigt tot zorgvuldig kijken. De mooie inhoud wordt slechts oppervlakkig bekeken; er wordt vooral doorheen gelopen. Daarna komt men in een merkwaardige zaal die ‘Vlaamse invloed’ heet en dus een stilistische samenhang impliceert; de hoofdtekst noemt de grote impact van Vlaamse immigranten. Deze zaal wordt voor de helft ingenomen door een prachtige wandbetimmering (Dordrecht 1626) en andere Noord-Nederlandse kunstnijverheid (waarbij op de tekstbordjes niets over Vlaamse invloed valt te lezen). We zien voorts twee Hollandse schilderijtjes uit de vroege zeventiende eeuw (Van Bassen en Pieter Isaacs) waarvan evenmin duidelijk wordt gemaakt waarom ze zich daar bevinden. De veel latere werken van Rubens, Jordaens en Snyders domineren de rest van de zaal. Maar wat hebben die te maken met invloed van immigranten uit het zuiden? Heel verwarrend. Het betreft een associatieve, mooie, combinatie van schilderijen en kunstnijverheid, waarvoor een onhandig label is bedacht.

Een historisch thema ontmoeten we weer als we onze loop aan deze zijde voortzetten: ‘Machtsstrijd in de jonge Republiek’ (afb. 4). Midden in de zaal staan de kist van Hugo de Groot en een vitrine met de stokjes van Oldebarneveldt; niemand kijkt eraan. Voorts zijn er vitrines met avondmaalsbekers, katholiek zilver, roemers met Prins Maurits, een trektafel tegen de muur, en daarboven *Arme ouders, rijke jeugd* van Aert Pietersz. We zien er drie



afb. 4. Rijksmuseum Zaal 2.5, *Machtstrijd in de jonge Republiek*

mooie schilderijen van Adriaen van de Venne met *Prins Maurits en Frederik Hendrik op de paardenmarkt*, het *Vertrek van een hoogwaardigheidsbekleder uit Middelburg*, en de spectaculaire *Zielenvisserij*; verder het jeugdportret van Hugo de Groot, een groepsportret van katholieke kindertjes door Thomas de Keyser, een mooi portret door dezelfde van drie onbekende mannen, een portret van een goudsmid van Van den Valckert en prachtige bustes van Hendrick de Keyser. Aan de andere kant portretten van Laurens Reael door Van der Voort en een rijke jongeman toegeschreven aan Salomon Mesdach. De samenhang van de objecten en schilderijen is volstrekt onduidelijk, zelfs als men tekst voor tekst gaat lezen, wat overigens niet wegneemt dat zij samen een mooi ensemble vormen. Er wordt echter wat doelloos rondgekeken; vooral de opvallende portretten van De Keyser en de Van der Vennes pikt men eruit – niet omdat ze samen een interessant historisch verhaal vertellen, maar omdat het bijzondere schilderijen zijn.

Vervolgens krijgen we een echte schilderijenzaal, ‘Specialisme in de schilderkunst’, met werken tussen 1610 en 1640, ondermeer van Dirck Hals, Willem Buytewech, Judith Leyster, Hendrick Avercamp, Esaias van de Velde, Jan van Goyen, Salomon van Ruysdael, Aert van der Neer en Balthasar van der Ast (de twee Van Goyens, die ene Van der Neer, en ene Esaias van de Velde zijn overigens de enige werken die van deze meesters te zien zijn). De bezoekers in deze zaal, en dat zijn er aardig wat, blijven echt een tijdje goed kijken. Tenslotte arriveert men in een mooie zaal rond het vroege werk van Rembrandt, gecombineerd met een paar welgekozen stukken kunstnijverheid, zoals het adembenemende zilver van Lutma en de kast van Herman Doomer (*afb. 5*). Hier dus weer hoge kwaliteit schilderijen met enkele topstukken van kunstnijverheid. Het is duidelijk een succes, hoewel weer opvalt dat de kunstnijverheid kennelijk vooral als aantrekkelijke aankleding wordt gezien, en vrijwel niet (en de mooie kasten al helemaal niet) wordt bekeken. Door Philips Vingboons’ prachtige poortje uit het huis van Huydcoper (wat had ik ook graag diens schoorsteenmantel gezien – en dat Sandrarts schoorsteenstuk daartoe was schoongemaakt!) komt men in een zaaltje over de Vrede van Munster. Dat heeft een heldere historische samenhang en er worden uitsluitend werken van hoge kwaliteit getoond.

Hierna volgt weer zo’n onaangename ruimte waar wat prenten en tekeningen mogen hangen, gevolgd door een grote, maar onoverzichtelijke zaal over ‘Nederland overzee’ (Zuidoost Azië, Afrika. Nova Zembla, Zweden, Spitsbergen; met een onschuldige tekst over kooplieden die de vleugels uitslaan) waar men heel veel verschillende dingen tegelijk met veel uiteenlopende objecten laat zien. De combinaties zijn soms prachtig en evocatief, soms verwarrend (Nova Zembla tussen Oost-Indiëvaarders en Batavia), maar aan een enkel eersterangs meesterwerk, zoals de ongelooflijk mooie Japanse kist loopt, opmerkelijk genoeg, vrijwel iedereen voorbij. Overigens moet ge-



afb. 5. Rijksmuseum Zaal 2.8, *De jonge Rembrandt*

zegt dat de bezoekers die vanuit de schilderijenkabinetjes in deze hoekzaal komen, geen idee hebben waarmee zij ineens geconfronteerd worden, want de hoofdtekst staat om de hoek bij de andere ingang.

Vanuit deze ruimte komt men dus weer in een reeks kabinetjes met schilderijen van onder andere Frans Post, Caesar van Everdingen, Van Poelenburch, Wtenbroeck, Van Ostade, Teniers, Brouwer, Codde en Pieter Claesz. Niet nog wat werk van Van Goyen, Esaias van de Velde en Van der Neer, en niets van bijvoorbeeld Vinckboons, Van Beyeren, of Duyster. Hier is eveneens een alweer vrijwel onbekeken zaaltje voor zilver, glas en tin gereserveerd.

Tot zover de snelle rondgang. Nadat de kritische kunsthistoricus die de collectie van het Rijksmuseum kent dit parcours heeft doorgelopen, realiseert hij zich dat hij veel schilderijen heeft gemist, zoals ik in het voorgaande al af en toe aangaf.

Maar er is veel meer dat men tevergeefs zoekt; behalve Bols historiestukken in de ‘Macht op zee’-zaal en diens portret van De Ruyter, ontbreken werken van schilders uit de omgeving van Rembrandt die voorheen op zaal plachten te hangen; niet alleen van Bol, maar ook van bijvoorbeeld Jacob Backer, Govert Flinck, Gerbrand van den Eeckhout, Jan Victors, Carel Fabritius, Arent de Gelder, en misschien nog het meest verbluffend: van de prachtige collectie werken van Nicolaes Maes hangt niet één schilderij! Schilders die de laatste twee decennia ‘in’ zijn geraakt onder kunsthistorici, zoals Cornelis Cornelisz, Caesar van Everdingen, Gerard Lairesse, Frans Post, Adriaen Coorte of Michael Sweerts, zijn goed vertegenwoordigd, maar voor sommige vertrouwde namen was in deze opstelling niet of nauwelijks plaats.

Een intermezzo. Laatst las ik in NRC-Handelsblad een groot artikel, twee pagina’s breed, over het wereldwijd toenemende museumbezoek.¹ De kop was veelzeggend voor een hedendaagse museumideologie: ‘In veel succesmusea wereldwijd gaat beleving boven esthetiek.’ We lezen dat de mondiale groei in museumbezoekers het gevolg is van de veranderde inrichting van musea. Gesteld wordt dat de opvattingen van musea over hun taak zich hebben gewijzigd: het gaat niet meer om het beleven van esthetisch genoeg aan de geëxposeerde kunstwerken, maar om een ander soort beleving: om de context van de objecten binnen een *verhaal* voor breed geïnteresseerd publiek, zo wordt ons voorggehouden. Bij het artikel werden boven en onder vier langwerpige foto’s afgedrukt van lange rijen mensen die staan te wachten om het museum in te mogen. Bekijken we die foto’s nauwkeuriger, ons afvragend wáár die mensen in de rij staan, dan blijkt dat te zijn bij het Louvre in Parijs, de National Gallery in Londen, de Neue National Galerie in Berlijn, en de Hermitage aan de Amstel. *Ha!* Allemaal zeer traditionele musea die geheel gericht zijn op een klassieke presentatie van kunst-

werken – niks beleving van een ‘verhaal’! Bij deze voorbeelden zou men het immense bezoek aan het Metropolitan Museum in New York, Musée d’Orsay in Parijs, de Uffizi in Florence en het Prado in Madrid toe kunnen voegen. Of, om dichter bij huis te blijven, de drukte bij het Stedelijk Museum, het Van Gogh Museum, en niet te vergeten het Mauritshuis in Den Haag. Dus: de musea met de grootste toeloop zijn *traditionele kunstmusea* die hun kunstwerken, en dan gaat het vrijwel uitsluitend om beeldende kunst (want daar blijken die drommen in deze musea dus in de eerste plaats voor te komen) zo mooi en helder mogelijk presenteren, zonder verhaal, zonder veel teksten of andere poespas. Die kunstmusea kunnen fraai, en liefst spectaculair, verbouwd zijn – door de publiciteit die daar tegenwoordig mee gepaard gaat levert dat heel veel extra bezoekers op – maar in wezen zijn het allemaal traditionele kunstmusea.

Een ander krantenbericht deze winter vertelde mij dat door de tentoonstelling *Vermeer, Rembrandt and Hals: Masterpieces of Dutch Painting from the Mauritshuis*, alle records van de Frick Collection in New York zijn gebroken en dat daar in drie maanden meer mensen kwamen dan normaal in een heel jaar.² Diezelfde tentoonstelling van het Mauritshuis had al kort daarvoor in Tokio zelfs alle wereldrecords geslagen en ruim een miljoen bezoekers getrokken. Aansluitend op dit gegeven haal ik graag een artikel uit de New York Times aan dat ik in 2003 uitknippte: ‘Eight Reasons New York is better.’³ Het stuk gaat over het feit dat tegenwoordig in allerlei *ratings* van steden, waarin het vestigingsklimaat, banen, voorzieningen, scholen, industrie, culturele instellingen en nog veel meer worden gewogen, New York ten opzichte van andere Amerikaanse steden steeds verder schijnt te zakken in de statistieken. De *running gag* in het stuk is dat er ‘eight reasons’ zijn waarom New York beter is: en dat is de *Vermeer quotiënt*, de acht Vermeers in openbare collecties in New York. Vermeer staat dus voor de cultuur van New York: ‘What they always leave out is the Vermeer-quotient, the

unquantifiable and ineffable euphoria of living in a city that has eight of the 34 Vermeers in the world, and that's even without going into the Rembrandts. Yes, it's true that the residents of the New York area wake up every morning and turn on the radio to know if the bridges to Manhattan are still standing. That is certainly no treat. But they do so, knowing that if the bridges are still standing, they can go across them and look at the Vermeers, or the Van Goghs, or the Yankees.' Vermeer, Rembrandt, Van Gogh, Yankees - de cultuur van New York. Het zal dan ook niet verbazen dat de tentoonstelling *Vermeer and the Delft School* in 2000 in het Metropolitan Museum of Art de eerste grote wereldrecordbreker was onder de tentoonstellingen.

Wat wil ik met deze voorbeelden laten zien? In de eerste plaats dat het onzin is om te zeggen dat er van alles met kunstwerken gedaan moet worden – bij voorkeur binnen de context van een ‘verhaal’ – om mensen een ‘beleving’ te verschaffen, en dat ze niet meer zouden komen voor zoiets achterhaalds als het kijken naar kunstwerken om die kunstwerken zelf. Het is duidelijk dat als het om de internationale canon gaat (de werken die in de loop der tijd om verschillende redenen boven zijn komen drijven) die kunstwerken door zichzelf heel veel mensen een bijzondere beleving verschaffen.

En ten tweede wil ik hiermee benadrukken dat wij met de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw iets héél bijzonder in huis hebben, alleen vergelijkbaar met de Franse negentiende-eeuwse schilderkunst of de Italiaanse Renaissance. Dat moeten we ons goed bewust zijn. Het is het enige deel van onze cultuur dat internationaal grote faam geniet. Die kunst is al sinds de achttiende eeuw over de hele westerse wereld verspreid geraakt, van Moskou tot Melbourne, en van St. Petersburg tot Puerto Rico (de overgrote meerderheid bevindt zich nu in Duitsland, Engeland, Frankrijk en de VS), maar gelukkig hebben sinds de late negentiende eeuw de opeenvolgende directeuren van het Rijksmuseum en het Mauritshuis door

een zeer zorgvuldig aankoopbeleid (bij het Rijksmuseum veel te weinig in recenter tijd) ervoor gezorgd dat Nederland toch het natuurlijk centrum van die kunst is gebleven.

Nu is, als we spreken over problemen van inrichting en menging van schilderkunst, kunstnijverheid en geschiedenis, het Mauritshuis een duidelijke zaak: een klein museum met een collectie van de hoogste kwaliteit Nederlandse en Vlaamse schilderkunst. Daar kan men zich volledig richten op een opstelling (met uitsluitend schilderijen) die een kunsthistorisch en esthetisch bevredigende samenhang bezit – rekening houdend met het bijzondere karakter van het gebouw – en dat is bij de nieuwe inrichting uitstekend gelukt. En in musea met een specifiek thema, zoals het Scheepvaartmuseum in Amsterdam, kan men juist vrij ongeremd nadenken over heel andersoortige presentaties; en dat heeft men daar dan ook gedaan. In een deel van dat museum staat, soms zelfs in fysieke zin, de beleving van een historisch verhaal voorop, en dat speciaal ook voor families en kinderen – op een zeereis, in de trekschuit, met de walvisvaart of in de havens van Amsterdam. Maar er is ook een vleugel met zalen waarin een zorgvuldige opstelling van respectievelijk de maritieme schilderkunst, de scheepsmodellen, de scheepsornamenten en de nautische instrumenten te zien is (helaas zijn de globes, dat was een magnifieke zaal, vanwege hun kwetsbaarheid weer voor enige jaren opgeborgen).

Stedelijke musea hebben het veel moeilijker in hun worsteling met de kunstwerken die ze – meestal van de middeleeuwen tot heden – bezitten (en dikwijls verzamelen) en de stads-geschiedenis die ze behoren te presenteren. Dat heeft in het Amsterdams Historisch Museum (nu verangliceert tot Amsterdam Museum) geleid tot het mijns inziens rampzalige Amsterdam DNA: een soort uitvergroete rode folder, met teksten en suffe, gestileerde tekeningetjes die gemaakt lijken door een middelmatige reclameman, met daartussendoor waardevolle objecten en schilderijen naast (onscherpe) beeldschermen.

Lelijk, rommelig en hoogst onduidelijk waar het allemaal over gaat. Maar gelukkig is de rest van het museum, dat zo'n geweldige traditie van goede historische presentaties heeft, nog in redelijk vertrouwde conditie.

Deze lezing gaat echter over het Rijksmuseum. Dat bezit die superieure collectie Noord-Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst die altijd terecht als de kern van het museum is beschouwd – de *core business* van het museum zou je nu zeggen. Nu is het Rijksmuseum ongetwijfeld in die zin bijzonder dat bij de stichting en ook nog bij de bouw van het huidige gebouw in het laatste kwart van de 19de eeuw het tonen van de vaderlandse geschiedenis een belangrijk argument vormde. Maar bij de eerste inrichting van het nieuwe gebouw in 1885 werden de drie afdelingen, schilderkunst, kunstnijverheid, geschiedenis, in feite al van elkaar gescheiden en los van elkaar gepresenteerd. Ondanks alle andere prachtige onderdelen is de zeventiende-eeuwse, Noord-Nederlandse schilderkunst nadrukkelijk gezichtsbepalend. Aan die collectie heeft het museum zijn internationale roem te danken. Het is dáárvoor dat buitenlanders én Nederlanders in de eerste plaats naar het Rijksmuseum komen. Dat betreft immers een kunstproductie die in aard, kwaliteit en verscheidenheid een zeer uitzonderlijke plaats inneemt. De grote faam ervan is het gevolg van een internationaal proces van canonvorming dat sinds de late zeventiende eeuw heeft plaatsgevonden, een proces dat nog altijd doorgaat.

Canonvorming in de tijd zelf en in de eeuwen daarop is niet iets toevalligs. Er kunnen talloze redenen zijn waarom kunstwerken een plaats in de canon van de westerse kunst hebben verkregen: een amalgaam van ambachtelijk-technische, esthetische, morele, intellectuele, sociale, economische, religieuze en historische waarden spelen daarin een rol, waarden die vanaf het moment van ontstaan in de loop der tijd met die kunstwerken zijn of worden verbonden. Zij zijn voor een groot deel

bepalend voor de gedachten, associaties en emoties die bij de toeschouwer worden opgeroepen. Welke de overhand hebben, is aan voortdurende verandering onderhevig. Daardoor zijn er, zoals ik al eerder opmerkte, afhankelijk van kennis en achtergrond talloze contexten die museumbezoekers in hun hoofd kunnen meedragen en van waaruit zij naar bepaalde kunstwerken kijken. Juist daarom moet men vooral niet teveel context door een eigen ‘verhaal’ opdringen; dat is reductief, maakt van kunstwerken een illustratie en zorgt er bovendien voor dat zo’n opstelling binnen de kortste keren verouderd is. Voor het tonen van kunstwerken binnen specifieke kaders zijn er tentoonstellingen.

Gelukkig is er sinds de Beleidsvisie Masterplan uit 1998 en de Nota het Nieuwe Rijksmuseum uit 2000 veel veranderd. Toen was er het plan, waarin vooral historici de hand hadden, om in het hoofdparcours de verhalen te vertellen over ‘natiewording, Oranjehuis en de strijd tegen het water’, en over Nederlands bestuur, economie en sociale geschiedenis. Alles wat daar niet in paste mocht worden opgehangen volgens de stijlontwikkeling in de kunst. Dus een hoofdparcours met een keurslijf van conventionele historische verhalen, afgewisseld met een ouderwets kunsthistorisch lesje stijlgeschiedenis. Heel veel is sindsdien veranderd, maar er zijn toch restanten van over. In mijn rondgang bleken de zalen met voornamelijk schilderijen, en vooral de zalen die mooie combinaties toonden van schilderijen en enkele topstukken van kunstnijverheid en sculptuur uit dezelfde periode, duidelijk succesvol; en dan bedoel ik dat vooral vanuit het aantal intensief kijkende mensen. Maar zodra er teveel objecten van kunstnijverheid staan – die worden door een meerderheid kennelijk slechts als mooie ‘aankleding’ ervaren – wordt eraan voorbijgelopen. De zalen met een historisch verhaal bleken dikwijls ronduit verwarrend en veroorzaakten doeleloos geslenter en ongericht kijken. De meeste bezoekers verdiepen zich niet in de thema’s, want daar kwamen ze niet voor.

Juist door ze te vermengen wordt ook aan de presentatie Nederlandse geschiedenis onrecht gedaan, want deze komt in het geheel niet tot zijn recht. De zalen zien er prachtig uit – het globale uiterlijk is meestal oogverblindend en het totaaleffect lijkt dikwijls het belangrijkste doel – maar inhoudelijk zijn ze dikwijls te complex en te afhankelijk van esthetische en historische associaties van de samenstellers. De esthetiek van zowel de kunstwerken als de opstelling was duidelijk het uitgangspunt. De inrichting toont als geheel ook teveel verschillende concepten. Daarbij krijgt men bijna de indruk dat er een dedain bestaat ten opzichte van de gemiddelde buitenlandse toerist. Er wordt als het ware bevoogdend gezegd: ‘mensen, vergeet nu eens die overbekende schilderijen uit de internationale canon – ja, om die honger te stillen krijg jullie nog de eregalerij en de Nachtwacht. Maar wat je eigenlijk moet willen zien, en daar loodsen we je nu doorheen, is onze grootse vaderlandse geschiedenis en al die mooie kunstnijverheid waar jullie niets van weten.’

Soms lijkt de kunstnijverheid het hoofdparcours te hebben overgenomen. Terzijde zij in dit verband opgemerkt, dat de enorme hoeveelheid ruimte die aan de Nederlandse achttiende eeuw is gewijd heel opmerkelijk is. Zaal na zaal vol prachtige kunstnijverheid, waar, om die ook met schilderijen op te sieren alles uit de kast is gehaald, zodat bijvoorbeeld van Isaac Ouwater meer schilderijen hangen (drie) dan van Jan van der Heyden (één) en we negen werken van Adriaan de Lelie aantreffen, een aantal dat alleen door Rembrandt wordt geëvenaard. Natuurlijk moet de achttiende eeuw goed vertegenwoordigd zijn (ik behoor tot degenen die over achttiende eeuwse schilderkunst hebben gepubliceerd met de vergeefse hoop deze meer in de belangstelling te brengen), maar de helft van de ruimte die er nu voor is uitgetrokken was ruimschoots genoeg geweest; waarschijnlijk zouden er dan ook meer bezoekers in deze nu vrijwel lege zalen komen. Voor veel van deze achttiende-eeuwse schilderijen, en vooral voor heel veel zeventiende-eeuwse werken die

nu niet hangen, zou een studiecollectie moeten worden gereserveerd. Een aantal zalen die flink vol worden gehangen zijn daarvoor voldoende. Ruimte genoeg als de achttiende eeuw wordt ingedikt en het aantal zalen dat nu is gewijd aan een omvangrijke opstelling van grote hoeveelheden porselein, zilver, glas, etcetera (de ‘Bijzondere collecties’) wordt beperkt. Deze laatste is spectaculair ingericht, maar het is mijns inziens bizar dat er (zeer veel) plaats is ingeruimd voor een studiecollectie kunstnijverheid, terwijl zelfs de subtop, laat staan het internationaal nog altijd zeer hoog geschatte tweede garnituur zeventiende-eeuwse schilderkunst geheel afwezig is. Voor het wereldwijde publiek van liefhebbers (en studenten kunstgeschiedenis van over de gehele wereld) moet daar echt iets aan worden gedaan.

Terug naar het mengen van kunst en geschiedenis. Dikwijls is, bij de verantwoording voor het samenvoegen van beide, gesteld dat een scheiding tussen kunstwaarde en historische waarde kunstmatig en onhistorisch is. Maar dat geldt zeker niet bij westerse kunst en kunstnijverheid van na de Renaissance. Ongeacht hun oorspronkelijke functies, was het grootste deel van de objecten die zich nu in de collecties schilderkunst, beeldhouwkunst of kunstnijverheid van het Rijksmuseum bevinden ook in hun eigen tijd tevens, of zelfs in de eerste plaats, bedoeld om bewonderd en gewaardeerd te worden vanwege hun uitzonderlijke ambachtelijke-technische en artistieke kwaliteit; dus, in moderne termen: als visueel communicerende kunstvoorwerpen, die tevens historische objecten zijn. Dat is iets anders dan objecten die hun betekenis vooral aan een bepaalde historische context ontleen.

Doordat de kunst (en de esthetiek van de opstelling) het uitgangspunt is gebleven, wordt een begrijpelijke en breed aansprekende geschiedenispresentatie onmogelijk gemaakt. Bij een aparte afdeling geschiedenis, die dan overigens wel meer bij de hedendaagse belangstelling zou moeten aansluiten dan de

mijns inziens verbluffend ouderwetse, nationalistische visie die nu aan de historische zalen ten grondslag ligt (natievorming, maritieme macht, rijke burgerij, expansie over zee – waarom niet over bijvoorbeeld de sociale ordening van de maatschappij, religieuze verhoudingen, economische activiteiten of de positie van de vrouw, allemaal heel goed met in het Rijksmuseum aanwezig materiaal te visualiseren?) kan men minder terughoudend zijn in het verschaffen van allerlei vormen van mijns inziens noodzakelijk informatie via moderne middelen. Bovendien kan dan ook de fabelachtige prentcollectie worden ingezet die nu geheel ongebruikt is gebleven. Prenten zijn immers dikwijls de beste visuele bron voor historische omstandigheden, situaties en gebeurtenissen en voor een dialoog met de tentoongestelde objecten. De ‘historische ervaring’ door een combinatie van objecten, daarvoor geschikte schilderijen (voor een groot deel dezelfde die zich nu in de ‘historische’ zalen bevinden, maar de keuze is dan veel ruimer) én prenten kan dan nog sterker worden. Daar is zowel de geschiedenis die men vooral aan een Nederlands publiek wil overdragen mee gediend als de collectie Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst, die tot de top van de canon van de westerse kunst behoort. Zij behoort in al haar ongelooflijke veelzijdigheid getoond te worden; betekenisvolle combinaties met kunstnijverheid, zoals nu al in enkele zalen zo goed is gedaan, ondersteunen de verbeelding van de kijker zonder deze een te specifieke context op te dringen.

Noten

- 1 Pieter van Os, NRCHandelsblad, 27 december 2013
- 2 Daan van Lent, NRCHandelsblad, 22 januari 2014
- 3 Joe Queenan, New York Times 28 septemebr 2003

James Kennedy

Blik op het Rijksmuseum door een historicus

‘Geschiedenis is in het Rijksmuseum nu een soort hulpwetenschap geworden, bedoeld om Kunst een beetje (maar niet teveel) in perspectief te plaatsen.’ Dit was het oordeel van mijn collega vroegmoderne geschiedenis Geert Janssen, in een BMGN discussie. BMGN zwengelde het graag aan en vond het ook een goede discussie. De vraag is inderdaad of het ‘gevoel voor schoonheid’ (naar Huizinga) groter is in het nieuwe Rijksmuseum dan het ‘besef van tijd’, zoals ook de historicus Paul Knevel zich recentelijk heeft afgevraagd.

Wat wil het Rijksmuseum met de geschiedenis? Ik heb nooit de verwachting gekoesterd dat het museum net zoveel aandacht zou schenken aan de (niet-kunstzinnige) geschiedenis als hun



afb. 1. Rijksmuseum, zaal 1.12, 1800-1900, Napoleon en Waterloo

(top)collectie kunst. De mensen komen voor de kunst en het zou vreemd zijn als geschiedenis en kunst elkaar in evenwicht zouden houden in dit museum. Maar je zou mogen verwachten dat geschiedenis als ‘hulpwetenschap’ op dynamische en soms tegendraadse manier een plaats zou kunnen krijgen.

Dat het museum een rijk geschakeerde blik op de geschiedenis heeft moet erkend worden. Portretten van Lodewijk Napoleon, Napoleon en Willem I – die elkaar binnen luttele jaren opvolgden als soeverein over Nederland – worden treffend en zeer vorstelijk neergezet (*afb.1*). Ook wordt de politieke lijn gepresenteerd, in goede wisselwerking met de ‘Empire’ stijl in de kunst van deze periode. De koloniale geschiedenis krijgt ook de nodige aandacht met opvallende stukken als het Diorama Zeezigt van Gerrit Schouten, die gezamenlijk goed een beeld neerzetten van het Nederlandse koloniale erfgoed (*afb.2*). Het museum heeft oog voor de historische verbinding tussen Neder-



afb.2. Rijksmuseum, zaal 1.5, Nederland Overzee

land en de rest van de wereld; het Nederlandse handelsimpe-
rium wordt nadrukkelijk naar voren gebracht, en de presentatie
beklemt ook – mede door het tentoonstellen van kanon-
nen – dat geweld soms niet werd geschuwd. Zo komen ook de
minder aangename kanten van de Nederlandse geschiedenis
aan bod.

Bovendien laat het museum soms zien hoe belangrijke maat-
schappelijke ontwikkelingen de context van de kunst bepaal-
den. Als historicus van de twintigste eeuw waardeer ik dat het
museum goed laat zien dat technologische ontwikkelingen
veel invloed hebben gehad op de drijfveren van de moderne
kunst. Het FK23 Bantam vliegtuig van Frits Koolhoven (*afb.3*)
illustreert dat ook kunstenaars aan het begin van de twintigste
eeuw in de greep waren van moderne vervoersmiddelen. En
de prachtige film van Bert Haanstra over het dichten van het
Veerse Gat als onderdeel van de Deltawerken sluit goed aan

bij het thema van geordende vrijheid dat aan het einde van de twintigste eeuw zo belangrijk was. Je krijgt de indruk dat de Deltawerken de kaders aangaven voor het experimenteren in de Nederlandse moderne kunst, maar misschien ook zelf een onderdeel van de moderne ordening waren. De vervlechting van kunst en geschiedenis komt dus soms goed uit de verf.

Verder zou je kunnen stellen dat de geschiedenis in het Rijksmuseum het meest tot zijn recht komt als de kunst zelf verwijst naar belangrijke historische processen. Het werk van de kunstenaar Jan Toorop lijkt in dit opzicht een treffend voorbeeld. Zijn affiche uit 1894 ten dienste van de Delftse slaolie (*afb. 4*) – zelf een opvallend kunstwerk – verwijst nadrukkelijk naar de processen van industrialisatie die aan het einde van de negentiende eeuw in bepaalde regio's furore maakten. Ook zijn portret van Marie Jeannette de Lange (*afb. 5*) is direct in verband gebracht met het feit dat zij actief was in De Vereniging voor Verbetering van Vrouwenkleeding (V.v.v.v.), een beweging die een meer ‘natuurlijke’ manier van leven voorstond en als zodanig emblematisch was voor tal van hervormingsinitiatieven



afb.3. FK 23 Bantam, Frits Koolhoven, British Aerial Transport Company, 1918, NG-2011-1



afb. 4. Jan Toorop (1858-1928) Affiche Delftsche Slaolie, 1894, RP-P-1912-2395

die het fin-de-siècle Nederland rijk was. Zo komen kunst en de samenleving van deze periode heel dicht bij elkaar.

Maar het is de vraag of dit voldoende is. Het *Historisch Nieuwsblad* uitte daarover zijn twijfels. In juni 2013 constateerde het tijdschrift dat '[E]en grote lijn door de Nederlandse geschiedenis ontbreekt. Het is allemaal te fragmentarisch: met een schilderij van Felix Meritis en een portret van Alexander Gogel heb je de Verlichting nog niet verteld.' Het Rijksmuseum geeft bij het begin van elke periode een korte overzichtstekst waarin de historische context in grote lijnen wordt geschetst, maar dit is inderdaad te weinig om te dienen als robuust verhaal voor de eigen presentatie.

Het kan natuurlijk zijn dat het 'gevoel voor schoonheid' en een begrijpelijke terughoudendheid in het gebruiken van lange teksten de historische verhaallijn wel aanduidt, maar ook verhoud. Hierdoor wordt de historische vertelling geïmpliceerd. Als je meer wilt weten over het verhaal 'achter' of 'naast' de tentoonstelling, dan zou je – eventueel via een QR-code – kunnen worden verwezen naar de website. Websites kunnen achtergrondinformatie geven en een tentoonstelling in perspectief plaatsen, systematischer en uitvoeriger dan je redelijkerwijs van een bezoek aan het museum zelf hoeft te verwachten. Welke indruk geeft de website van het Rijksmuseum over de relatie met de geschiedenis?

Er zijn meerdere pagina's over geschiedenis op de website, maar drie zijn de belangrijkste. Dat zijn de pagina's waarin:

- 1 de tijdlijn uiteen gezet wordt,
- 2 waar historische personen op een rijtje worden gezet, en
- 3 de pagina over 'geschiedenis' waarin het museum de aandacht richt op de manier waarop de geschiedenis in de kunst is afgebeeld, zoals Claudius Civilis geschilderd door Ferdinand Bol, of de slag bij Waterloo door Jan Willem Pieneman.



afb. 5. Jan Toorop (1858-1928) *Marie Jeanette de Lange, 1900*, SK-A-4989

De tijdlijn (www.rijksmuseum.nl/nl/ontdek-de-collectie/tijdlijn-nederlandse-geschiedenis) laat duidelijk zien hoe het museum wel of niet nagedacht heeft over de eigen representatie van het verleden. Hij start in 1506 – het jaar waarin Karel V zijn entree doet als vorst van de Lage Landen – zonder die keuze zelf uit te leggen. Zo verdwijnt een hele periode middeleeuwse kunst uit de tijdlijn, zonder enig uitleg. Verder is de tijdlijn onderverdeeld in elf verschillende periodes, waaronder twee over de koloniën. Hier worden kort en kundig beschrijvingen gegeven van de Nederlandse geschiedenis aan de hand van ‘vensters,’ zoals ‘1637: Tulpengekte’ en ‘1850-1900: Sociale

problematiek’, die op hun beurt bij doorklikken nieuwe vergezichten bieden (in het geval van de sociale problematiek: ‘kinderarbeid’ en ‘emancipatie’). De beschrijvingen zijn goed geïnformeerd over de recente historiografische inzichten en geven vaak effectief en beknopt overzichts-informatie over de betreffende onderwerpen.

Nergens worden de gemaakte keuzes verantwoord. De tijdlijn van de elf perioden is vrij conventioneel – hoewel het grootste deel van de kennelijk onbelangrijke achttiende eeuw (1715-1780) niet is opgenomen – en in die zin verdienstelijk als je slechts verlangt dat de geschiedenis in hapklare brokken de bezoeker wordt aangeboden. Chronologie is in zichzelf echter geen echte verhaallijn, en deze tijdlijn waagt zich niet aan het benoemen van dit grotere verhaal. Dat gebrek aan een ‘grote lijn’ zie je ook terug in de keuze voor vensters, die soms wel belangrijke thema’s aansnijden maar – net als de Canon van Nederland – liever ‘verhaaltjes’ vertellen waar je naar smaak in kan duiken dan dat het een bredere interpretatie biedt van de Nederlandse geschiedenis. Dat is veiliger, maar geeft ook een wat onevenwichtig beeld van de geschiedenis waarin bepaalde thema’s belicht worden en andere niet. Die keuzes zouden bepaald kunnen zijn door de collectie – tulpengekte was misschien niet de allerbelangrijkste ontwikkeling in de Gouden Eeuw, maar biedt wel de gelegenheid om de bloemenkunst te etaleren. Al met al geven deze pagina’s niet de indruk dat er een coherente en weloverwogen visie op de Nederlandse geschiedenis bestaat binnen het Rijksmuseum.

De website over ‘historische personen’ (www.rijksmuseum.nl/nl/ontdek-de-collectie/historische-personen) is verhoudingsgewijs inzichtelijker – het gaat slechts om een twintigtal, dat grotendeels voldoet aan de noemer van de ‘grote mannen’: stadhouders en monarchen (de enige twee vrouwen zijn Wilhelmina en Beatrix), politici, zeehelden, Generaal Daendels en de politiek invloedrijke Remonstrantse predikant Wtenbogaert. De keu-

zes die hierin worden gemaakt, zijn wellicht medebepaald door de inhoud van de collectie, maar hier zijn de keuzes evenmin gemotiveerd. Het museum lijkt ervan te zijn uit gegaan dat ‘historische personen’ vooral (in brede zin) politieke personages moeten zijn. Een bredere visie wordt niet ontwikkeld en dus komen er geen mensen uit andere sectoren van de samenleving in voor. Ook geportretteerde personen die minder bekend zijn maar wel een bepaalde thematiek van kunst en geschiedenis in het Rijksmuseum hadden kunnen belichten, zijn dus afwezig. De keuze voor ‘historische personen’ blijft dus wat ongewis en de betekenis die dit zou kunnen hebben als ordeningsmaatstaf wordt niet helder.

De webpagina ‘geschiedenis’ (www.rijksmuseum.nl/nl/ontdek-de-collectie/kunstwerken/geschiedenis) biedt ons dertig schilderijen die in brede zin te maken hebben met de Nederlandse geschiedenis. De meeste verbeelden een specifieke gebeurtenis, anderen zijn allegorieën vooral uit de klassieke oudheid, maar de genres zijn eigenlijk uiteenlopend. In de inleidende alinea worden de thema’s van deze schilderijen met elkaar verbonden en in verband gebracht met de Nederlandse geschiedenis. Maar bredere beschouwingen en een diepgravende analyse over hoe Nederlandse schilderkunst bijgedragen heeft aan mythevorming over Nederland en zijn geschiedenis wordt niet besproken, al zou dat als reflectie op het tentoonstellen van de eigen collectie wel zeer de moeite waard zijn geweest.

Omdat er weinig uitgesproken reflectie is op de keuzes die zijn gemaakt in het tentoonstellen van de Nederlandse geschiedenis, moet je zelf achter de impliciete keuzes zien te komen. Dit kan door te ontdekken wat het museum *niet* heeft opgenomen. Er is bijvoorbeeld weinig geschiedenis ‘van onderop’, over ‘gewone’ mensen die buiten de vermogende burgerij leefden. Dit staat in contrast met bijvoorbeeld het Smithsonian in Washington, waar de objecten van het museum – de ‘treasures’ – de breedte van de Amerikaanse geschiedenis laten zien, en dus

ook de geschiedenis van doorsnee burgers (www.americanhistory.si.edu/treasures/introduction). The Museum of American History is geen kunstmuseum en heeft dus een vrijere hand om een bredere historische visie neer te zetten. Het bevestigt weer dat ‘gevoel voor schoonheid’ prevaleert in het Rijksmuseum, dat er toch vooral is voor de kunst. Desalniettemin had het Rijksmuseum meer kunnen doen om het verband tussen kunst en maatschappij – en in het bijzonder de thema’s hiërarchie en ongelijkheid – verder uit te werken.

In het verlengde hiervan komen grote conflicten vaak niet tot hun recht in de presentaties over de Nederlandse geschiedenis. In de ontstaansperiode van de Republiek en de handelsoorlogen die daarop volgden, is er zeker oog voor deze conflicten. Dit echter is al minder zichtbaar in de koloniale secties van het museum en in de moderne periode komen de grote confrontaties nauwelijks naar voren. De paar objecten over de Tweede Wereldoorlog (een nationaalsocialistisch schaaakbord en een concentratiekamp uniform) zijn losse tekens van een bijzonder gewelddadige conflict en geen steekhoudende verkenning van dit conflict, dat zijn eigen wortels heeft in de moderniseringsprocessen van de twintigste eeuw. Deze bijna ontwijkende houding zie je ook terug in de behandeling van politiek en religie – twee krachten die Nederland in belangrijke mate hebben bepaald. In de periode na 1848 zijn ze nagenoeg afwezig in het museum.

Je kunt je daarom afvragen of de vervlechting van kunst en geschiedenis tot zijn recht komt in het Rijksmuseum. Het kan zijn dat de ‘geschiedenis’ juist té aanwezig is en de kunst in de weg staat, maar als historicus valt het mij op dat de geschiedenis als verhaal niet wordt doorgepakt. Het is misschien het meest krachtig aanwezig in de delen van het museum – de Eregerij even buiten beschouwing gelaten – waar de kunstcollectie het sterkst is; rondom de Gouden Eeuw. Daar is de verhouding tus-

sen kunst en geschiedenis het meest voelbaar en worden de verbanden het best uitgewerkt. Dat ligt voor een deel aan de kracht van de collectie, maar ook door de rijke historiografie, waardoor de verbanden tussen het leven in de vroege Republiek en het rijke kunstleven dat toen tot uiting kwam, uitvoerig bestudeerd zijn. Maar net als een criticus van het museum zou kunnen zeggen dat de hele collectie draait om de kunst van de Gouden Eeuw, kan een historicus zich afvragen of het museum een visie heeft op de geschiedenis buiten die eeuw om. Dus hoewel het verhaal van Nederland in het Rijksmuseum bij wijlen zeer geslaagd is, blijft het fragmentarisch en onevenwichtig en lijdt het onder een gebrek aan visie.

Ad de Jong

Kunst en geschiedenis in één museale presentatie: kruisbestuiving of stoorzender?

Reflectie op de bevindingen van de
masterwerkgroepen in 2012 en 2013

Inleiding

In 2007 opende de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag de ‘Leeszaal van Nederland’. Daar staan – in open opstelling – alle handboeken, naslagwerken en veel geraadpleegde publicaties die betrekking hebben op Nederland samengebracht op één verdieping, zoals ik al in 2009 vermeldde in mijn oratie *Vitrines vol verhalen. Museumcollecties als bron voor cultuurgeschiedenis*. Vóór deze reorganisatie was er een Algemene Leeszaal met een indeling naar wetenschappelijke disciplines: rechten, talen, geschiedenis, kunstgeschiedenis enzovoort. De nieuwe Leeszaal van Nederland is, aldus het Jaarverslag 2005 van de bibliotheek, de neerslag van een beleid dat gericht is op één echte inhoudelijke



afb. 1. Masterwerkgroep Kunst en Geschiedenis 2012 in het Gemeentemuseum Den Haag

keuze: die voor Nederlandse geschiedenis, cultuur en samenleving als kern van de collecties. Daarmee verliet de Koninklijke Bibliotheek haar ambitie uit de eerste helft van de twintigste eeuw van een allesomvattende, brede humaniorabibliotheek, een ambitie die zij moest verlaten wegens het steeds groter wordende aanbod zonder dat de middelen evenredig groeiden.

Ongeveer hetzelfde gebeurt op het ogenblik in de museumwereld. De op wetenschappelijke disciplines gefundeerde ordening van objecten en daarmee verbonden kunsthistorische en historische verhaallijnen worden vervangen door een geïntegreerde nieuwe opstelling van kunst en geschiedenis, die je zou kunnen betitelen als het verhaal van Nederland of - op regionaal en lokaal niveau - verhaal van Friesland, Zeeuws imago, DNA van Amsterdam.

Werkgroepen

De afgelopen twee jaar heb ik werkcolleges voor masterstuden-

ten gegeven over deze nieuwe trend in museumland. In 2012 hebben negen studenten ieder een museum onderzocht dat vanouds een gemengde collectie heeft. In 2013, na de heropening van het Rijksmuseum met een gemengde presentatie, hebben zes studenten zich gebogen over onderdelen van de nieuwe presentatie in dit museum en drie over andere musea met een gemengde collectie.

Daarnaast maakten wij excursies naar musea met gemengde collecties, zoals het Fries en het Zeeuws Museum, het Amsterdam Museum, het Gemeentemuseum Den Haag, het Zuiderzeemuseum en het Rijksmuseum. Wij waren er steeds zeer welkom en er vonden openhartige gesprekken en interviews met conservatoren en directeuren plaats (*afb. 1 en 2*).

Alle reden dus om hier in het kort een samenvatting te geven van wat de bevindingen van de studenten waren. Het is nu niet het moment waarop ik al de bestudeerde musea en al mijn studenten tot hun recht kan laten komen. Ik houd het op



afb. 2. Masterwerkgroep Kunst en Geschiedenis 2013 in het Fries Museum Leeuwarden

enkele opvallende lijnen die uit dit onderzoek naar voren zijn gekomen en die ik u niet wil onthouden.

Vormen van gemengde presentaties

In de eerste plaats hebben wij kunnen constateren dat er vele vormen van gemengde presentaties zijn. Niet ieder museum met een gemengde *collectie*, kiest ook voor een gemengde *presentatie*. Een aantal, waaronder de Lakenhal in Leiden, kiest voor gescheiden presentaties, zoals het Rijksmuseum tot voor de sluiting deed met een aparte afdeling schilderijen en een aparte afdeling Nederlandse geschiedenis.¹ Ook Teylers Museum, hoewel voortgekomen uit de encyclopedische benadering van de Verlichting, heeft aparte zalen voor schilderkunst.²

Sommige musea hebben een vaste presentatie met een duidelijk historische hoofdlijn en vullen deze aan met tentoonstellingen waarin kunst alle ruimte krijgt, zoals het Joods Historisch Museum of het Bijbels Museum.³ Soms zijn kunst en geschiedenis in de vaste opstelling gescheiden, maar wordt in een aparte presentatie wél een integratie tot stand gebracht. Het Centraal Museum in Utrecht doet dit in de semipermanente tentoonstelling 'Dit is het Centraal Museum'.⁴ Het is opvallend dat tijdelijke tentoonstellingen soms een heel andere sfeer ademen wat betreft vormgeving, inrichting en uitleg dan de vaste opstelling.⁵ Andere musea kiezen voor wat Eveline Sint Nicolaas in een interview met een van de studenten zo mooi de *kralenkettingpresentatie* noemt: afwisselend een zaal waar kunst centraal staat, één waar geschiedenis centraal staat en één waar beide echt geïntegreerd zijn, zoals het Rijksmuseum nu doet en min of meer ook het Zeeuws Museum. Dit is in feite de ruimtelijke vertaling van het motto van Ronald de Leeuw: 'Mengen waar het kan, scheiden waar het moet'.⁶ Weer andere kiezen voor een combinatie in één zaal, maar stellen beeldende kunst tentoon langs de wanden en de historische context in een eilandvitrine midden in de zaal. Dat zagen wij in de tentoonstelling 'Happy days' over

de jaren 1950 in het Gemeentemuseum in Den Haag. Musea met 100% gemengde presentatie zijn er niet. Het Catharijne-convent, Museum Flehite en het nieuwe Fries Museum komen wel in de buurt daarvan.⁷

De hoofdvraag: voor- en nadelen van gemengde presentaties

De hoofdvraag die in de colleges aan orde kwam betrof de voor- en nadelen van gemengde presentaties. Hendrik Henrichs gaat in zijn bijdrage uitvoerig in op het beroemde betoog van Johan Huizinga over het historisch museum in *De Gids* uit februari 1920 om voorwerpen niet op te delen in twee categorieën, te weten: kunst waarvan je kunt *genieten* en historische voorwerpen waarvan je kunt *leren*.

De achterliggende gedachte bij Huizinga was, dat je ook van historische voorwerpen kunt genieten en dat dit genot volstrekt gelijkwaardig is aan esthetisch genot van kunst. Hij was van mening dat kunstvoorwerpen tevens historische voorwerpen kunnen zijn en hij vreesde dat een scheiding ertoe zou leiden dat historische musea alleen de minder belangrijke stukken of kopieën zouden krijgen. Dat leidt tot een historische presentatie zonder glans of heerlijkheid, om in Huizinga's termen te spreken. Huizinga vond dat voorwerpen in het museum een gelijkwaardige behandeling dienden te krijgen en het aan de bezoeker is of hij kunstgenot of een historische sensatie ervaart.

De markante directeur van het Rijksmuseum in de jaren 1920 en 1930, Frederik Schmidt Degener, tijdgenoot van Huizinga, zag echter wél de noodzaak in van een scheiding tussen de presentatie van topstukken van kunst en historische voorwerpen. Volgens hem ging het om twee onverenigbare benaderingen. Een van mijn studenten heeft onderzoek gedaan naar de Franse inspiratiebronnen voor de esthetische benadering van Schmidt Degener die dateren uit zijn studietijd in Parijs.⁸ Zij wijst daarbij op zijn grote belangstelling voor poëzie. Hebben wij bij kunst en geschiedenis niet te maken met het onderscheid van *poëzie*

en *proza*? Gaat het bij kunst niet om het loskomen en overstijgen van de context van plaats en tijd, om eeuwige schoonheid zoals sommigen het noemen, terwijl historische voorwerpen juist hun betekenis krijgen vanwege het verhaal dat ermee verbonden is en de context van plaats en tijd?

Zien wij bij de huidige gemengde presentaties de voordelen waar Huizinga op doelt terug? Zeker, Huizinga zou tevreden zijn nu de bezoekers kunnen genieten van een veel gevarieerdere presentatie. In het Rijksmuseum zijn de topstukken in een historisch verband gebracht en niet langer geïsoleerd in een topstukkenpresentatie à la Schmidt Degener. Mooie kruisbestuivingen zijn er zeker. Een ervan is de prachtige combinatie in lijnenspel van het vliegtuig de Bantam en het modernisme van De Stijl, om de veel geplaagde conservatoren van de twintigste eeuw in het Rijksmuseum ook eens te complimenteren in plaats van te bekritisieren (*afb. 3*).⁹

En toch zijn er kritische kanttekeningen door de studenten gemaakt. De gemengde opstelling in het Rijksmuseum gaat niet uit van de gelijkwaardige benadering die Huizinga voor ogen had. In 1937 miste Huizinga al in de geschiedenisafdeling van het Rijksmuseum ‘het bloeiende en zingende beeld van het nationale verleden, dat ook uit de eenvoudige voorwerpen u tegenstraalt en tegemoet klinkt’, zoals Gijs van der Ham hem in zijn mooie boek *200 jaar Rijksmuseum. Geschiedenis van een nationaal symbool* citeert (Amsterdam 2000, p. 253). Huizinga zou wellicht ook nu weer kritisch staan tegenover de eenzijdige aandacht voor de cultuurgeschiedenis van de elite.

Maar er is meer aan de hand met de gelijkwaardige inbreng vanuit kunsthistorische en historische hoek. Zo gemakkelijk komen wij niet af van de twee verschillende benaderingen die Schmidt Degener constateerde. In vrijwel alle gemengde presentaties is toch een van beide benaderingen dominant. In het Amsterdam Museum is dat de geschiedenis; schilderijen zoals die van Breitner worden er behandeld als historische bron-



afb. 3. Geslaagde kruisbestuiving: lijnenspel van het vliegtuig de Bantam en het modernisme van de Stijl, Rijksmuseum afdeling twintigste eeuw, zaal 3.2

nen voor de zich uitbreidende stad. Zij krijgen door de wijze van inrichten niet voldoende ruimte zodat bezoekers ook kunnen genieten van hun artistieke kwaliteiten, zoals de losse impressionistische toets.¹⁰

In het Rijksmuseum is het juist andersom en dat komt vaker voor. Daar heerst wat Huizinga al noemde de vrees om de kunst tekort te doen. De opmerkingen van de studenten ondersteunen de conclusie van James Kennedy ten aanzien van het Rijksmuseum: geschiedenis is er aanwezig, maar toch hoofdzakelijk om de kunst in de tijd te plaatsen.¹¹ Daarmee schuilt het revolutionaire van de nieuwe opstelling eerder in een nieuwe visie op kunst, dan in een nieuwe visie op geschiedenis. In deze nieuwe visie wordt de autonomie van het kunstwerk, het *l'art pour l'art* beginsel dat bij Schmidt Degener onaantastbaar was, verlaten ten gunste van een cultuurhistorische inbedding.

De vrees voor stoorzenders

De heersende vrees de kunst tekort te doen, de vrees dat historische voorwerpen een stoorzender worden voor het kunstgenot, heeft het welslagen van de integratie in het Rijksmuseum belemmerd. Het historische verhaal komt, zo kwam bij de onderzoeken van de studenten naar voren, beslist niet over als een sterke rode draad door de presentatie. Dat roept de vraag op of geschiedenis in het Rijksmuseum wel voldoende vertegenwoordigd is.

Wij begrijpen allemaal wel wat voor de kunstgenieter een stoorzender is. Dat is bijvoorbeeld een vitrine onder of direct naast het Melkmeisje van Vermeer met daarin een melkkan zoals afgebeeld op het schilderij en een tekst over de positie van de vrouw in de zeventiende eeuw, zo legde Peter Hecht de leden van het KOG in 2002 uit in zijn lezing *Het nieuwe Rijksmuseum. Over de beoogde integratie van kunst en geschiedenis in het Nieuwe Rijksmuseum*, later dat jaar door het KOG gepubliceerd in een reader over het symposium.

Voor de conservatoren waren heel wat historische voorwerpen niet geschikt op basis van criteria, die zacht gezegd nogal subjectief zijn. Zo werden historisch interessante objecten niet in de presentatie opgenomen omdat zij te weinig zeggingskracht hebben, kwaliteit missen, te anekdotische zijn, te detonerend, te ingewikkeld van gelaagdheid of te concurrerend met andere objecten. Wij hebben een heel woordenboekje van deze conservatorenterminologie samengesteld in ons college. Laat ik, aan de hand van wat mijn studenten signaleerden, nu ook eens aangeven wat stoorzenders voor de historicus zijn.

Dat is bijvoorbeeld een zeer zijdelingse bron kiezen waar een helemaal toegespitste aanwezig is. Het gaat om de verovering van het Engelse vlaggenschip de 'Royal Charles' door Michiel de Ruyter in 1667, waarvan de spiegelversiering als oorlogstrofee in het Rijksmuseum hangt. Hoewel er een schilderij van Jeronimus van Diest aanwezig is waarop het moment van



afb. 4. Willem van de Velde II, *De overgave van de 'Royal Prince' tijdens de Vierdaagse Zeeslag, juni 1666*. SK-A-438



afb. 5. Jeronimus van Diest, *Het opbrengen van het Engelse admiraalschip de 'Royal Charles', buitgemaakt tijdens de tocht naar Chatham, juni 1667*. SK-A-1389

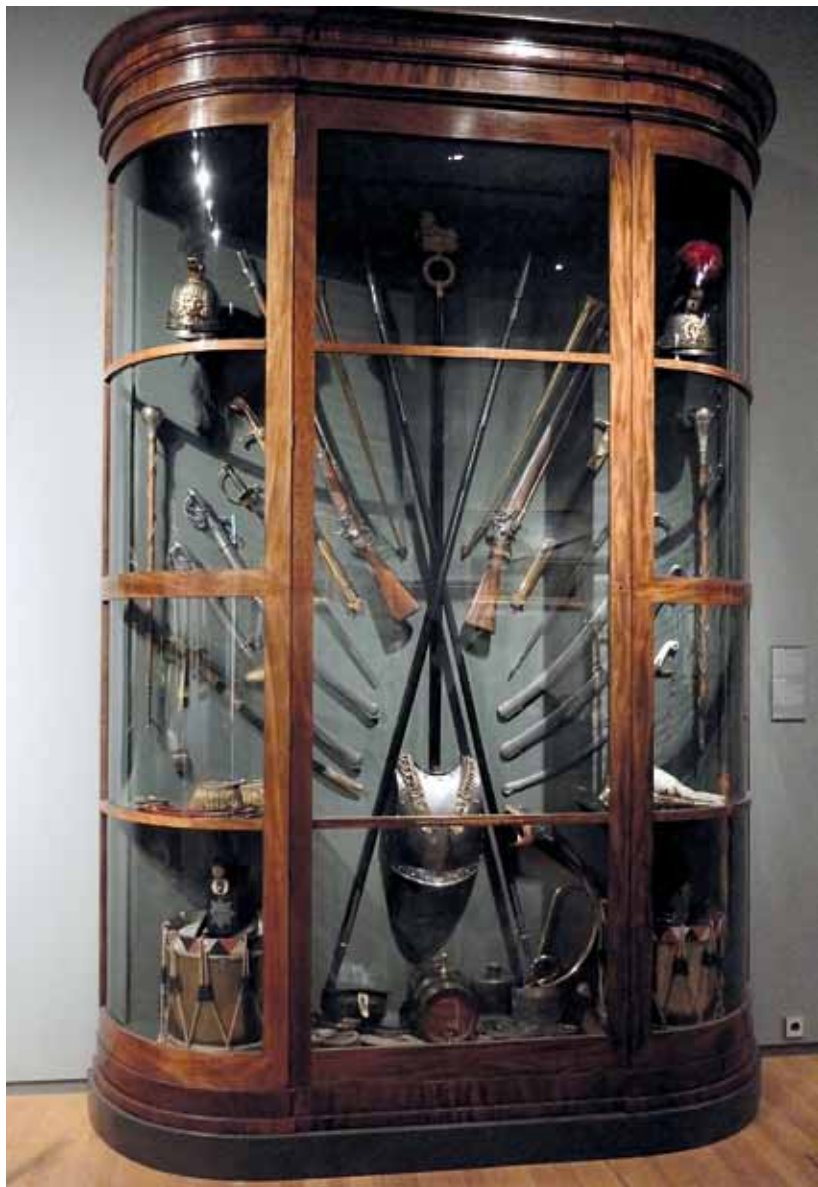
de overname van de 'Royal Charles' staat afgebeeld, kiest het museum toch voor een schilderij van Willem van de Velde II, waarop de verovering van een ander Engels oorlogsschip een jaar eerder staat afgebeeld. Het argument is dat de kwaliteit van het schilderij van Van de Velde vele malen hoger is. Ook ik vind het schilderij van Van de Velde spannender, maar de kruisbestuiving tussen de spiegelversiering en het schilderij van hetzelfde schip is gemist en daarmee ook een historische sensatie. Bovendien is voor historici een dergelijke omwisseling van bronnen een gigantische stoorzender (*afb. 4 en 5*).¹²

Ook het ontbreken van een portret van Thorbecke omdat de schilderkundige kwaliteit niet hoog genoeg is, ervaren veel historici als een stoorzender. Om die reden hoort niet aan een wezenlijke historische ontwikkeling als de geboorte van de parlementaire democratie voorbij gegaan te worden.¹³

Of, een derde stoorzender voor mij als historicus, het volstrekt eenzijdig in beeld brengen van geschiedenis. De historicus probeert het verleden immers vanuit verschillende perspectieven te onderzoeken aan de hand van bronnen van beide kanten. En tot die bronnen horen ook museumvoorwerpen.

Eén van mijn studenten, afkomstig uit Vlaanderen, bestudeerde de presentatie van het Rijksmuseum van de eerste helft van de negentiende eeuw. Zij constateerde dat de Belgische Opstand uitsluitend vanuit het Nederlandse standpunt wordt gepresenteerd (*afb. 6*).¹⁴ Hier heeft de 'ouderwetse nationalistische visie' waarover Eric Jan Sluijter zojuist sprak, gezegevierd.

Is dit allemaal heel erg? *Nee*, wanneer je duidelijk maakt dat geschiedenis er is bijgehaald om kunst te verduidelijken en je presenties liggen bij een zo hoogwaardig mogelijk kunstmuseum. *Ja*, wanneer je pretendeert ook een representatief museum van geschiedenis te zijn en dit niet waar maakt.¹⁵ Over het verschil in hoe een museum zich afficheert en wat er in werkelijkheid is te zien, heeft een aantal studenten zich zeer kritisch uitgelaten, niet alleen wat betreft het Rijksmuseum overigens.



afb. 6. Presentatie Belgische Opstand in het Rijksmuseum: alleen oog voor het Nederlandse standpunt: wapentrofee uit de Belgische Opstand, samengesteld door Sietze Johannes Roosdorp. Zaal 1.12, NG-2005-4

Tekst en uitleg

Daarmee kom ik tot een laatste punt dat herhaaldelijk aan de orde is gekomen in de colleges: hoe maakt een museum voor een algemeen publiek duidelijk wat het beoogt, wat er waarom te zien is en waar de bezoeker op moet letten. In veel musea was de uitleg volgens de studenten zowel kwantitatief als kwalitatief onder de maat.¹⁶

Nu weet ik wel, dat studenten doordenkers zijn en van nature graag tekst en uitleg willen. Vanzelfsprekend heb ik ze voorgehouden dat veel bezoekers vooral willen kijken, genieten of zich verwonderen. Dit neemt niet weg, dat de kritiek terecht is indien de teksten niet aangeven wat de bedoeling van de presentatie is en musea er te veel van uitgaan dat de bezoekers al veel kennis in huis hebben. Teksten zijn soms noodzakelijk om iets essentieels te *vertellen* dat met de aanwezige voorwerpen niet *getoond* wordt, zoals de reden waarom de Belgen in 1830 in opstand kwamen.

Steevast komt dan de reactie dat het museum geen boek is.¹⁷ Maar als je weet dat het overgrote deel van je bezoekers dat boek niet gelezen heeft en die voorkennis dus niet heeft? Laat je ze dan met de handen in het haar staan of stuur je ze weg om eerst maar eens naar de Leeszaal van Nederland in Den Haag af te reizen? Of zorg je voor een adequate tekst waar de bezoeker voor dat moment mee geholpen is?

Een concert in het Concertgebouw is ook geen boek, maar sinds jaar en dag geeft het programmaboekje *Preludium* een uitstekende toelichting die elk muziekstuk in zijn artistieke en historische context zet. Daar is nog wat van te leren. Bovendien zijn er met moderne middelen legio mogelijkheden de museumbezoekers van informatie te voorzien zonder lange teksten aan de wand.

In het verlengde hiervan waren de meningen van de studenten niet altijd even positief over het inschakelen van hedendaagse kunstenaars om met hun kunstwerken en installaties een

frisse blik op de collectie te geven, waardoor wij het allemaal beter begrijpen of aanvoelen. Deze benadering troffen wij onder andere aan in het Zuiderzeemuseum, het Zeeuws Museum en het Fries Museum en deze speelde ook de hoofdrol in het onderzoek naar het project ‘Parelen in kunst, natuur en dans’ in Museum De Lakenhal in Leiden in 2012.¹⁸

Bij het Zeeuws Museum houdt het museum duidelijk de regie in handen en levert het resultaat een meerwaarde op, al stelde mijn studenten vast dat de bezoekers niet alle spelletjes met de collectie en associaties begrijpen.¹⁹ Maar in andere gevallen kon de kunstenaar kennelijk zo zijn gang gaan dat wij ons afvroegen of het instituut museum er nog wel is om ordening in de chaos te brengen, zodat de bezoeker beter begrijpt wat er te zien is, of dat het opzettelijk chaos in de ordening brengt, zodat wij in grote verwarring naar huis gaan.

Conclusie

Wat is de conclusie van dit alles? Deugt de trend naar geïntegreerde presentaties niet? Ik denk dat ik daarmee een te ver gaande conclusie trek uit het onderzoek van de studenten. De conclusie zou eerder moet luiden: dit is een goed begin, maar het kan beter. Er zijn te veel kruisbestuivingen gemist uit angst voor stoozenders. Misschien zijn de Friezen toch moediger dan de Hollanders: in het nieuwe Fries Museum hebben ze gewoon een inferieur, wat knullig geschilderd schilderij van een danspartij op een Friese bruiloft uit 1616, de ‘Pipenpoyse bruiloft’ durven ophangen omdat het een superieure historische bron is: de oudst bekende huwelijksreportage in Friesland (*afb.* 7). Niemand beklagt zich hierover zoals ook niemand zich bij het Rijksmuseum beklagt over de mutsen van de walvisvaarders of de weinig fraaie boekenkist van Hugo de Groot.

Veel interessante opties voor een gemengde presentatie zijn ook gestrand omdat musea te veel denken vanuit de eigen collectie. Dit geldt voor de kunst evenzeer als voor de geschiedenis. In



afb. 7. Een kunsthistorisch minder belangrijk schilderij, maar een superieure historische bron: een danspartij op een Friese bruiloft uit 1616, de 'Pipenpoyse bruiloft', de oudst bekende huwelijksreportage in Friesland. Fries Museum, Leeuwarden; Collectie Het Koninklijk Fries Genootschap

deze tijd waarin velen spreken van een collectie Nederland is het geen excuus om een gebeurtenis of ontwikkeling te negeren omdat er zich geen geschikt object in de eigen collectie bevindt.

En als er zoveel lacunes in de collectie zijn, moeten wij dan niet weer eens wat meer over *verzamelen* spreken in plaats van over *ontzamelen*? Voor die Belgische opstand moet het toch lukken een object van Belgische zijde te verwerven of in bruikleen te nemen. Het Rijksmuseum heeft kort na onze masterwerkgroep mijn kritische Vlaamse studente als stagiaire binnengehaald. Wat is er mooier voor docent en student en wat pleit er meer voor het Rijksmuseum?

Noten

- 1 Verwijzingen naar de werkstukken van de studenten in het kader van de masterwerkgroepen 2012 en 2013 met als onderwerp: 'Kunst en geschiedenis in één museale presentatie: kruisbestuiving of stoozender?' Bram Martens, Postmoderne hutspot? (2012) 8-11, 17.
- 2 Naomi Jacobs, Het Teylers Museum. Impliceren de Verlichtingsideeën uit de 18de eeuw dat kunst en wetenschap samen worden gepresenteerd in één museale presentatie? (2012) 17-21.
- 3 Laura van Rij, Tussen ethiek en esthetiek. Veranderingen in het gebruik van beeldende kunst in het Joods Historisch Museum sinds de Tweede Wereldoorlog (2013) 24-25; Willemine Mink, Schoon gezigt en treffend onderrigt. Kunst en Geschiedenis in het Bijbels Museum Amsterdam (2012) 20-22.f.d.
- 4 Laura van Waas, Kunst en geschiedenis in een plaatselijk museum: kruisbestuiving of stoozender in het Centraal Museum te Utrecht? (2013) 10, 17.
- 5 Bram Martens, 20; Michelle van der Sluis, Het Westfries Museum (2012) 17-18; Kim Stegeman, Van Reuvens tot Hemelrijk. Kunst en geschiedenis in oudheidkundige musea (2013) 11-15.
- 6 David ten Napel, Uit de schaduw. De inrichting van de Zilveren Eeuw in het Rijksmuseum (2013) 11.
- 7 Suze de Wit, Kunst en geschiedenis in Museum Catharijneconvent. Een onderzoek naar kunst en geschiedenis in één museale presentatie (2012) 23-24; Lotte van Schellen, Museum Flehite. Kunst en Geschiedenis binnen Museale Veranderingen 1878-2012 (2012) 27-28.
- 8 Clémence de Heij, Het Rijksmuseum onder Schmidt-Degener (2012) 25-26.
- 9 Anna Foulidis, Herinneren en genieten. Wanneer de geschiedenis nog niet geschreven is (2013) 21-23, 31.
- 10 Rikkert Beek, De integratie van kunst en geschiedenis in het Amsterdam Museum. Een blik op het verleden en een blik op het heden (2012) 17, 21-22.
- 11 Bijvoorbeeld Tessel Dekker, De Tweede Gouden Eeuw in beeld. Kunst en geschiedenis in de opstelling 1850-1900 in het Rijksmuseum (2013) 22.
- 12 Sara van der Linde, De gemengde presentatie van een bloeiperiode: de tweede helft van de zeventiende eeuw in het Rijksmuseum (2013) 17.
- 13 Tessel Dekker, 12-13, 21-22 en 24.
- 14 Jolien Gijbels, Vaderlandse trots in de 'eeuw van Cuypers'. Kunst en geschiedenis in de zalen Waterloo, empire en romantiek (2013) 16-18.

ZOU HUIZINGA TEVREDEN ZIJN?

- 15 Brigitte Ruhe, De gemengde opstelling in de afdeling 'eerste helft van de zeventiende eeuw' in het Nieuwe Rijksmuseum. Een ruwe diamant (2013) 17-19; ook Tessel Dekker, 17-23.
- 16 Bijvoorbeeld Brigitte Ruhe, 19 en Kim Stegeman, 6-7.
- 17 David ten Napel, 14.
- 18 Bram Martens, 17-21.
- 19 Carlijn van Spaendonck, Het nieuwe Zeeuws Museum: Cultuurproducent voor de toekomst (2012) 20.

Ad de Jong

Verzamelen bij volle maan

Oudheidkundige genootschappen en hun
museale initiatieven in de negentiende en
twintigste eeuw¹

Bij de vorming van museale collecties denken wij vooral aan overheden en particuliere verzamelaars. Het Rijk als oprichter van het Rijksmuseum bijvoorbeeld, of mevrouw Kröller-Müller als particulier verzamelaarster die haar collectie schonk aan de staat. Daarnaast is er echter nog een derde speler in het culturele veld: het collectief van particulieren dat in de vorm van een genootschap collecties bijeenbrengt en musea opricht.

In deze bijdrage wil ik aan de hand van enkele voorbeelden laten zien dat de rol van genootschappen bij de vorming van museale collecties behoorlijk groot is. Ik spits mijn verhaal toe op vier belangrijke taken die genootschappen vervulden en vervullen ten aanzien van het roerend erfgoed:

- 1 onderzoek en verzamelen;
- 2 het organiseren van tentoonstellingen;
- 3 het oprichten van musea;
- 4 het bevorderen van een professioneel museumbestel.

Ik beperk mij noodzakelijkerwijs tot voorbeelden uit die verzamelende genootschappen waarin ik mij meer in het bijzonder heb verdiept. Dat zijn drie provinciale genootschappen: het Fries, Limburgs en Zeeuws Genootschap en één nationaal werkend genootschap: het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap (KOG). Hiermee wil ik geen afbreuk doen aan andere genootschappen, die zeker niet minder interessant en belangrijk zijn.

Onderzoek en verzamelen

De negentiende eeuw staat bekend als ‘de eeuw van de musea’. Deze naam heeft de eeuw gekregen omdat in verschillende landen grote nationale musea werden opgericht. In Nederland had de rijksoverheid geen interesse voor het cultureel erfgoed. In het internationale onderzoeksproject ‘National Museums and National Identity’, waaraan vanuit Nederland Ellinor Bergvelt, Debora Meijers en Lieske Tibbe een belangrijke bijdrage leverden, komt expliciet naar voren hoe de Nederlandse rijksoverheid het een groot deel van de negentiende eeuw af liet weten en er een achterstand ontstond ten opzichte van de ons omringende landen.² Zelfs de koninklijke collectie schilderijen van Willem II kon in 1850 zonder meer naar het buitenland verkocht worden en kwam voor een belangrijk deel terecht in Sint-Petersburg.³ In 2014 hield het Dordrechts Museum een tentoonstelling waarin deze collectie tijdelijk weer in Nederland te zien is.

Het is vooral Victor de Stuers, groot voorvechter op het gebied van monumentenzorg en musea, die in zijn artikel ‘Holland op zijn smalst’ in *De Gids* de uittocht van belangrijke voor-

werpen naar het buitenland aan de kaak stelde, maar ook vóór dit artikel uit 1873 waren dergelijke geluiden al te horen.⁴ Zo was er kritiek door buitenlanders die Nederland bezochten. De Fransman Edmond Texier schreef in zijn reisverslag uit 1857, dat Nederland door te weigeren de collectie van Willem II aan te kopen zijn recht als artistiek volk verspeeld had.⁵ Pas in het laatste kwart van de eeuw, toen Victor de Stuers als cultureel ambtenaar bij het Ministerie van Binnenlandse Zaken aantrad, kwam verandering in de houding van het Rijk.⁶

De lacune die de rijksoverheid op museaal gebied vormde, werd voor een deel echter opgevuld door initiatieven uit de goeude burgerij, in het bijzonder oudheidkundige genootschappen die verzamelingen gingen aanleggen en vaak wel konden rekenen op steun en medewerking van provinciale en stedelijke overheden. Deze genootschappen wilden voorkomen dat nog meer voorwerpen verloren zouden gaan door verkoop naar het buitenland.

Zo was in Friesland in 1827 het ‘Friesch Genootschap ter beoefening der Geschied-, Oudheid- en Taalkunde’ (verder Fries Genootschap) opgericht met het doel Friese oudheden en de Friese taal te bestuderen. Het Genootschap organiseerde vanaf 1840 een reeks bijeenkomsten onder de naam winteravonden. Deze werden met een zekere regelmaat gehouden, meestal zo’n vier- à vijfmaal per winter (november tot en met maart) bij voorkeur bij volle maan, zodat de leden die buiten Leeuwarden woonden goed de weg terug naar huis konden vinden op het donkere platteland.

Waar spraken zij zoal over op de winteravondbijeenkomsten? Doorgaans hield een van de leden een lezing, was er daarna discussie, werden er nog losse mededelingen gedaan of werd een gedicht in het Fries gedeclameerd.⁷ De twee belangrijkste onderwerpen waren de terpvondsten en de van de rest van Friesland afwijkende cultuur van het stadje Hindeloopen. Terpafgravingen (vanwege de vruchtbare grond) kwamen steeds

meer voor en leverden archeologisch interessante vondsten op. Dit nieuwe onderzoeksterrein werd gestimuleerd door de Germaanse oudheidkunde, die in de late achttiende eeuw in Duitsland tot ontwikkeling was gekomen. Het ging daarbij niet alleen om archeologisch, maar ook om volkskundig onderzoek. De relatie tussen terpvondsten en Hindeloper voorwerpen was dan ook minder ver verwijderd dan wij vanuit de huidige verkaveling van het museale veld zouden denken.

De terpvondsten werden in het jaarverslag van het Fries Genootschap genoemd ‘de stomme getuigen van het huiselijk en maatschappelijk leven onzer voorvaderen’. De naar men toen dacht weinig aan verandering onderhevige volkscultuur leverde ook voorwerpen op, die getuigden van de zeden en gewoonten van verre voorouders. De belangstelling voor de archeologie werkte die voor de volkskunde in de hand. Het waren twee wegen om tot hetzelfde te komen: de oorsprong van de Friezen.⁸

In 1851 was de verzameling voorwerpen al behoorlijk gegroeid. Tot dan toe had het Genootschap alles bewaard als een onbewerkte en ongeordende hoop. Vooral de rijke oogst uit de terpen had ertoe geleid, dat een ordening moest worden aangebracht. Daartoe had het Genootschap ‘eene doelmatige kast’ aangeschaft, waarin de voorwerpen zo gerangschikt waren, ‘dat het geheel een bezienswaardig kabinet aanbiedt’. Bij deze ene kast zou het echter al spoedig niet blijven.⁹

Het beroemde lid van het Fries Genootschap, de doopsgezinde dominee en taal- en letterkundige Joost Halbertsma, maakte zich grote zorgen over de meewarigheid waarmee velen in Friesland en Nederland in het algemeen naar het erfgoed van hun voorouders keken en de gretigheid waarmee zij gingen op elke mogelijkheid het te gelde te maken.¹⁰ Halbertsma was van mening dat het verzamelen van oudheidkundige voorwerpen het besef van gezamenlijke afkomst en een gedeelde geschiedenis zou versterken. Het Friese verleden moest een inspiratiebron voor de toekomst worden.¹¹ Daarom schonk

hij in 1855 zijn verzameling Friese voorwerpen aan het pas opgerichte Fries Kabinet van Oudheden.

Overigens hield zijn pleidooi voor het behoud van het Fries eigene niet in dat hij en het Fries Genootschap politieke doelstellingen hadden, zoals terugkeer naar de gewestelijke autonomie uit de tijd van de Republiek der Zeven Provinciën. Het Fries Genootschap zag Friesland als onderdeel van Nederland en de verzamelingen als een bewijs van de bijdrage die deze provincie aan het grotere geheel gaf.¹² De nationaal-Nederlandse oriëntatie blijkt ook uit de onderlinge uitwisseling van publicaties tussen de genootschappen.

Het gewestelijk perspectief speelde ook in Limburg een rol. Daar was in 1863 het ‘Geschied- en Oudheidkundig Genootschap voor het hertogdom Limburg’ opgericht (nu Limburgs Geschied- en Oudheidkundig Genootschap, verder hier aangeduid als Limburgs Genootschap). Zoals bij het Fries Genootschap het behoud van terpvondsten een grote rol speelde, zo hield het Limburgs Genootschap zich in het bijzonder bezig met archeologische vondsten uit de Romeinse en Frankische tijd. Archeologische voorwerpen speelden een grote rol in Limburg en waren al sinds de zeventiende eeuw aanwezig in particuliere collecties in verschillende steden, zoals Maastricht, Roermond en Venlo.¹³ Behoud van deze collecties voor Limburg was echter niet vanzelfsprekend. Het was een aantal Limburgers een doorn in het oog dat archeologische topstukken niet in Limburg bleven, maar in de collectie van het Rijksmuseum van Oudheden in Leiden werden opgenomen.

Zo had het kerkbestuur van Kessel bij de afbraak van de oude kerk in 1869 een zogenaamd ‘Romeins altaar’ gevonden. Dit werd aan het museum in Leiden geschonken in plaats van aan het nieuwe genootschap in Maastricht. In werkelijkheid betrof het een voetstuk van een Jupiterzuil, dat wil zeggen een zuil waarop een beeldje van Jupiter had gestaan. Op het zwaar beschadigde voetstuk staan de drie goden Juno, Hercules en Minerva.



afb. 1. Voetstuk van een Jupiterzuil uit Kessel met drie goden Juno (hier afgebeeld), Hercules en Minerva. Foto: collectie Rijksmuseum van Oudheden, Leiden

Het bevindt zich nog steeds in de collectie van het Rijksmuseum van Oudheden (*afb. 1*). Uit de documentatie daar blijkt echter, dat er voor het kerkbestuur toch wel een goede reden was het object aan het Leidse museum te schenken. Het bestuur bedong namelijk dat de overheid als dank voor de schenking vijf duizend gulden zou doneren voor de bouw van de nieuwe kerk in Kessel en zo is het gebeurd. De vraag is of het Genootschap dit zou hebben gekund en gewild.¹⁴

Toen de verzameling van het Genootschap gestalte begon te krijgen, ontstonden betere perspectieven voor het behoud van archeologische voorwerpen in Limburg zelf. Dat paste bij het groeiend bewustzijn van een eigen identiteit als tegenhanger van de toenemende eenwording van Nederland, waarbij de regionale verscheidenheid verloren dreigde te gaan.¹⁵ Tegelijkertijd zag het Genootschap de beoefening van de Limburgse geschiedenis niet als iets dat op zichzelf staat, maar plaats vindt in het kader van het nationale verleden en gezien moet worden als daad van vaderlandsliefde.¹⁶ Evenals het Fries Genootschap ging het om een eervolle en duidelijk herkenbare eigen plaats van de provincie in het geheel van het Koninkrijk der Nederlanden.

Te midden van de verzamelende genootschappen neemt het ‘Zeeuwsch Genootschap der Wetenschappen’ (verder Zeeuws Genootschap) een wel heel bijzondere plaats in. Als oudste van de provinciale genootschappen (opgericht in 1769) was het al in de achttiende eeuw actief met verzamelen. Het richtte zich in de geest van de Verlichting op een universele verzameling van hoofdzakelijk naturalia en ethnografica zoals die in een ‘Wunderkammer’ uit de achttiende eeuw te vinden waren.

Deze verzameling uit de achttiende eeuw had een duidelijk het gewest overstijgend karakter. Het Zeeuws Genootschap stelde zich in die periode de bevordering van de wetenschapsbeoefening ‘in de Republiek’ (de Republiek der Zeven Provinciën) ten doel. De naturalia en ethnografica zijn afkomstig uit verre, dikwijls exotische gebieden en getuigen van de rol die scheep-

vaart en verre reizen ook in dit gewest gespeeld hebben. Veel objecten zijn door Zeeuwen aan het Genootschap geschonken voor een presentatie van ‘de wereld in het klein’.

In de loop van de negentiende eeuw ging het Genootschap zich onder invloed van de Romantiek meer bezig houden met het Zeeuws-eigene, in eerste instantie de Zeeuwse oudheidkunde.¹⁷ In de jaren 1880 kwam daar wat men toen noemde de volkskunst bij.

Wat betreft de museale ontwikkeling op landelijk gebied was een belangrijke vooruitgang geboekt met de oprichting van het ‘Koninklijk Oudheidkundig Genootschap’ (verder het KOG). Dit genootschap van invloedrijke Amsterdammers was in 1858 opgericht na een succesvolle tentoonstelling in de Amsterdamse kunstenaarssociëteit ‘Arti et Amicitiae’. Daar waren 2650 voorwerpen – hoofdzakelijk uit particulier bezit – bijeengebracht, die betrekking hadden op ‘het maatschappelijk leven, de zeden, gewoonten, gebruiken, studiën, liefhebberijen enz. onzer voorouders’.¹⁸ Evenals bij de provinciale genootschappen heerste bij het KOG de mening dat de bestudering van het verleden en het aanleggen van verzamelingen een sterk samenbindend effect had en de saamhorigheid bevorderde.

Voornaamste woordvoerder in deze was Daniel Franken Dzn., een gefortuneerde bankier en kunstverzamelaar. In 1874 schreef hij een brochure *Regerings- en Volkszaak. De stem eens roependen in de woestijn?* Hierin schaarde hij zich achter het juist verschenen Gids-artikel van Victor de Stuers. Evenals Halbertsma verweet hij vermogende families hun erfstukken te verkopen aan buitenlanders en sprak hij er schande van dat niemand een hand uitstak om belangrijke zaken voor de geschiedenis van het vaderland te behouden.¹⁹ Het KOG sprong in en redde vele belangrijke voorwerpen voor Nederland. Het waren zowel voorwerpen van kunst(nijverheid) als van geschiedenis. Een aantal ervan is nu in de vaste opstelling van het



*afb.2. Wouter Johannes van Troostwijk, 'Het Raampoortje te Amsterdam', 1809.
Rijksmuseum, bruikleen KOG, SK-C-1535*

Rijksmuseum te zien, zoals het schilderij 'Het Raampoortje te Amsterdam' van Wouter Johannes van Troostwijk, de Nassause wapenrok of de boekenkist van Hugo de Groot (*afb. 2 en 3*).



afb. 3. Boekenkist van Hugo de Groot, eerste kwart zeventiende eeuw. Rijksmuseum, bruikleen KOG, NG-KOG-1208

Het organiseren van tentoonstellingen

Bij de genootschappen ontbraken dikwijls de middelen tot aankoop. Er was echter een ander beproefd middel om de culturele waarde van voorwerpen uit het verleden te accentueren: het houden van historische tentoonstellingen.²⁰ Deze genootschap-tentoonstellingen werkten met het principe van inzendingen. Het organiserend genootschap vroeg particulieren, gemeenten, kerkbesturen en allerlei andere instanties interessante voorwerpen in hun bezit tijdelijk in bruikleen te geven voor de tentoonstelling. Bij de ‘Historische Tentoonstelling van Friesland’ bijvoorbeeld waren er wel 1500 inzenders.²¹

Doel van deze tentoonstellingen was te laten zien wat er nog wél aan voorwerpen bewaard was gebleven en zowel inzenders

als bezoekers te doordringen van de betekenis ervan. Er werd alles aan gedaan om de tentoonstellingen aantrekkelijk te maken, al kijken wij vandaag de dag vanuit onze visuele geconditioneerdheid verbijsterd aan tegen de ongelooflijke volheid.

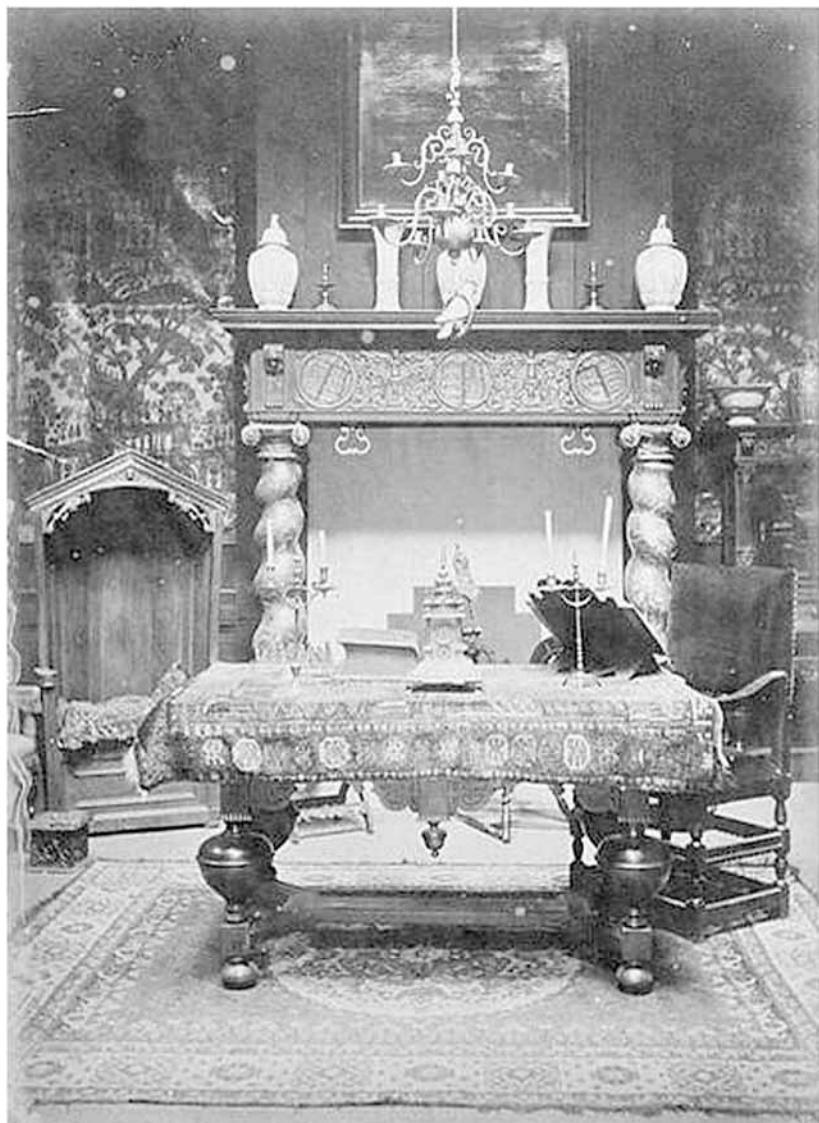
Een van de in die tijd als nieuw en aantrekkelijk ervaren wijze van presenteren was het inrichten van complete kamers. De eerste keer dat dit gebeurde was op de ‘Historische Tentoonstelling van Amsterdam’ in 1876, een grote stedelijke tentoonstelling, waarbij ook het KOG nauw betrokken was. Daar waren met bruiklenen van het KOG complete vertrekken ingericht: twee kamers, één uit de zeventiende en één uit de achttiende eeuw, en verder een slaapkamer en een keuken, beide uit de zeventiende eeuw (*afb. 4*).

Deze ‘ensembles’ waren ingericht door de bekende architect Pierre Cuypers, die in datzelfde jaar 1876 benoemd werd tot architect voor het te bouwen Rijksmuseum. Cuypers was nauw betrokken bij zowel het KOG als het Limburgs Genootschap.²² Wat de bezoekers zo aansprak in zijn ensembles, was het totaalbeeld dat de vertrekken opleverden, waarbij alle voorwerpen op hun oorspronkelijke plaats in de kamers werden neergezet, als het ware klaar om gebruikt te worden zoals dat in het verleden het geval was. Met deze wijze van inrichten manifesteerde Cuypers zich als een meester in het ensceneren.²³

Het idee werd overgenomen door het Fries Genootschap bij de ‘Historische Tentoonstelling van Friesland’, waar het werd toegepast op het volkskundig interieur bij uitstek: de Hindeloper kamer.²⁴ In deze kamer werd zelfs een tafereel met levensgrote poppen neergezet. De ingerichte kamers, zowel in Amsterdam als in Friesland, behoorden tot de topattracties van de tentoonstelling.

Het oprichten van musea

Van de historische tentoonstellingen naar de oprichting van een museum was een gangbare stap. De tentoonstellingen zorg-



Afb. 4. Historische tentoonstelling van Amsterdam 1876: Interieur zeventiende-eeuwse kamer van Pierre Cuypers. Foto: KOG/Rijksmuseum

den voor het zicht op de aanwezige voorwerpen en op potentiële bruikleengevers en schenkers aan het museum. De expositie spoorde ertoe aan iets blijvends te maken. In sommige gevallen was de tentoonstelling ook een financieel succes en kon het positieve saldo gebruikt worden bij de financiering van een museum.

Dat was bijvoorbeeld het geval bij de Historische Tentoonstelling van Friesland, waar ruim 37.000 betalende bezoekers hadden gezorgd voor een batig saldo, dat kon worden aangewend bij de aankoop van een representatief pand waarin het Fries Genootschap zijn museum kon vestigen.²⁵ Dit ‘Fries Museum’ groeide uit tot het provinciaal museum met de grootste collectie.

Ook het Limburgs Genootschap richtte in het oude stadhuis van Maastricht, beter bekend als het Dinghuis, een museum in, het ‘Provinciaal Museum van Oudheden’, dat vanaf 1884 voor het publiek geopend was. Niet alleen droeg de Gemeente de kosten voor het restaureren van het Dinghuis ten behoeve van het museum – Victor de Stuers had hiervoor bij de burgemeester gepleit – , ook de verspreid opgeslagen verzamelingen van de Gemeente werden aan het museum van het Genootschap in bruikleen gegeven.²⁶

Het Zeeuws Genootschap beschikte al vanaf 1787 over een museum (*afb. 5*). De nadruk lag op naturalia en oudheidkundige voorwerpen.²⁷ Een kleine eeuw later, in 1882 werd, als prototype van de romantische, op het Zeeuws-eigene gerichte fase in de verzamelgeschiedenis van het Zeeuws Genootschap, in een bovenzaal van het museum een Walcherse kamer ingericht, die een beeld moest geven van de huiselijke haard in het boerengezin en die al snel de belangrijkste publiekstrekker van het museum werd. In het interieur werd een aantal levensgrote poppen in klederdracht geplaatst.²⁸ Het resultaat was een geromantiseerd vertrek waarmee de Walcherse boer zich zou kunnen identificeren.

Het werkelijk unieke van het Zeeuws Genootschap schuilt in de combinatie van beide verzameltradities in de geschiedenis van één en hetzelfde genootschap. Hier is de overgang duidelijk herkenbaar van een universeel gericht genootschap naar een

op oudheidkunde en regionale identiteit gericht genootschap. De andere provinciale genootschappen, die alle dateren uit de negentiende eeuw, missen deze historische gelaagdheid omdat zij pas in de negentiende eeuw zijn gaan verzamelen met de regionale geschiedenis als inspiratiebron en nooit een universele collectievorming hebben gekend.²⁹

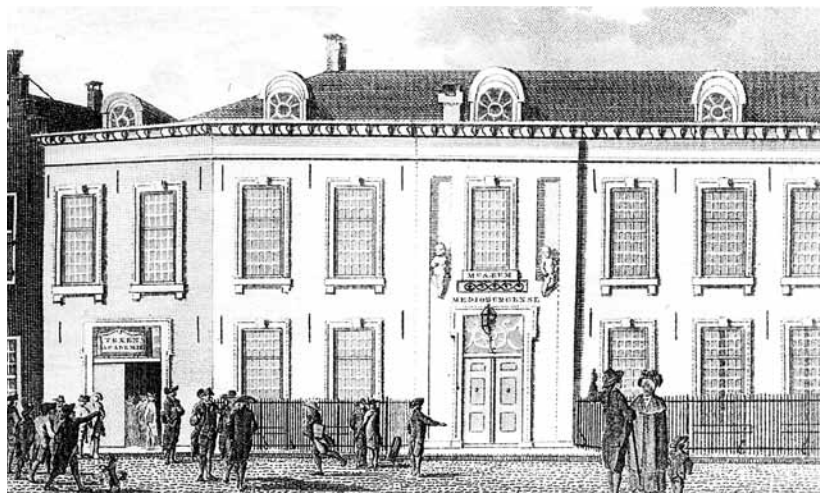
Uiteindelijk mag wel gesteld worden dat een behoorlijk aantal grote provinciale musea is voortgekomen uit de verzamelingen van oudheidkundige genootschappen. Ook bij het KOG was het doel een museum te stichten, in dit geval een nationaal museum. Een aantal inzenders van de tentoonstelling in 'Arti et Amicitiae' was bereid daartoe objecten te schenken of in bruikleen te geven, en zo kon al in 1859 een tentoonstellingszaal in Amsterdam worden gehuurd. De snelle groei van de verzameling maakte het noodzakelijk naar een grotere ruimte om te zien. Vanaf 1876 was het museum van het KOG gevestigd in de Spuistraat 135 te Amsterdam in het vroegere pakhuis 'De Klok', dat ter beschikking gesteld werd door Gerard A. Heineken.³⁰

Ondanks grote inspanningen om van de collectie van het KOG een nationaal museum te maken en oproepen daartoe door Daniel Franken, gelukte het niet hiervoor uit particuliere bron voldoende geld bijeen te krijgen.³¹ Wat wel gelukte was om een deel van de collecties van het KOG onder te brengen in het nieuwe Rijksmuseum, dat in 1885 gereed kwam en van begin af bedoeld was als een museum voor kunst én voor geschiedenis.

Het bevorderen van een professioneel museumbestel

Met de oprichting en het beheren van musea hadden de genootschappen nog niet het gevoel hun doel bereikt te hebben. Aan het eind van de negentiende eeuw was er veel tot stand gekomen, maar van een professioneel museumbestel was nog geen sprake.

In vrijwel alle provincies waren er provinciale genootschappen en musea. In steden door heel Nederland bevonden zich lokale oudheidkundige verenigingen en musea. Organisatie en



Afb. 5. Museum van het Zeeuws Genootschap, gravure 1787 – 1791. Foto: Zeeuws Museum, Middelburg

kwaliteit waren echter zeer divers. Mr. dr. J.C. van Overvoorde, secretaris van de Vereniging Oud-Dordrecht, achtte in 1898 voor deze organisaties het moment gekomen om op nationaal niveau te gaan samenwerken en zich door een overkoepelende organisatie te laten vertegenwoordigen. Op nationaal niveau kon eendrachtig gewerkt worden aan het nemen van maatregelen tot behoud van monumenten en museumcollecties.

Op 15 oktober 1898 werd de ‘Nederlandsche Oudheidkundige Bond’ (later Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond) opgericht in de zaal van het KOG in het Muntgebouw in Amsterdam. Het streven naar landelijke eenheid in de eisen die aan een goed museumbeheer gesteld moesten worden en het aandringen op landelijke maatregelen ter bescherming van monumenten, laten zien hoe ook de lokale belangen vanuit het nationale perspectief behartigd gingen worden.

Nationaal moet in die tijd in twee opzichten verstaan worden: bovenlokaal enerzijds, maar anderzijds ook boven de verschil-

len in de samenleving uitstijgend zoals godsdienstige en partijpolitieke verdeeldheid en klassenstrijd. Het is opvallend dat de genootschappen en ook latere instellingen als de 'Vereniging tot Behoud van Natuurmonumenten' en de 'Bond Heemschut' alle boven de verzuiling uit bleven functioneren. Behoud van het erfgoed werd door deze organisaties gezien als eenheidsbevorderend en samenbindend. Bevorderen van cultuurbehoud was en bleef een vorm van burgerzin om het algemeen belang te dienen.³²

De Nederlandse Oudheidkundige Bond nam nu het initiatief door een reeks stellingen over noodzakelijke hervormingen in de museumwereld te bespreken. Deze werden in 1918 samen met een uitvoerige toelichting gepubliceerd in een brochure getiteld *Over hervorming en beheer onzer musea*.³³ Deze brochure, die vaak wordt aangehaald in de kwestie van scheiding van kunst en geschiedenis in de musea, bevat nog veel meer aanbevelingen. Een daarvan gaat over de taak van de professionele museumdirecteur. Deze is volgens de brochure tweeledig:

- a het aanvullen en nuttig maken van de collecties;
- b de zorg voor het onderhoud van de aan zijn hoede toevertrouwde verzameling.³⁴

Hieruit mogen we concluderen dat de Nederlandse Oudheidkundige Bond de museumdirecteuren zag als rentmeesters van het erfgoed.

De twintigste eeuw

Als wij de ontwikkelingen in de twintigste eeuw globaal bezien, dan berustte het museumwezen voortaan op twee pijlers:

- 1 de toenemende verantwoordelijkheid van de overheden voor de musea;
- 2 een toenemende professionalisering op basis van rentmeesterschap.

De brochure en de stellingen die de Oudheidkundige Bond had uitgebracht, leidden ook bij de nationale overheid tot een bezinning op haar verantwoordelijkheid voor een duidelijk museumbestel, waarbij niet meer alleen naar individuele instellingen gekeken werd, maar ook naar hun onderlinge samenhang, bijvoorbeeld die tussen rijksmusea en niet-rijksmusea.

In het rapport dat een speciale adviescommissie van het Rijk, met daarin leden uit kringen van de Oudheidkundige Bond en museumdirecteuren, uitbracht in 1921, wordt aan de overheden een bevorderende taak toegewezen.³⁵ Het was het begin van een periode van ongeveer tachtig jaar waarbij de overheden de volle zon lieten schijnen over de museumwereld. Het verzamelen bij volle maan van de genootschappen speelde daarbij alleen nog een aanvullende rol.

De Nederlandse Oudheidkundige Bond ging zich in de loop van de twintigste eeuw steeds minder met musea bezighouden en zich specialiseren op het gebied van de monumenten. In 1926 splitste zich uit zijn midden de ‘Vereniging Directeurendag’ af, waaruit in 1969 de Nederlandse Museumvereniging voortkwam, die toen niet meer alleen bestond uit directeuren, maar uit een breed scala van museummedewerkers, die zich in gespecialiseerde secties verenigden.

Deze ontwikkelingen betekenden dat de genootschappen voor het voortbestaan van de door hen opgerichte musea konden vertrouwen op zich verantwoordelijk voelende overheden enerzijds en professioneel museum personeel anderzijds. De rol van de genootschappen veranderde daarmee. Hun collecties werden in langdurig bruikleen gegeven aan de musea. Het beheer ervan werd geheel of gedeeltelijk overgedragen aan de musea zelf, die organisatorisch en juridisch ook steeds verder van de genootschappen af kwamen te staan. Zo werd het Fries Museum in 1970 een aparte stichting en is het personeel toen in dienst gekomen van de Provincie.



afb. 6. Bonnefantenmuseum Maastricht 2012: zaaloverzicht met kunstwerken van Lily van der Stokker en Paul Drissen. Foto: Bonnefantenmuseum, Maastricht

In Limburg groeide het museum van het Genootschap, het ‘Bonnefantenmuseum’, in de loop van de twintigste eeuw uit tot een omvangrijk en gevarieerd museum waarin, naast archeologie en geschiedenis, beeldende kunst een belangrijke plaats ging innemen.³⁶ Hiermee volgde het Bonnefantenmuseum min of meer de landelijke trend om van oudheidkundige musea hoofdzakelijk kunstmusea te maken. Naarmate moderne kunst een steeds dominantere positie in het Bonnefantenmuseum innam, kwam de band met het Genootschap onder druk te staan. Daarnaast leidde de toegenomen professionalisering van het museum er toe, dat het beheer ervan een te zware taak werd voor het Genootschap. Het museum werd voortgezet als een aparte stichting, los van het Genootschap en gesubsidiëerd door Gemeente, Provincie en Rijk. Het Genootschap bleef

alleen nog betrokken als bruikleengever van de oorspronkelijke collectie.³⁷ Uiteindelijk is gekozen voor een kunstmuseum van internationale allure waarbij de oriëntatie op de regio naar de achtergrond is geschoven (*afb. 6*).³⁸

Het voorbeeld van het Bonnefantenmuseum laat goed zien hoe in de loop van de twintigste eeuw de traditionele historiserende richting moest wijken voor een esthetische.³⁹ Kunst en vooral moderne kunst deed het goed bij politici. Er ging een imago van progressiviteit en een kosmopolitische instelling van uit. Moderne kunst is immers nieuw en kunst heeft een universele waarde los van tijd en plaats, in tegenstelling tot de regionale historische en etnologische collecties. Kunst kreeg vaak ook meer aandacht in toeristische gidsen en dat was goed voor het cultuurtoerisme.⁴⁰

Zo werd kunst vaak van hoger orde geacht dan cultuurhistorische objecten, terwijl de meeste genootschappen van oorsprong nu juist veel objecten met een cultuurhistorische waarde hadden verzameld. Zij zagen hun collecties steeds meer terrein verliezen en uit de vaste opstelling naar de depots verdwijnen om zo meer ruimte beschikbaar te krijgen voor beeldende kunst. Vaak trokken genootschappen zich met pijn in het hart terug om hun liefde voor hun professionals over te laten, soms leidde het tot conflicten.⁴¹ Maar één ding bleef zeker: eenmaal in het museum was de collectie beschermd en de overheden rekenden het tot hun taak de continuïteit van de musea financieel mogelijk te maken.

En nu?

Op dit moment is de zekerheid van de twee pijlers: verantwoordelijkheidsbesef bij de overheden en rentmeesterschap bij de professionals, minder stellig geworden. Is ons erfgoed bij de overheden nog wel altijd in goede handen en zijn de professionals nog wel zo doordrongen van het rentmeesterschap? Laat ik met het laatste beginnen, op de overheid kom ik dan daarna terug.

Het lijkt wel of het principe van rentmeesterschap, dat aan de basis ligt van de professionaliteit zoals die in musea is ontwikkeld sinds de brochure van de Oudheidkundige Bond in het begin van de twintigste eeuw, nu in snel tempo minder vanzelfsprekend wordt. De continuïteit van de verzamelingen tot in een verre toekomst, is niet meer altijd het hoofddoel van degenen die leiding geven aan de musea, maar eerder het streven om het museum in de eigen tijd zo opzienbarend mogelijk te laten zijn.

De collectie wordt daarbij soms meer als een last dan als een ‘Fundgrube’ gezien en ‘sexy’ objecten van elders moeten de aandacht trekken. Conservatoren die thuis zijn in de collectie moeten dan wijken voor mensen van buiten, die met een, zoals dat heet, ‘frisse blik’ naar de collectie kijken. Vaak zijn dat hedendaagse kunstenaars, die van het museum de opdracht krijgen op de museumcollectie of op een bepaald thema te reflecteren door middel van combinaties met hun eigen kunstwerken, ontwerpen of installaties. Laten wij eens kijken hoe deze ontwikkeling in twee echte genootschapsmusea, het Zeeuws en het Fries Museum, verloopt.

In het Zeeuws Museum worden zowel kunst als geschiedenis gepresenteerd, maar er wordt geen chronologische verhaallijn opgebouwd. Objecten uit het verleden worden er vanuit een kunstzinnige invalshoek gepresenteerd, grotendeels los van plaats en tijd en in een postmodern perspectief.⁴² Voordeel is dat collectieonderdelen met een zogenaamd oubollig imago, zoals de klederdrachten, vanuit hedendaagse perspectieven een nieuwe betekenis krijgen en geherwaardeerd worden, al gaat het om andere facetten dan die in het verleden een rol speelden (*afb. 7*). Het historische verhaal van Zeeland wordt echter niet verteld en daarmee blijven veel collectieonderdelen van het Zeeuws Genootschap, zoals de beroemde Walcherse kamer, in depot.

Het nieuwe Fries Museum, het eerste nieuw gebouwde museum in Nederland in de 21ste eeuw, refereert enerzijds duidelijk aan het genootschapsverleden en de verzameltraditie. Dat



*afb. 7. Zeeuws Museum 2007, Catwalk 'Going local'.
Foto: Zeeuws Museum , Middelburg*



afb. 8. Fries Museum 2013: Traditionele Hindelooper kamer, oorspronkelijk samengesteld voor de 'Historische Tentoonstelling van Friesland' in 1877. Foto: Ad de Jong



afb. 9. Fries Museum 2013: Hindelooper kamer van de hedendaagse Duitse kunstenaar John Bock. Foto: Ad de Jong



Afb. 10. Fries Museum 2013: het Popta-zilver uit de zeventiende eeuw (rechts) in de context van oud en nieuw geld. Foto: Ad de Jong

zien wij bijvoorbeeld in een zaal gewijd aan bodemvondsten en de terugkeer van de Hindeloper kamer in de nieuwe opstelling. Anderzijds sluit het museum aan bij de trend hedendaagse kunstenaars een rol te geven in de betekenisgeving. Zo geeft de Duitse kunstenaar John Bock een nieuwe betekenis aan de Hindeloper kamer met de toevoeging van een eigen Hindeloper kamer, die er direct aan grenst. De ‘eigentijdse draai’ die hij eraan geeft, zal niet ieder onmiddellijk duidelijk zijn en hoeft wellicht nog enige uitleg (*afb. 8 en 9*).

Beide oorspronkelijke genootschapsmuseumen, het Zeeuws en het Fries Museum, hebben met elkaar gemeen, dat zij opzettelijk vanuit het heden naar het verleden kijken in plaats van dat zij het verleden zoveel mogelijk in zijn eigen context proberen te presenteren (*afb. 10*).

Wat is bij deze nieuwe ontwikkelingen nog de rol van de genootschappen? Er staat veel op het spel. Het cultuurbezit dat

de genootschappen hebben verzameld, is te waardevol om uit het zicht te raken of misschien wel afgestoten te worden, omdat het niet past in het hedendaagse museumbeleid. Immers, komende generaties museummedewerkers en museumbezoekers mag niet de gelegenheid worden ontnomen er opnieuw belang in stellen en het te herontdekken. Ook voor museumcollecties moet het beleid gericht zijn op duurzaamheid en verder gaan dan de waan van de dag.

Maar veel meer nog dan hedendaagse trends in de musea moeten de genootschappen zich de dreigende afzijdigheid van de overheden aantrekken. De verzorgingsstaat spreekt niet meer vanzelf en dit gaat ook op voor de culturele sector. In toenemende mate worden musea verplicht eigen inkomsten te genereren. Hun Raden van Toezicht worden daarop afgestemd en bevatten langzamerhand meer leden uit het bedrijfsleven dan museumdeskundigen of wetenschappers.

Verkoop van collectiestukken als mogelijke inkomstenbron is niet meer ondenkbaar. Dit bleek in Gouda, toen 'MuseumgoudA' het schilderij 'The Schoolboys' van Marlene Dumas liet veilen bij Christie's om zo de financiële nood van het museum te lenigen. Op particulieren wordt een beroep gedaan om culturele instellingen die zij een warm hart toedragen financieel te ondersteunen. Na een eeuw van gestaag groeiende overheidszorg, hebben wij nu te maken met een terugtrekende overheid.

De afzijdigheid van de overheid gaat negentiende-eeuwse trekken vertonen. Dit vraagt alertheid en burgerzin van particulieren en van de genootschappen die al eerder lacunes hebben opgevuld. Nieuwe taken en oude taken in nieuwe vorm liggen te wachten. Vooral taken, waarvoor de genootschappen geknipt zijn, taken die meer op het terrein liggen van een betrokken, samenhangende groep mensen dan een individuele mecenas, of taken, die door de kleinere en meer ingewijde genootschappen beter kunnen worden verricht dan door een

anoniem aantal crowdfunders, hoe belangrijk die financieel ook zijn.

Ten eerste kiezen schenkers wellicht liever de veilige havens van de genootschappen dan ondernemende musea, die – al of niet gedwongen – de collectie mede gaan zien als een economisch goed, dat te gelde kan worden gemaakt. Ten tweede lijdt de hoeveelheid aangestelde conservatoren, en daarmee onderzoek, documentatie en registratie van collecties, onder de overheidsbezuinigingen. In een aantal gevallen doen musea, die dit in het verleden liever afhielden, weer graag een beroep op vrijwilligers om in musea beheerstaken te vervullen. Ook daar kan de rol van de genootschappen, zeker ten aanzien van de eigen bruiklenen, van groot belang worden.

Kortom: de genootschappen moeten opnieuw verantwoordelijkheid nemen, nu burgerzin en burgerinitiatief meer dan ooit in de museumwereld geboden is. Nu bij de overheden de zon weer is ondergegaan, zullen zij de draad weer moeten oppakken, desnoods bij volle maan.

Noten

- 1 Deze bijdrage is de neerslag van de door de auteur gehouden '10th Allard Pierson Lecture' op 27 maart 2014 in Amsterdam als afscheidslezing voor de Universiteit van Amsterdam. Het is een bewerking en aanzienlijke uitbreiding van een lezing gehouden op 15 november 2011 in Amsterdam bij een symposium op initiatief van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, waarbij provinciale en andere genootschappen die collecties hebben opgebouwd, waren vertegenwoordigd. Een meer op Limburg ingaande versie is gehouden voor een jubileumbijeenkomst van het Limburgs Geschied- en Oudheidkundig Genootschap op 12 januari 2013 in Eijsden, gepubliceerd onder de titel 'Cultuurbehoud en burgerzin. De rol van genootschappen bij de vorming van museale collecties', in *De Maasgouw* 132 (2013) 1, 20-28. De auteur dankt F.J. Hermans, chartermeester bij het Gemeentearchief Venlo en Renate van de Weijer, wetenschappelijk medewerkster bij het Nederlands Openluchtmuseum in Arnhem, voor hun literatuursuggesties betreffende de Limburgse voorbeelden.

- 2 Zie o.a. Ellinoor Bergvelt, 'The decoration programmes of Cuypers' Rijksmuseum in Amsterdam', in: Ellinoor Bergvelt e.a. (ed.), *Specialization and Consolidation of the National Museum after 1830. The Neue Museum in Berlin in an International Context* (Berlijn 2011), 311-323, spec. 311.
- 3 M. Beek e.a., 'Voorwoord', in: Victor de Stuers, *Holland op zijn smalst* (facsimile herdruk, Bussum 1975) 9-34, spec. 23.
- 4 Victor de Stuers, 'Holland op zijn smalst', *De Gids* 37 (nov. 1873) [3e serie, jrg. 11, dl. 3] 320-403.
- 5 Edmond Texier, *Voyage pittoresque en Hollande et en Belgique* (Parijs [1857]) 77 [met dank aan prof. Willem Frijhoff, Rotterdam, voor de attendering].
- 6 Jos F.M.M. Perry, *Ons fatsoen als natie. Victor de Stuers 1843-1916* (Amsterdam 2004) 32.
- 7 Ad de Jong, *De dirigenten van de herinnering. Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940* (tweede druk, Amsterdam 2006) 62.
- 8 Ad de Jong, *De dirigenten*, 43, 55-57.
- 9 Ad de Jong, 'Negentiende-eeuwse initiatieven tot musealisering van de volkscultuur in Friesland. Het Fries Genootschap als koploper in museaal besef', *Fryslân* 8 (2002) 2/3 (augustus), 8-17.
- 10 Ad de Jong, *De dirigenten*, 63-68.
- 11 Goffe Jensma, *Het rode tasje van Salverda. Burgerlijk bewustzijn en Friese identiteit in de negentiende eeuw* (Leeuwarden 1998) 85, 87.
- 12 Ad de Jong, *De dirigenten*, 88-89.
- 13 G.H.A. Venner, 'De aanlopen tot het Provinciaal Museum van Oudheden in Limburg', *De Maasgouw* 124 (2005) nr. 2, 54-67, spec. 55-57, 61-62.
- 14 G.H.A. Venner, *Inventaris van het Limburgs Geschied- en Oudheidkundig Genootschap 1863-1965* (Maastricht 2003) 12-18, 45-46, 52-54; wat betreft de verwerving door het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden: dank voor de mededelingen hieromtrent aan R.B. Halbertsma, conservator Griekse en Romeinse oudheden Rijksmuseum van Oudheden, Leiden; zie verder P. Stuart, *Provincie van een imperium – Romeinse oudheden uit Nederland in het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden* (Leiden, 1986) 33-35, afb. 28 en Archief Rijksmuseum van Oudheden, Ontvangen Brieven 1870, nrs. 56 en 59 (inv. 17.1.2/19) en Verzonden Brieven 1870, nrs. 67 en 76 (inv. 17.1.1/26).
- 15 Hans Knippenberg en Ben de Pater, *De eenwording van Nederland. Schaalvergroting en integratie sinds 1800* (Nijmegen 1988).
- 16 G.H.A. Venner, 'De stichting en eerste jaren van het Oudheidkundig

- Genootschap in het hertogdom Limburg', *Publications SHAL* 139 (2003) 143-201, spec. 174-175.
- 17 Katie Heyning, 'Kunst of konst, de verzamelingen van het Zeeuws Genootschap', *Zeeland* 10 (2001), nr. 0 (jan.) [themanummer Het Zeeuws Genootschap. Erfgoed in beweging], 10-17, spec. 10-14.
- 18 J.F. Heijbroek, 'Het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap (1858-1995). Een historisch overzicht', in: *Voor Nederland bewaard. De verzamelingen van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap in het Rijksmuseum* (Baarn 1995) = *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 10 (1995) 9-32, spec. 9.
- 19 D. Franken Dzn., *Regerings- en volkszaak. De stem eens roependen in de woestijn?* (Amsterdam 1874) 13 en 17.
- 20 Ad de Jong, *De dirigenten*, 71.
- 21 Ad de Jong, *De dirigenten*, 80.
- 22 *Koninklijk Oudheidkundig Genootschap 1858-1933. Gedenkboek ter gelegenheid van het 75-jarig bestaan* (Amsterdam, 1933) 31, 36; G.H.A. Venner, *Inventaris*, 282, 290.
- 23 J.A. Alberdingk Thijm, 'Historische Tentoonstelling van Amsterdam', *Eigen Haard* 1876 nr. 26, 212-216, en nr. 27, 222-224, spec. 224.
- 24 Ad de Jong, *De dirigenten*, 71-73, 82.
- 25 Ad de Jong, *De dirigenten*, 82.
- 26 G.H.A. Venner, 'De aanlopen', 65.
- 27 Katie Heyning, 'Kunst of konst', 12, 13.
- 28 A.M. de Man, 'De Ouderwetsche kamer sedert haar oprichting in 1882', in: *Gedenkboek 1769-1919, uitgegeven ter gelegenheid van het anderhalve-eeuwfeest van het Zeeuwsch Genootschap der Wetenschappen te Middelburg* (Middelburg 1919) 58-66, spec. 58-59; Katie Heyning, 'Kunst of konst', 13-14; Ad de Jong, *Vitrines vol verhalen. Museumcollecties als bron voor cultuurgeschiedenis* (oratie, Amsterdam 2010) 13-14.
- 29 Meindert Schroor, 'Geschiedbeoefening in de provincie. De zusterverenigingen van het Fries Genootschap', in: *Fryslân* 8, 2/3 (2002), 30-36; Ad de Jong, *De dirigenten van de herinnering. De Walcherse kamer en het Zeeuws meisje in historisch perspectief* [lezing voor het Zeeuws Genootschap, Middelburg, 13 oktober 2008].
- 30 J.F. Heijbroek, 'Het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap', 16.
- 31 D. Franken Dzn., *Regerings- en volkszaak*, 18-19; Gijs van der Ham, *200 jaar Rijksmuseum. Geschiedenis van een nationaal symbool* (Amsterdam 2000) 114-115.
- 32 Ad de Jong, *De dirigenten*, 219-220, 229.
- 33 *Over hervorming en beheer onzer musea*. Nederlandsche Oudheidkundige Bond (Leiden z.j. [1918]); G.W. van Herwaarden, '100 jaar Koninklijke

ZOU HUIZINGA TEVREDEN ZIJN?

- Nederlandse Oudheidkundige Bond. Een beknopte beschrijving', *Bulletin KNOB* 97,5 (1998) 145-180, spec. 154, 156-158; Debora J. Meijers, 'De democratisering van schoonheid. Plannen voor museumvernieuwingen in Nederland 1918-1921', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 28 (1977) 55-104, spec. 55-58.
- 34 *Over hervorming en beheer onzer musea*, 140 en stelling 76 op p. 154.
- 35 *Rapport der Rijkscommissie van advies inzake reorganisatie van het Museumwezen hier te lande* (Den Haag 1921).
- 36 G.H.A. Venner, *Inventaris*, 66-77.
- 37 Ton Quik, *Bonrefantenmuseum. De geschiedenis* (Maastricht 2007) 30-31, 44-46, 88-92.
- 38 Ton Quik, *Bonrefantenmuseum*, 91, 92.
- 39 Aldus treffend geformuleerd in: Jo Tollebeek, *De toga van Fruin. Denken over geschiedenis in Nederland sinds 1860* (Amsterdam 1990) 213.
- 40 Ad de Jong, Het regionale museum als venster op de wereld (lezing voor het Fries Genootschap voor symposium 'Kunst of geschiedenis' n.a.v. legaat Bonnema voor nieuwbouw van het Fries Museum, Leeuwarden 24 okt. 2003).
- 41 Zie bijvoorbeeld: Ad de Jong en René Kunst, ' "Een museumdirecteur moet zich bewust zijn dat hij een rentmeester is". Kees Boschma kijkt terug op de periode dat hij directeur was van het Fries Museum', *De Vrije Fries* 84 (2004) 215-249, spec. 222-226.
- 42 Sophie Heijkoop, Begrensd of grenzeloos. Regionale geschiedenis en regionale musea. Masterscriptie Museumstudies Universiteit van Amsterdam 2011, 57-62

Mirjam Hoijtink

Een woord van dank aan Ad de Jong

Over het belang van de KOG leerstoel en haar
rol in de vernieuwing van Museumstudies

Het instellen van de bijzondere leerstoel vanwege het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap aan de Universiteit van Amsterdam in 1990, gewijd aan de Nederlandse Cultuurgeschiedenis en in het bijzonder haar voorwerpen, heeft achteraf een bijna visionair karakter. Ingegeven door een groeiend besef dat iedere generatie museummedewerkers een selectie objecten van een nieuw verhaal voorziet, ontstond de wens de verandering van het museale narratief te bestuderen en te vergelijken. Hierdoor zou inzicht worden verkregen in de historische, maatschappelijke en academische processen die hieraan gerelateerd zijn. Die wens was op zichzelf niet nieuw. Al in 1823 werd deze geformuleerd door de Leidse hoogleraar archeologie Caspar

Reuvs. Hij deed dit in een tijd - kort na de bevrijding van Napoleon - toen als gevolg van repatriëring vanuit Parijs er een geweldige collectiemobiliteit was in heel Europa. Reuvs gaf aan dat het bestuderen van de biografieën van objecten, van de wijze waarop ze van privé-vertrekken in musea en weer andere musea geraakten - en ook welke betekenis aan de spullen gegeven werd even of zelfs nóg belangrijker was dan de kunsthistorische of historische kennis van objecten.¹ Voor hem prevalearde het cultuurhistorische belang boven het kunsthistorische belang ver vóór er sprake was van cultuurgeschiedenis als academische discipline. Reuvs' gedachte was uniek in zijn tijd. Huizinga was de eerste ná hem die hieraan een vervolg gaf. In zijn overbekende bijdragen over het belang van het exposeren van historische objecten naast de kunstvoorwerpen in het Rijksmuseum te Amsterdam werd met de introductie van de 'historische sensatie' in wezen eigentijds voortgebouwd op de notie van Reuvs dat het aanschouwen van oudheden in musea, door een publiek van geletterden en ongeletterden, van belang was voor het ontwikkelen van besef over haar individuele positie in de lange weg in de beschavingsgeschiedenis.² Toch duurde het tot de jaren '80 van de 20ste eeuw voordat dergelijke vraagstellingen zich in een academisch discours ontwikkelden.

In die tijd verschenen enkele belangwekkende publicaties in Engeland, Frankrijk, Nederland, Duitsland over betekenisgeving aan objecten, die vooruit wezen op toenemende belangstelling voor deze problematiek. Christopher Haskell & Nicholas Penny's *Taste and the Antique, the lure of classical sculpture* (1981) reconstrueerde aan de hand van iconische klassieke beelden in Rome de collectie- en kunsthistorische receptiegeschiedenis. Oliver Impey en Arthur McGregor bundelden meer dan dertig essays van auteurs wereldwijd in 'The Origins of Museums, The Cabinet of Curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe' (1985). Krzysztof Pomian vergeleek in *Collectionneurs, Amateurs et Curieux* (1987) kunst-

en oudheden collecties in Parijs en Venetië en ontwikkelde een ‘antropologie’ voor de bestudering van het verzamelen als universeel fenomeen dat als voertuig van contemporaine veranderingen begrepen kan worden. Algemene Cultuur Wetenschappen, toen nog ‘Culturele Studies’ integreerde deze problematiek in haar curriculum én actualiseerde deze in de Nederlandse context met vakken waarin canonisering van kunst en geschiedenis, cultuurbeleid en cultuur in relatie tot de samenleving een centrale rol speelden. Met de implementatie van de Bachelor-Master structuur groeide dit uit tot drie gespecialiseerde Masteropleidingen: Cultuurwetenschappen, Erfgoed- en Museumstudies.

Waar de oprichting van de KOG-leerstoel aan de Universiteit van Amsterdam in 1990 zich op het scherpst van de snede in een nieuw academische discours bewoog, zou zij met de wisselende personen die deze bekleedden steeds nieuwe vensters openen die bepalend werden voor een specifiek Nederlandse invulling van de hierboven geschetste problematiek. Wim Vroom en Peter Sigmond liepen vanuit hun posities als respectievelijk Hoofdconservator Geschiedenis en Hoofd Collecties in het Rijksmuseum vooruit op de discussies die ten grondslag kwamen te liggen aan de inrichting van het Nieuwe Rijksmuseum. Waar Vroom het belang van historische objecten in zijn algemeen centraal stelde - wat gezien de grootschalige kunsthistorische aandacht voor het Rijksmuseum een hervonden nouveauté was - vestigde Sigmond de aandacht op collectiebiografieën en scheepsmodellen als historische bronnen. Susan Legêne, voorheen hoofd wetenschappelijk onderzoek en tentoonstellingen in het Tropenmuseum, maakte school met het postkoloniale discours ten aanzien van collecties uit Indonesië. Behalve voor de cultuurhistorische bestudering van voorwerpen krijgt de KOG-leerstoel sinds enkele jaren een nieuwe toegevoegde waarde. Nu de belangstelling voor het particulier initiatief in de cultuur is toegenomen is het KOG een belang-

rijk rolmodel voor burgerinitiatieven. Voor ACW-studenten, die tijdens hun MA de gelegenheid krijgen om vakken bij de KOG-hoogleraar te volgen, is ook dat aspect relevant.

Prof. dr. Ad de Jong

Voor Ad de Jong, van wie het KOG nu afscheid neemt, zijn beide aspecten, de cultuurhistorische bestudering van voorwerpen én burgerinitiatieven in kringen van cultuur van belang. Dat kan ook bijna niet anders aangezien veel van zijn onderzoek zijn oorsprong heeft in de tijd dat hij conservator was in een door burgerinitiatief tot stand gebracht ‘Openluchtmuseum’ in Arnhem, waar objecten een cultuurhistorische waarde vertegenwoordigen, ongeacht wanneer ze zijn verworven.

Het specialisme, een canonieke waarde toe te kennen aan volkscultuur en te kunnen doorgronden wie hierin een rol hebben gespeeld, ‘de dirigenten van herinnering’ zoals Ad de Jong deze figuren noemt, bleef niet alleen voor Nederland bewaard, maar werd door hem uitgedragen op een internationaal podium. De titels, waarvan hier slechts een greep: *Dracht en eendracht. De politieke dimensie van klederdrachten, 1850-1920* (1998); *Gesloten wegens bewoning. Arnhemse oorlogsevacués in het Openluchtmuseum, september 1944 - januari 1945* (2004); *De dirigenten van de herinnering. Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940* (2006); *Het Zeeuwse meisje: icoon van herrijzend Nederland* (2007) laten zien dat Ad de Jong een *componist* van herinneringscultuur werd, met een voorkeur voor poëtische stijlfiguren. Dit zien we ook terug in de titel en betooglijn van zijn oratie in 2009: ‘Vitrines vol Verhalen’ werd verrijkt met een zoektocht naar bronnen van rivieren – waaraan de beladen, gestolde, gematerialiseerde en genationaliseerde herinneringscultuur werd verbonden. In vier werkgroepen, steeds in samenwerking met Durkje van der Wal, alumnus MA Museumstudies,

werd deze problematiek nader uitgewerkt. Steeds werden museale objecten, afbeeldingen en ervaringen als historische bronnen beschouwd en verbonden aan het creëren van nationale en regionale identiteit, iets wat traditionele historici nog steeds problematisch vinden. Hoogst actueel werd deze problematiek verbonden aan die van het verzamelen en presenteren van kunst en geschiedenis, in de jaren voorafgaand en samenvallend met de herinrichting van het Nieuwe Rijksmuseum. Veel vragen die hierover tijdens zijn oratie werden opgeworpen zijn in de loop der tijd beantwoord. Zijn zorgen of het Nieuwe Rijksmuseum bij zijn afscheid al geopend zou zijn werden weggenomen en maakten plaats voor diepgaande interesse naar nieuwe kwesties als de ‘spijlijst’: een indertijd steeds langere opsomming van werken die na veel interne discussie níet in de vaste opstelling werden opgenomen. Voor ACW was het van grote waarde juist in deze jaren met Ad de Jong een specialist in huis te hebben die zichtbaar was in het academische en in het publieke debat. Het was voor studenten Kunstgeschiedenis, ACW, Museum- en Erfgoedstudies steeds inspirerend om zo intensief en in relatief klein verband met deze materie, in theorie en in de museale praktijk kennis te maken. De aandacht, de zorgvuldigheid, het enthousiasme en de wijze waarop De Jong een discussie steeds van een nieuwe invalshoek wist te benaderen werd steeds hogelijk gewaardeerd.

Met alle KOG-hoogleraren ontstond een bijzondere en vriendschappelijke band. Zij kwamen, net als Ad de Jong, binnen onder ACW voorzitterschap van afwisselend Pim den Boer en Bram Kempers. Niet alleen gebruikten zij de leerstoel, die steeds nadrukkelijk complementair was aan het eigen curriculum, voor verdere verdieping van hun specialismen. Maar ook, en dat kan pas achteraf gezegd worden, hebben zij allen in bijzondere mate bijgedragen aan een kritisch museumal discours in Nederland, complementair aan de unieke, multidisciplinaire opleiding MA Museumstudies die onder leiding van Ellinoor Bergvelt

gestalte kreeg. De discussies die recent in academische kring én in de krant werden gevoerd over de wijze waarop ons koloniale verleden wordt tentoongesteld, de wijze waarop geschiedenis een rol bedeed kreeg in het Rijksmuseum en de publieke notie van het object als historische bron, kunnen voor een belangrijk deel teruggevoerd worden op de colleges die hier werden gegeven en de publicaties die daaruit voortkwamen. Het lijkt geen twijfel dat de colleges van Ad de Jong, net zoals het geval was bij die van zijn voorgangers, geëffectueerd worden in een nieuw reservoir van kennis, opgedaan door een generatie die nu weliswaar een moeilijke arbeidsmarkt opgaat, maar die – als ze bij haar leest blijft - snel daarna in staat zal zijn vernieuwde en gerijpte inzichten in de praktijk te brengen.

ACW-voorzitter René Boomkens, sinds zeer kort werkzaam aan de UvA, heeft zich nadrukkelijk ten doel gesteld onderzoek binnen ACW sterk te profileren. We kijken met de hier genoemde ervaringen dan ook uit naar de volgende bekleeder van de KOG-leerstoel die tevens het begin markeert van intensievere samenwerking met de VU. Hierbij kijken we vooreerst uit naar het moment dat we als UvA afscheid nemen van Ad de Jong. Dit vindt plaats tijdens de 10^e Allard Pierson Lecture, op donderdag 27 maart. We hebben hem uitgenodigd hierbij zélf het laatste woord te nemen in een lezingenreeks waarin prominente figuren in Museum- en Erfgoedstudies hem voorgingen: óók de hier eerder genoemde grondleggers als Neil MacGregor en Krzysztof Pomian (2004). De titel van zijn lezing: *Verzamelen bij Volle Maan. Oudheidkundige genootschappen en hun museale initiatieven in de negentiende en twintigste eeuw* belooft opnieuw een voortzetting van zijn oeuvre te zijn.

Noten

- 1 Reuvens was hierin geïnspireerd geraakt door D.P.G. Humbert de Superville, die samen met hem in de Leidse Houtstraat een eerste museumgebouw deelde, waarin naast het Kabinet der Antieken van de universiteit een pleisterbeeldencollectie was ondergebracht waar Humbert de Superville verantwoordelijk voor was. Zie Hoijtink, Mirjam: *Exhibiting the Past. Caspar J.C. Reuvens and the Museums of Antiquities in Europe 1800-1840*, Brepols 2012, p. 19 en noot. 53.
- 2 De bekendheid van Huizinga met de archieven van het tegenwoordige Rijksmuseum van Oudheden blijkt uit een ongepubliceerde notitie van zijn hand in het archief van dit museum, getiteld 'Positie Rijksmuseum van Oudheden', 19 oktober 1931, *RMO/ARA* 371 14.1/1.

Dankwoord

Met groot plezier heb ik de afgelopen vijf jaar de kog-leerstoel bekleed. Toen ik hiernaar reflecteerde vroeg het curatorium zich wat bezorgd af of ik niet uitsluitend *onderzoek* zou gaan doen, omdat ik vragen over mijn plannen voor colleges wat terughoudend beantwoordde. Maar al snel werd het juist de *onderwijstaak* die mij het meest aansprak. *On revient toujours à ses premiers amours*: een van de eerste artikelen die ik publiceerde, in 1976, was de bijdrage ‘Het visuele beeld en het onderwijs’ aan een toen zeer vooruitstrevend boek over vakdidactiek: L.G. Dalhuisen, P.A.M. Geurts en J.G. Toebes, *Geschiedenis op school. In theorie en praktijk*.

Ook nu heb ik geprobeerd voor de studenten een brug te slaan tussen theorie en praktijk want ik ben van mening dat juist het bijzondere van een bijzonder hoogleraar is, dat hij wetenschap en beroepspraktijk samenbrengt. Er waren veel gemotiveerde studenten in mijn masterwerkgroepen, die mij alle vertrouwen geven dat er een goede nieuwe museumgeneratie op komst is.

Graag wil ik het KOG en de leden van het curatorium danken voor de kans die zij mij geboden hebben. Verder dank ik allen die mij op weg hebben geholpen in de wereld van UvA en die de afgelopen jaren met mij hebben samengewerkt. Drie personen wil ik speciaal noemen: Ellinoor Bergvelt, altijd aanwezig, altijd in het zicht, altijd telefonisch bereikbaar voor vragen hoe je een en ander moet aanpakken. Verder Saskia de Bodt, met wie ik samen mijn eerste masterwerkgroep heb gegeven over een heel ander onderwerp dan dat wat vandaag aan de orde is, namelijk Scandinavië als inspiratiebron voor Nederland in de eerste helft van de twintigste eeuw. Van Saskia heb ik veel geleerd over het opzetten van colleges en het beoordelen van werkstukken. Ten slotte Durkje van der Wal, mede-docent in de afgelopen twee jaar over de gemengde opstelling van kunst en geschiedenis en het jaar daarvoor in een werkgroep over musea en nationale identiteit. Zij is bedreven in alles waar ik bij de UvA minder mee overweg kan en was een onmisbaar klankbord voor mij.

Wat betreft het prachtige afscheidssymposium, dank ik allen die hebben meegewerkt om de middag tot een succes te maken: de sprekers Hendrik Henrichs, Eric Jan Sluijter, Saskia Bak, James Kennedy en Hester Dibbits; Mirjam Hoijtink, die mij namens de UvA toesprak; de organisatoren Charlotte van Rappard, Hester Manger Cats en Miekie Donner; de studenten en anderen die meegeholpen hebben en degenen die in groten getale gekomen zijn om de middag bij te wonen.

Bij dit symposium bleef het echter niet. Het KOG heeft ook deze publicatie van het afscheidssymposium het licht doen zien. De teksten zijn bovendien op initiatief van Mirjam Hoijtink uitgebreid met de *Allard Pierson Lecture 2014*, waarmee ik specifiek van de UvA afscheid heb genomen. De publicatie is een prachtige afsluiting van mijn Amsterdamse jaren geworden. Ik dank het KOG hier zeer voor en heel in het bijzonder Charlotte van Rappard en Miekie Donner, die met hun niet aflatende enthous-

siasme de dragende krachten van deze publicatie waren. Zij hebben mij geheel buiten alle redactionele beslommeringen gehouden, een ongekende luxe nadat redactie decennia lang onderdeel uitmaakte van mijn werk.

Tot slot wil ik mijn vrouw, kinderen, kleinkinderen en vriendenkring danken voor hun geduld. Wetenschappers en kunstenaars houden nooit op met hun werk. Juist toen mijn pensionering bij het Nederlands Openluchtmuseum aanstaande was, ging ik de nieuwe uitdaging van vijf jaar hoogleraarschap aan en dat vraagt offers in de tijd die je voor familie en vrienden hebt. Van één aspect van het hoogleraarschap gaan mijn vrouw en ik nu echter vaak genieten. Een Duitse collega wees mij erop dat je in Duitsland altijd een hotel moet reserveren met je titels *Professor* *Doktor*, want dan krijg je de beste kamer. Die houd ik erin, ook als emeritus.

Ad de Jong

Over de auteurs

Hester Dibbits

Hester Dibbits (1965) is lector Cultureel erfgoed aan de Reinwardt Academie (AHK) en leidt daar de internationale master museologie. Zij is tevens bijzonder hoogleraar Historische Cultuur en Educatie aan de Erasmus School of History, Culture and Communication, vanwege het LKCA. In deze hoedanigheid is zij verbonden aan het Centrum voor Historische Cultuur van de Erasmus Universiteit Rotterdam. Dibbits zoekt in haar werk steeds naar de koppeling tussen de wetenschappelijke wereld en de praktijk. Zij hanteert daarbij een historisch-etnologisch perspectief, met bijzondere aandacht voor erfgoed en de cultuur van het dagelijks leven in de vroegmoderne tijd en de hedendaagse samenleving.

Hendrik Henrichs

Hendrik Henrichs (1951) is cultuurhistoricus. Hij werkt aan de Universiteit Utrecht bij de afdeling Cultuur-, Mentaliteits- en Ideeëngeschiedenis. Hij heeft vooral belangstelling voor het

gebied van de *Public History* en de historische cultuur, zoals die zich bijvoorbeeld manifesteert in (historische) musea, romans, films, de media in het algemeen en tegenwoordig ook op internet en in de *social media*.

Mirjam Hoijtink

Mirjam Hoijtink (1968) is universitair docent bij Cultuurwetenschappen aan de Universiteit van Amsterdam en verantwoordelijk voor de MA Museum Studies. Zij promoveerde in 2009 op een comparatief onderzoek naar musea van oudheden in Europa, en publiceerde haar dissertatie als *Exhibiting the Past. Caspar Reuwens and the Museums of Antiquity in Europe 1800-1840* (Brepols 2012). In haar huidige onderzoek vergelijkt zij hoe de materiële cultuur van de moslimwereld in noordwest Europa sinds 1820 museaal verzameld en gepresenteerd werd en de rol die dit speelde in de publieke opinievorming tot nu toe.

Ad de Jong

Ad de Jong (1947) studeerde geschiedenis en museologie aan de Universiteit van Leiden, werkte bij het Ministerie van CRM (redacteur Nota 'Naar een nieuw museumbeleid' 1976) en van 1981 tot 2010 bij het Nederlands Openluchtmuseum. In 2001 promoveerde hij cum laude op *De dirigenten van de herinnering. Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940*. In 2009 werd hij bijzonder hoogleraar aan de UvA op de KOG-leerstoel 'Nederlandse cultuurgeschiedenis, in het bijzonder de studie der voorwerpen'.

James Kennedy

James Kennedy (1963) is Amerikaans historicus. Hij groeide op in de Verenigde Staten en is vanaf 2003 werkzaam in Nederland. Vanaf 2003 was hij hoogleraar Contemporaine Geschiedenis aan de Vrije Universiteit en sinds 2007 is hij hoogleraar Nederlandse Geschiedenis sinds de Middeleeuwen aan

de Universiteit van Amsterdam. James Kennedy is per 1 oktober 2015 benoemd tot Dean van het (Engelstalige) University College Utrecht. Met betrekking tot de Nederlandse geschiedenis is Kennedy met name geïnteresseerd in de tijd van na de Tweede Wereldoorlog, vooral de jaren zestig.

Eric Jan Sluijter

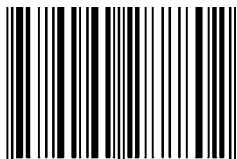
Eric Jan Sluijter (1946) is emeritus hoogleraar kunstgeschiedenis van de nieuwere tijd aan de Universiteit van Amsterdam. Hij begon zijn carrière bij het RKD in Den Haag, was vele jaren verbonden aan de Universiteit Leiden en doceerde tevens aan het Institute of Fine Arts (New York University) en Yale University. Op zijn naam staan talloze publicaties over Nederlandse kunst van de 16de, 17de en 18de eeuw. Zie verder www.UvA.nl/profiel/e.j.sluijter





Al sinds 1858 verzamelt het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap voorwerpen van geschiedenis en kunst, inmiddels bezit het zo'n 25.000 objecten. Veel daarvan zijn in bruikleen bij het Rijksmuseum. In deze bundel behandelt een vijftal auteurs de museale presentatie van kunst en geschiedenis: gescheiden of apart?

ISBN 978 90 9028880 2



9 789090 288802 >