

Historische sensatie of kunstgenot?

Kunst, historische context en beleving in het gemengde museum

Naam: Els Roza

E-mail: els_roza@hotmail.com

Cursus: Masterthesis Cultuurgeschiedenis

Begeleider: dr. H. Henrichs

Voorwoord

Deze masterthesis is de afsluiting van de master Cultuurgeschiedenis aan de Universiteit Utrecht. Door de tutorial ‘Musea en geschiedenis’ kwam ik in aanraking met teksten van de bekende historicus Johan Huizinga. Hij schreef in de jaren twintig van de vorige eeuw over het scheiden of mengen van kunst en geschiedenis in de Nederlandse musea. De discussie over dit onderwerp laaide in deze periode op na groeiende kritieken op de gemengde opstelling van een aantal museumcollecties. Ik was me er nooit bewust van geweest dat hier sterke meningen over bestonden en was direct geïntrigeerd door het onderwerp. Daar komt bij dat kunst en geschiedenis twee van mijn grootste interesses zijn, waardoor het al snel duidelijk was dat ik mijn thesis over dit onderwerp wilde schrijven. De kans om hen te verenigen in het belangrijkste stuk dat ik tijdens mijn studie schrijf, kon ik niet voorbij laten gaan. Het was ook een persoonlijke zoektocht naar het gemengde museum dat mijn voorkeur heeft. In de tutorial was ik ervan overtuigd dat de kunst altijd in haar historische context gezien moet worden, maar naarmate ik meer over het onderwerp las, raakte ik ook beïnvloed door de esthetici die pleiten voor het ongestoorde kunstgenot. Uiteindelijk moet naar mijn mening de bezoeker zowel schoonheid als een duidelijk historische verhaal geboden worden, zodat zowel de kunstwerken als de geschiedenis tot hun recht kunnen komen.

Door de complexiteit van het onderwerp was het niet altijd even makkelijk om tot een eindresultaat te komen. Naast alle vrienden en familie die mij in de afgelopen maanden hebben gesteund en bemoedigende woorden hebben toegesproken, wil ik nog een aantal mensen in het bijzonder bedanken. Allereerst mijn begeleider Hendrik Henrichs, die mij de tijd en ruimte heeft geboden die ik nodig had en mij op de juiste momenten een zetje in de goede richting wist te geven. Daarnaast Martine Gosselink, Sander Paarlberg, René van Mierlo en Rob Wolthoorn die tijd hebben vrijgemaakt om met mij te praten over hun musea. Het waren zeer inspirerende gesprekken die een onmisbaar onderdeel van mijn thesis hebben gevormd. Mijn studiegenootjes Janneke Vos en Henrike Luijk hebben mij gesteund bij het schrijven van de verschillende hoofdstukken en konden nuttige feedback geven. Als laatste wil ik mijn ouders bedanken. Zij hebben altijd in mij geloofd en vertrouwen gehad in een goede afloop van mijn studie. Mijn vader heeft het einde van mijn master helaas niet meer kunnen meemaken. Hij heeft mij alle jaren bijgestaan en de liefde voor kunst en geschiedenis bijgebracht. Ik draag deze thesis op aan hem.

Els Roza

Inhoudsopgave

Inleiding.....	5
1. Theoretisch kader: De discussie.....	10
1.1 Het verlies van historische context.....	10
1.2 De historische sensatie.....	15
1.3 De <i>experience</i>	18
1.3.1 Beleving en esthetiek.....	20
1.4 Het museum van geschiedenis en kunst.....	21
1.4.1 Huizinga's historisch museum.....	21
1.4.2 <i>Resonance</i> en <i>wonder</i>	22
1.4.3 Verbinding met de praktijk.....	25
2. Het Rijksmuseum	
2.1 Historische achtergrond en collectievorming.....	26
2.1.1 Het Rijksmuseum in de 21 ^{ste} eeuw.....	28
2.2 De nieuwe vaste opstelling.....	31
2.2.1 Ideeën en plannen voor de toekomst.....	36
2.3 Verbinding met de theorie.....	36
2.3.1 Het museum van Huizinga.....	36
2.3.2 <i>Resonance</i> en <i>wonder</i>	38
2.3.3 De beleving.....	38
3. Dordrechts Museum	
3.1 Historische achtergrond en collectievorming.....	39
3.1.1 Omgang met schoonheid en context in het verleden.....	40
3.2 Huidige vaste opstelling.....	41
3.2.1 Ideeën en plannen voor de toekomst.....	44
3.3 Verbinding met de theorie.....	45
3.3.1 Het museum van Huizinga.....	45
3.3.2 <i>Resonance</i> en <i>wonder</i>	45
3.3.3 De beleving.....	46
4. Stedelijk Museum Kampen	
4.1 Historische achtergrond en collectievorming.....	47
4.1.1 Omgang met schoonheid en context in het verleden.....	47
4.2 Huidige vaste opstelling.....	48
4.2.1 Ideeën en plannen voor de toekomst.....	51
4.3 Verbinding met de theorie.....	52
4.3.1 Het museum van Huizinga.....	52
4.3.2 <i>Resonance</i> en <i>wonder</i>	52
4.3.3 De beleving.....	52
5. Museum De Lakenhal	
5.1 Historische achtergrond en collectievorming.....	54
5.1.1 Omgang met schoonheid en context in het verleden.....	55
5.2 Huidige vaste opstelling.....	56
5.2.1 Ideeën en plannen voor de toekomst.....	58
5.3 Verbinding met de theorie.....	60

5.3.1 Het museum van Huizinga.....	60
5.3.2 <i>Resonance</i> en <i>wonder</i>	60
5.3.3 De beleving.....	61
Conclusie.....	62
Literatuurlijst.....	65

Inleiding

Is kunst enkel een geniaal product van haar maker, of is zij ook een product van haar tijd?

Kan kunst tentoongesteld worden zonder haar historische context? Kan het verleden wel boeiend getoond worden zonder de bezoeker te verwonderen en visueel te plezieren? Zou het zo kunnen zijn dat kunst en geschiedenis onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn?

Al deze vragen maken deel uit van de discussie over de vermenging van kunst en geschiedenis in een tentoonstelling, die al bijna honderd jaar in de Nederlandse museumwereld wordt gevoerd. Voorheen waren het voornamelijk de historici die deze vermenging als een degradatie van de geschiedenis zagen, tegenwoordig zijn het vooral de esthetici die zich tegen een samensmelting verzetten; zij vinden dat kunst autonoom is en niet afgeleid moet worden door allerlei 'bijzaken'. Veel historici daarentegen beschouwen kunst als een product van de periode waarin zij is vervaardigd en hebben de overtuiging dat kunstwerken in hun historische context getoond moeten worden.

Het debat laaide vanaf 2000 in alle hevigheid weer op, toen bekend werd dat de ingrijpende renovatie van het Rijksmuseum zou leiden tot een gemengde presentatie. Er werd door tegenstanders gepleit voor een apart historisch museum, zodat het Rijksmuseum verlost zou zijn van de geschiedenisvoorwerpen en als museum voor schilderkunst en kunstnijverheid verder kon gaan.¹ De esthetische waarde van de kunstwerken, die genoeg schenkt aan de zintuigen, zou volgens de tegenstanders van een vermenging belangrijker zijn dan de (historische) context van de objecten.² Kunstwerken worden in hun historische context geplaatst wanneer in de opstelling aandacht wordt besteed aan de wereld om hen heen en de omstandigheden waarin zij tot stand zijn gekomen. Dit kan doormiddel van tekst, historische objecten of simulaties tot stand gebracht worden. Onder de mensen die zich in de discussie rond het nieuwe Rijksmuseum hebben gemengd is de Utrechtse kunsthistoricus Peter Hecht. Hij is van mening dat beeldende kunst vooral over kijken gaat en daarom tot op zekere hoogte autonoom is. Historische objecten blijven volgens Hecht daarentegen altijd illustraties bij iets anders, bij kennis die men al had of die men bij de objecten leest. Dit zou volgens hem anders zijn bij een mooi schilderij, dat voor iemand die visueel is ingesteld al direct iets uitzonderlijks te bieden heeft. Het werk wordt misschien wel interessanter als je er meer over weet, maar het zou er niet beter of slechter door worden en het genoeg wat eraan wordt beleefd zou niet door

¹ J.P. Sigmond en E. Sint Nicolaas, *Kijken naar geschiedenis: onderzoeken en tentoonstellen van historische voorwerpen* (Zwolle 2005) 106.

² H. Henrichs, 'Historisch Denken of Het Verleden Beleven. Public History en Musea', *Levend Erfgoed. Vakblad voor Public Folklore & Public History* 2 (2009) 17.

kennis worden beïnvloed.³ Ronald de Leeuw, voormalig directeur van het Rijksmuseum, heeft hier een andere mening over: ‘Een kunstwerk spreekt niet uit zichzelf. Wie denkt dat een schilderij alleen genoeg is, onderschat de hoeveelheid kennis waar hij over beschikt’.⁴ Mede als gevolg van dit uitgangspunt heeft het nieuwe Rijksmuseum, dat in 2013 zijn deuren zal openen, als motto: ‘besef van tijd en gevoel voor schoonheid’.⁵

De discussie over het wel of niet samenbrengen van geschiedenis en kunstobjecten in een tentoonstelling heeft zijn oorsprong aan het begin van de vorige eeuw. Kunsthistoricus Frederik Schmidt-Degener (1881-1941) richtte een commissie op die zich moest buigen over een nieuwe opzet van het landelijke museumwezen, omdat hij niet tevreden was met de museale verhoudingen in het land.⁶ Met name het ‘Nederlands Museum van Geschiedenis en Kunst’ (een afdeling in het Rijksmuseum) kwam onder vuur te liggen. Een kunstverzameling en een historische collectie stelden volgens de commissie op alle fronten zulke compleet andere eisen, dat een combinatie van beide in één museum gedoemd was te mislukken. De commissie concludeerde in 1921 dat er een driedeling moest worden aangebracht tussen museale objecten van uitstekende kunstwaarde, van kunsthistorische betekenis en van historisch belang.⁷

Naar aanleiding van het debat over de integratie van kunst met geschiedenis in één opstelling, is het interessant om te kijken hoe andere gemengde musea in Nederland vorm geven en hebben gegeven aan hun vaste tentoonstelling. Ik laat in deze masterthesis het Rijksmuseum in Amsterdam, Museum De Lakenhal in Leiden, het Dordrechts Museum en het Stedelijk Museum Kampen dienen als representatie van de Nederlandse musea met een gemengde collectie. Dit zijn vier musea die zowel op het gebied van geschiedenis als kunst een uitgebreide collectie bezitten. Daarnaast zijn De Lakenhal en het Rijksmuseum op dit moment bezig een nieuwe vaste opstelling te ontwikkelen en hebben het Stedelijk Museum Kampen en het Dordrechts Museum hun permanente opstelling pas een nieuw gezicht gegeven. De vraag die in mijn thesis centraal staat is: in hoeverre en op welke wijze worden esthetiek en de historische context van objecten samengebracht in de permanente opstelling van het Rijksmuseum, het Dordrechts Museum, het Stedelijk Museum Kampen en Museum De Lakenhal?

³ P. Hecht, *symposium over de beoogde integratie van kunst en geschiedenis in het Rijksmuseum* (22 maart 2002) 30.

⁴ S. Heerma van Voss en R. Rijghard, ‘Kunst alleen is niet genoeg; Het nieuwe Rijksmuseum volgens directeur Ronald de Leeuw’, *NRC Handelsblad*, 21 oktober 2005, 19.

⁵ <http://www.rijksmuseum.nl/verbouwing/alles-over-de-verbouwing?lang=nl>, geraadpleegd op 2 juli 2011.

⁶ D. Carasso, *In de ban van het beeld: opstellen over geschiedenis en kunst* (Hilversum 1998) 195-196.

⁷ Sigmond en Sint Nicolaas, *Kijken naar geschiedenis*, 105.

In dit verband omvat de term ‘esthetiek’ niet alleen de schoonheid die de kunstwerken met zich meebrengen, maar ook belichting, kleurgebruik, geluid / muziek, simulaties, audiovisuele hulpmiddelen en decoratie. Zij kunnen een tentoonstelling visueel aantrekkelijker maken en zorgen ervoor dat het museumbezoek een beleving wordt. De esthetiek van een opstelling is belangrijk, omdat we in een tijd leven waarin het beeld steeds belangrijker wordt en zorgt voor de behoefte om het verleden steeds meer te willen beleven. De toenemende nadruk op de subjectieve ervaring in musea wordt mede aangemoedigd doordat de oude dogma’s over de objectiviteit van wetenschappelijke en humanistische kennis steeds meer door het publiek gewantrouwd wordt.⁸ Door de toenemende behoefte aan beleving gelooft de Utrechtse cultuurhistoricus Hendrik Henrichs dat musea de bezoekers moeten ‘amuseren en verwonderen’ door mooie, onverwachte, zeldzame of symbolische objecten in een verhalende context te laten zien, waardoor ook een breder publiek aangesproken zal worden. Visuele middelen kunnen in de opstelling gebruikt worden om het oog van de bezoeker te vangen en de verbeelding te stimuleren.⁹

Naast de visuele schoonheid van een tentoonstelling kan ook het gebruik van authentieke objecten bijdragen aan de aantrekkelijkheid van een opstelling.¹⁰ Deze overtuiging had historicus Johan Huizinga (1872-1945) al in de jaren twintig, toen hij een van de weinige tegenstanders van een scheiding tussen geschiedenis en kunst in het museum was. Hij had de voorkeur voor een museum waarin kunst niet het monopolie zou hebben om het leven van de bezoeker te verheffen.¹¹ Historische voorwerpen hebben naar zijn mening even veel waarde als kunstobjecten: ook zij kunnen een bepaald genoegen geven. De ‘historische sensatie’ die bij historische objecten plaatsvindt geeft het publiek het gevoel direct in contact te staan met het verleden.¹²

Ook de Amerikaanse literatuurwetenschapper Stephen Greenblatt denkt dat geschiedenis en kunst elkaar kunnen versterken. Hij gebruikt hiervoor de woorden *resonance* en *wonder*. Met *resonance* bedoelt hij de wereld waarin het kunstwerk is ontstaan en *wonder* is het genoegen dat aan een object beleefd kan worden. Volgens Greenblatt is het mogelijk een compromis te sluiten tussen deze twee schijnbaar conflicterende benaderingen van kunst.¹³

⁸ M. Henning, *Museums, Media and Cultural Theory* (Maidenhead 2006) 92.

⁹ H. Henrichs, ‘Truth, Power and Beauty: Rethinking the Nation in German Historical Museums’, in: M. Grever, S. Stuurman (ed.), *Beyond the canon: History in a Globalizing world* (Basingstoke/New York 2007) 111, 125.

¹⁰ Henrichs, ‘Historisch Denken of het Verleden Beleven’, 15.

¹¹ J. Huizinga, ‘Het Historisch Museum’ in: *Verzamelde Werken II* (Haarlem 1948) 567-568.

¹² Huizinga, ‘Het Historisch Museum’, 566.

¹³ S. Greenblatt, ‘Resonance and Wonder’ in: I. Karp en S.D. Lavine (ed) *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington 1991) 92.

Alle musea die zich niet enkel richten op kunst zouden volgens de Duitse historicus en cultuurwetenschapper Jörn Rüsen in hun omgang met het verleden drie aspecten in zich moeten verenigen: Macht, Waarheid en Schoonheid. Het begrip ‘historische cultuur’ is door hem geïntroduceerd met de bedoeling om het esthetische aspect een zelfstandige plaats te geven bij de museale representatie van het verleden. Het historisch bewustzijn dat volgens Rüsen de historische cultuur vormt, bezit zowel politieke, cognitieve als esthetische elementen. Hij pleit voor een evenwicht tussen deze drie factoren in een museale opstelling, waardoor de esthetische benadering net zoveel aandacht krijgt als de politieke en wetenschappelijke onderdelen.¹⁴

Er bestaat niet veel literatuur over de vraag of kunst, geschiedenis en beleving samen in een tentoonstelling gecombineerd kunnen worden. Er is wel een reader over het symposium dat in 2002 door het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap (KOG) werd georganiseerd naar aanleiding van de beoogde integratie van kunst en geschiedenis in het Rijksmuseum. De voordrachten en discussies die tijdens dit symposium zijn gevoerd zijn samengevoegd en geven een mooi overzicht van de verschillende standpunten en ideeën over het museum.

Soms wordt het onderwerp wel even genoemd, maar vaak kort en weinig expliciet. Zo werd de puur esthetische benadering van kunstobjecten bekritiseerd door de Franse socioloog Pierre Bourdieu. Hij noemde deze manier van exposeren een vorm van ‘fetisjisme’. Door het isoleren van objecten voor een esthetische beschouwing moedig je volgens hem de kijker aan om betekenissen en waarden op de werken te projecteren die eigenlijk niets meer met de objecten zelf te maken hebben.¹⁵ Deze opvatting roept de vraag op of het niet eerlijker en vollediger zou zijn om het kunstwerk in een historische context te plaatsen, waardoor de wereld waarin de kunstenaar leefde duidelijker wordt en zijn creatie ook beter in de tijd te plaatsen valt. Alleen, hoe ver kan een historische context doorgevoerd worden? Wanneer wordt de opstelling een warboel van bij elkaar geraapte objecten die toevallig uit dezelfde periode komen? Ik heb niet de illusie op deze vragen een eenduidig antwoord te kunnen vinden, maar ik hoop wat meer inzicht te kunnen geven in de wijze waarop Nederlandse musea met hun gemengde collectie omgaan.

Het leek mij interessant om te onderzoeken hoe de collectie en presentatie in de door mij geselecteerde musea er in het verleden uit hebben gezien, op welke wijze zij nu met hun collectie omgaan, wat hun ideeën hierover zijn en hoe zij de toekomst zien. Door primaire en

¹⁴ H. Henrichs, ‘Identiteitsfabriek of Warenhuis van het Verleden? Inburgering en het Nationaal Historisch Museum’, *Tijdschrift voor Geschiedenis* 120.4 (2007) 615-616.

¹⁵ E. Barker (ed), *Art and its Histories. Contemporary Cultures of Display* (Yale University Press 1999) 14-15.

secundaire bronnen te bestuderen en interviews te houden met museummedewerkers, ben ik meer te weten gekomen over de geschiedenis van de musea en het proces dat vooraf gaat aan het inrichten van een vaste opstelling. De geluidsopnames van de gesprekken met de museummedewerkers zijn voor eigen gebruik en de uitwerking heb ik met de geïnterviewden besproken.

De thesis begint met een uiteenzetting van de theorieën die rond het thema ‘kunst en geschiedenis in het museum’ zijn ontwikkeld. Hierin zullen onder andere theorieën worden uitgewerkt die ik al kort in de inleiding heb aangestipt. Daarna volgen de vier musea die allemaal hun eigen hoofdstuk hebben gekregen. Ieder hoofdstuk begint met de historische achtergrond van het museum en de collectievorming, waarbij ook aandacht besteed wordt aan de wijze waarop de collectie in het verleden werd opgesteld. In het hoofdstuk over het Rijksmuseum wordt in deze paragraaf ook beschreven welke ideeën de laatste tien jaar zijn ontwikkeld voor het Rijksmuseum van de 21^{ste} eeuw. De paragraaf wordt bij ieder museum opgevolgd door de inrichting van de huidige vaste opstellingen. Hierin zullen de verschillende museummedewerkers aan het woord komen en vertellen over de keuzes die gemaakt zijn en welke consequenties deze beslissingen hebben gehad op de opstelling. De hoofdstukken eindigen met een blik op de toekomst en een aparte paragraaf waarin het museum wordt verbonden aan een aantal theorieën die in het eerste hoofdstuk aan bod zijn gekomen. De thesis zal afgesloten worden met de beantwoording van de hoofdvraag.

1. Theoretisch kader: De discussie

Bij het vormen van een mening over de wijze waarop esthetiek en de historische context van objecten samengebracht kunnen worden in een museale opstelling, dienen zich al snel een aantal vragen aan waarover al sinds de achttiende eeuw gediscussieerd wordt. Dit zijn vragen als: is kunst autonoom, kan de kunst los gezien worden van de geschiedenis, zegt kunst iets over de geschiedenis, hoe verhoudt de historische ervaring zich tot het kunstgenot, wat is de meerwaarde van het tonen van kunst in haar context en hoe ver kan een museum gaan in het geven van een bepaalde historische ervaring? In dit hoofdstuk wordt een beeld gegeven van de verschillende theorieën die door de tijd heen zijn ontwikkeld over de relatie tussen kunst, esthetiek en historische context in het museum.

1.1 Verlies van historische context

Voor een historicus is de vraag of een kunstwerk los gezien kan worden van zijn historische context niet moeilijk. Kunstwerken zijn gemaakt in het verleden en daarom een product van hun tijd. Door kunst en geschiedenis te mengen wordt de kunst meer in haar historische context geplaatst, waardoor een beter beeld zou ontstaan van zowel de geschiedenis als de kunst. De vraag is alleen: wanneer staat kunst in haar historische context?

Historicus Kees Ribbens stelt dat door de nadruk die musea op tastbare overblijfselen leggen, deze juist uit hun historische context gehaald dreigen te worden. Deze op objecten gerichte geschiedopvatting hangt volgens hem nauw samen met de veronderstelling die centraal staat in het hedendaags toerisme, namelijk dat het verleden bestaat en bezocht kan worden.¹⁶ De hedendaagse omgang met het verleden wordt volgens Ribbens gekenmerkt door de visualisering en materialisering van de geschiedenis. Dit komt onder meer tot uiting in de sterke behoefte aan beelden om de geschiedenis mee te illustreren, en in de behoefte om oude objecten te behouden en hen een bijzondere status in het museum te geven.¹⁷ Cultuursocioloog Jan Vaessen voegt hieraan toe dat de oude objecten waarmee wij ons in toenemende mate omringen hun oorspronkelijke functie, context en betekenis kwijt zijn en vrijblijvende souvenirs van het verleden zijn geworden. De museale presentatie van deze ‘ongelijke en ongelijktijdige objecten in een sfeer van principiële gelijkwaardigheid’, draagt volgens hem bij aan een zekere

¹⁶ K. Ribbens, *Een eigentijds verleden: Alledaagse historische cultuur in Nederland, 1945-2000* (Hilversum 2002) 29.

¹⁷ Ribbens, *Een eigentijds verleden*, 51.

vrijblijvende hedendaagse houding ten opzichte van het verleden.¹⁸ Met deze stellingname menen Ribbens en Vaessen dat de vermenging van kunst en geschiedenis in het museum niet per definitie een meerwaarde biedt, aangezien musealisering de objecten vaak hun oorspronkelijke context ontnemt, waardoor het tentoonstellen een versimpeld beeld van de geschiedenis kan geven.

Naast Ribbens en Vaessen merkt literatuurwetenschapper Didier Maleuvre op dat in de loop der tijd de musea door hun verzamelbeleid steeds meer een eigen beeld van het verleden hebben ontwikkeld. In zijn boek *Museum memories: History, Technology, Art*, geeft hij een filosofische beschouwing over de geschiedenis, waarin hij het concept ‘cultuur’ en de historische waarde van kunst heroverweegt. Dit doet hij aan de hand van een aantal filosofen en schrijvers die gegrepen zijn door het fenomeen ‘museum’. Hun gedachten over het museum zorgen in het boek voor een herwaardering van concepten als historisch bewustzijn, artistieke identiteit en de status van objecten in de moderne tijd.¹⁹

Uit het boek van Maleuvre blijkt dat de kritiek van Ribbens en Vaessen op de nadruk die in musea wordt gelegd op oude objecten, niet nieuw is. Al sinds het ontstaan van het museum zagen critici deze instelling niet als beschermer van de kunst en geschiedenis. De eerste kunstmusea aan het begin van de negentiende eeuw werden ervan beschuldigd de beleving van historie en cultuur te vernietigen. Daarnaast zou hun herinterpretatie van de geschiedenis de historische betekenis van het verleden bedreigen. De kritiek richtte zich toen met name op de oorspronkelijke of historische functie van de objecten. De kunstmusea werden ervan beschuldigd de artistieke en culturele authenticiteit in gevaar te brengen door de kunstwerken uit hun originele omgeving te halen en ze te plaatsen in galerieën waar er alleen naar gestaard kon worden en er niet meer mee ‘geleefd’ werd. Er waren daarom critici die ervoor pleitten om de kunstwerken op een locatie te plaatsen die vergelijkbaar was met de plek waar het vandaan kwam.²⁰

Twee critici die Maleuvre aan het woord laat zijn de Franse kunsthistoricus Quatremère de Quincy (1755-1849) en de Franse schrijver Marcel Proust (1871-1922). De Quincy was een van de eersten die kritiek uitte op de historische aanpak van het Louvre aan het begin van de negentiende eeuw. Hij was van mening dat het museum de kunstwerken hun culturele ziel ontnam door hen uit hun originele context te halen. De kunstwerken werden geneutraliseerd en hun culturele, politieke, religieuze en spirituele functies raakten vervaagd wanneer ze eenmaal

¹⁸ J.A.M.F. Vaessen, *Musea in een museale cultuur* (Zeist 1986) 259-268; ook in Ribbens, *Een eigentijds verleden*, 45.

¹⁹ D. Maleuvre, *Museum memories: History, Technology, Art* (Stanford University Press 1999) 1-6.

²⁰ Maleuvre, *Museum memories: History, Technology, Art*, 1-2.

verwijderd waren uit hun oorspronkelijke locatie.²¹ Een aantal generaties later dacht Proust hier anders over. In zijn meest bekende werk *A la recherche du temps perdu* uit hij zijn liefde voor de kunst en beschrijft hij de kracht van het kunstobject om bepaalde herinneringen op te roepen. Zijn kunstbeleving kwam voornamelijk voort uit het kunstwerk zelf en niet uit de culturele betekenis die de werken zouden bezitten.²² Hij zag de kunst daarom het liefst in het museum, juist omdat zij daar ontdaan was van haar oorspronkelijke context. Hij vergeleek kunst met een citaat dat zijn bron vergeet en daardoor zijn eigen oorsprong vindt. Het museum zorgde ervoor dat het talent van de kunstenaar, die het kunstwerk heeft gemaakt tot wat het is geworden, benadrukt werd. Het museum is naar de mening van Proust de ideale plek voor kunst, omdat hier de kunstwerken op een zo minimalistisch mogelijke manier getoond kunnen worden, zonder ergens bij te moeten horen.²³ Zijn analyse was een voorbode van de decontextualisering van kunstwerken die in de twintigste eeuw plaatsvond.²⁴

Maleuvre deelt de mening van Proust en stelt dat door kunstwerken te isoleren en hen uit de ‘levende’ geschiedenis (of oorspronkelijke context) te halen, het aura van de historische eigenheid van het object wordt gerespecteerd. Wanneer een kunstwerk uit het museum wordt gehaald en midden in het leven staat, zou naar zijn mening het idee gewekt worden dat deze artistieke uiting onderdeel is van het heden. Hij pleit ervoor dat een kunstwerk in het museum thuis hoort, de theoretische ruimte van de kunst.²⁵

De museumwereld werd zich steeds bewuster van de kritieken die zij met name over het verlies van de historische context te horen kreeg.²⁶ Maleuvre vindt de poging van de door hem genoemde ‘historisch correcte’ musea om het verschil tussen kunstwerken en decoratieve objecten weg te poetsen, niet geslaagd. Hoewel hij de vermenging niet altijd als fout beschouwt, voornamelijk in het geval van middeleeuwse en niet-westerse kunst, denkt Maleuvre dat het vervagen van de verschillen tussen kunst en objecten misleidend en tegenstrijdig is. Wanneer kunstwerken ‘aangekleed’ worden, zou volgens Maleuvre het idee gewekt worden dat de waarde van de werken voortkomt uit de contextuele verbanden die in de opstelling gelegd zijn. Maleuvre is van mening dat door kunstwerken in een museum tentoon te stellen de uniciteit van de werken al wordt benadrukt; hercontextualisering zou de bezoeker alleen maar bedriegen door een kant-en-klaar begrip van kunst te bieden. Maleuvre deelt een vergelijkbare gedachte met Ribbens en meent dat door hercontextualisering het idee gewekt kan worden dat niet alleen het verleden,

²¹ Maleuvre, *Museum memories*, 15.

²² Ibidem, 71-72.

²³ Ibidem, 74-75.

²⁴ Ibidem, 72.

²⁵ Ibidem, 69.

²⁶ Ibidem, 20-21.

maar ook het kunstwerk dichterbij gebracht kan worden. Dit gebeurt volgens hem niet door het ervaren van zijn innerlijke betekenis, maar door het op te nemen in een voor het publiek betekenisvolle opstelling. Een gesimuleerde omgeving kan naar de mening van Maleuvre alleen maar leiden tot valse intimiteit met het object.²⁷

Kunst kan volgens Maleuvre niet gereduceerd worden tot de periode waarin zij gecreëerd werd. Hij denkt dat een kunstwerk niet toebehoort aan de plek waar het tot stand is gekomen en niet ontstaat door het gehoorzamen van de historische factoren die in die tijd van kracht waren.²⁸ Kunst zou niet historisch zijn, omdat zij meer is dan een object uit het verleden, waardoor haar historische dynamiek niet gezien kan worden als historiciteit.²⁹ Maleuvre zet nog een stap verder en stelt dat de relatie van een kunstwerk tot de wereld een bewuste activiteit van het kunstwerk zelf is. Zijn bestaan is niet het product van de omstandigheden, maar behoort tot de beslissing van het kunstwerk om er te zijn. Een kunstwerk hoort daarom in een museum, waar recht gedaan wordt aan het niet-historische aura dat onlosmakelijk verbonden is met het kunstobject.³⁰ Kunst is enkel historisch omdat zij de geschiedenis een gezicht geeft en de historische dynamiek van de periode belichaamt. Maleuvre wil daarom het idee van de geschiedenis overwegen waarin de kunst eerder een toevallige inwoner van het verleden is, dan de vormgever van historische omstandigheden. Waar Ribbens onder oude objecten zowel kunst als historische artefacten scharde, hoort volgens Maleuvre bij kunst een andere manier van historisch denken: kunst is meer dan enkel een onderdeel van de geschiedenis, zij maakt de geschiedenis.³¹

Peter Hecht is eveneens van mening dat beeldende kunst vooral over kijken gaat, tot op zekere hoogte autonoom is en geen product is van de geschiedenis. De door hem tot 'historische relieken' geclassificeerde objecten zouden daarentegen altijd illustraties blijven bij iets anders, bij kennis die men al had of die men bij de objecten leest. Een kunstwerk wordt misschien wel interessanter als je er meer over weet, maar het zou volgens Hecht er niet beter van worden.³² Hij gaat er blijkbaar vanuit dat kunstgenot niet samengaat met wat de bezoeker al over het kunstwerk weet. Daarnaast vindt Hecht het een misverstand om te denken dat kunst de geschiedenis kan illustreren en schilderijen betrouwbare historische getuigen kunnen zijn. Met deze stellingname deelt hij de mening van Maleuvre en is Hecht van mening dat kunstwerken

²⁷ Maleuvre, *Museum memories*, 73-74.

²⁸ Ibidem, 65, 66.

²⁹ Ibidem, 67.

³⁰ Ibidem, 69.

³¹ Ibidem, 3.

³² P. Hecht, *symposium over de beoogde integratie van kunst en geschiedenis in het Rijksmuseum*, 30.

hun eigen wetten hebben en vaak meer vertellen over de kunst dan over de wereld daar omheen.³³

Niet alle kunsthistorici staan aan de kant van Maleuvre en Hecht. De Amerikaanse kunsthistoricus Alan Wallach ziet kunst wel als historisch product dat verbonden is aan de geschiedenis. Hij baseert deze conclusie op zijn deelname aan een tentoonstelling over de Amerikaanse schilder Thomas Cole. In deze tentoonstelling werd duidelijk dat het werk van Cole een contemporaine aanklacht was tegen het Amerika van zijn tijd. Zijn schilderijen blijken hierdoor een diep historisch bewustzijn weer te geven. Wallach vond het daarom belangrijk om in de tentoonstelling aandacht te besteden aan de context van Cole's schilderijen.³⁴ Er ontstond veel kritiek op de historische interpretatie van de kunstwerken van zowel het publiek als kunstcritici.

Volgens Wallach kom dit doordat de kunst in de westerse cultuur altijd gezien is als iets transcendent, tijdloos en universeels. Musea zijn tempels voor de kunst en de kunst is de seculiere religie van de middenklasse geworden, een bewaarplaats van de hoogste waarden van de maatschappij, aldus Wallach. Als al deze kenmerken kloppen, dan is kunst het tegenovergestelde van geschiedenis. De geschiedenis is talig, tijdgebonden en legt meestal de nadruk op feitelijk bewijs. Wallach denkt dat om deze reden er onder traditionele conservatoren en kunsthistorici nog altijd verzet bestaat tegen onderzoek naar de sociale geschiedenis van de kunst, en de verhouding tussen kunst en politieke macht, ras, klasse en gender. Deze studies zouden volgens de tegenstanders niet meer over kunst gaan en haar zelfs besmetten. Deze kunsthistorici menen dat door kunst te relateren aan haar historische context(en) het geloof in haar bovenzinnelijkheid aangetast wordt.

Toch ziet hij in de jaren negentig een omslag ontstaan waarin steeds meer Amerikaanse kunstmusea ervoor kiezen om meer aandacht te besteden aan de historische context van het kunstwerk. Deze nieuwe aanpak leidde al snel tot verzet bij het vaste kunstpubliek. Wallach voorziet in zijn boek *Exhibiting contradiction: essays on the art museum in the United States* uit 1998, een langzaam proces waarin conservatoren de bezoekers ervan proberen te overtuigen dat kunst niet enkel het product is van een bovennatuurlijk genie en niet 'voor zichzelf' kan spreken. Het publiek zal er volgens Wallach aan moeten wennen dat kunstwerken nu eenmaal historische objecten zijn, ook al druist dat in tegen alles waar het kunstmuseum voor heeft gestaan.³⁵

³³ Hecht, *symposium over de beoogde integratie van kunst en geschiedenis in het Rijksmuseum*, 31-32.

³⁴ A. Wallach, *Exhibiting contradiction: essays on the art museum in the United States* (University of Massachusetts Press 1998) 123-124.

³⁵ *Ibidem*, 126-127.

1.2 De historische sensatie

Wallach staat niet alleen in zijn stellingname dat de historische context van een object net zo belangrijk is als zijn esthetische waarde. Johan Huizinga was ook van mening dat kunst en geschiedenis onafscheidelijk zijn. In de jaren twintig van de vorige eeuw hield hij zich bezig met het mengen of scheiden van geschiedenis en kunst in de Nederlandse musea. De Oudheidkundige Bond stelde in de jaren 1910 voor om een apart historisch museum in het leven te roepen. Huizinga kon zich hier wel in vinden, maar hekelde hun negatieve uitlatingen over historische objecten en de opmerking dat alle objecten met kunstwaarde uit het historisch museum geweerd moesten worden.³⁶ De speciaal opgerichte Staatscommissie borduurde in de jaren twintig voort op de gedachtegang van de Oudheidkundige Bond met als doel het ‘zuiveren, schiften, opnieuw ordenen van de schatten, die de Staat bezit, naar onaantastbare beginselen van kunstgevoel en wetenschap’.³⁷ De verbinding die tot dan toe in de Nederlandse musea tussen kunst en geschiedenis bestond zou volgens de commissie ontbonden moeten worden. Huizinga meende dat de commissie tot deze gedachte was gekomen doordat zij hoofdzakelijk met schilderijen te maken hadden. In schilderijen, zo stelde Huizinga, is de aanwezigheid van het historische element in het kunstgenot minder sterk dan bij andere kunstobjecten.³⁸ Hij had het meest moeite met de vanzelfsprekend aanvaarde overtuiging dat er een diepgaand verschil bestaat tussen de aard en werking van een historisch museum in vergelijking met een kunstmuseum. Huizinga dacht dat deze opvatting voort kwam uit ‘een miskennis van den aard en het wezen der geschiedenis’.³⁹

Tegenover de door de commissie geformuleerde standpunten plaatste Huizinga drie stellingen:

- 1) Zowel een historisch museum als een kunstmuseum dient in de eerste plaats om te genieten en in de tweede plaats om te studeren, want ook de bezoekers van het historisch museum zouden voornamelijk het museum bezoeken om te genieten.
- 2) Het genieten van kunst is niet zo essentieel anders dan het genieten van geschiedenis, waardoor er ook geen objectieve scheiding aangebracht kan worden tussen datgene wat in het kunstmuseum of in een historisch museum hoort.
- 3) In veel gevallen is de historische relevantie groter dan de kunstwaarde van het object, waarmee het historisch museum ook recht heeft op kunstvoorwerpen.⁴⁰

³⁶ Huizinga, ‘Het Historisch Museum’, 561.

³⁷ Ibidem, 559.

³⁸ J. Huizinga, ‘Het Rapport der Museumcommissie’ in: *Verzamelde Werken II* (Haarlem 1948) 571.

³⁹ Huizinga, ‘Het Historisch Museum’, 564.

⁴⁰ Ibidem, 565.

Huizinga benadrukte dat bij de gelijkstelling van kunst- en historisch genot het zeker niet gaat om het ‘zwellen van het hart’ om een nationale triomf, of de ‘droogstoppelige wellust’ van de historicus die ‘stof [eet] voor zijn genoeg’.⁴¹ Als voorbeeld noemde hij zijn voorliefde voor het prentwerk van Jan van de Velde. Deze fascinatie kwam niet alleen voort uit enkel kunstgenot of wetenschappelijke waardering. Het gevoel dat hij bij deze prenten kreeg zou hij, naar eigen zeggen, ook bij een notarisakte gehad kunnen hebben: het gevoel van een onmiddellijk contact met het verleden, een sensatie even diep als het diepste kunstgenot.⁴² Huizinga beschreef deze ‘historische sensatie’ als volgt:

Dit niet geheel herleidbare contact met het verleden is een ingaan in een sfeer, het is een der vele vormen van buiten zich zelf treden, van het beleven van waarheid, die den mensch gegeven zijn. Het is geen kunstgenot, geen religieuze aandoening, geen natuurhuivering, geen metafysisch erkennen, en toch een figuur uit deze rei. (...) Het is nauwelijks beeld te noemen, wat de geest hier vormt of ondergaat. (...) Dit contact met het verleden, dat begeleid wordt door een volstrekte overtuiging van echtheid, waarheid, kan gewekt worden door een regel uit een oorkonde of een kroniek, door een prent, een paar klanken uit een oud lied. Het is niet een element, dat de schrijver door bepaalde woorden in zijn werk legt. Het ligt achter en niet in het geschiedenisboek. De lezer brengt het den schrijver tegemoet, het is zijn respons op diens roep. (...) De historische sensatie wordt men zich niet bewust als een herbeleven, maar als een begrijpen, dat nauw verwant is aan het begrijpen van muziek, of beter gezegd van de wereld door muziek.⁴³

De Groningse geschiedfilosoof Frank Ankersmit deelt de overtuiging van Huizinga en ziet overeenkomsten tussen de esthetische en historische sensatie. In beide gevallen zou de ervaring iets zijn dat wordt ondergaan, waarbij geen sprake is van aantasting van het object. Beide ervaringen dragen alle kenmerken van een openbaring in zich. Bovendien stelt hij dat zowel de esthetische als historische ervaring samen gaan met een gevoel van een ‘volledig authentiek contact met de (voorbij) werkelijkheid, een contact dat niet besmet is door een vorig contact of door kennis of theorieën die we over het betreffende ervaringsobject bezitten’.⁴⁴ Het is de vraag of Huizinga het hier mee eens zou zijn geweest, omdat hij zijn historische sensatie beleefde met behulp van kennis van het verleden. Dit blijkt uit de beschrijving van zijn bezoek aan Assyrische beelden in het Louvre:

Het zou een armelijk kunstgenieten blijven, als niet tevens in u oprees een gezicht, al is het nog zoo vaag, op dat historische, zeer bepaalde,

⁴¹ Huizinga, ‘Het Historisch Museum’ 565.

⁴² Ibidem, 565-566.

⁴³ J. Huizinga, *Verzamelde werken* VII (Haarlem 1948) 71-72.

⁴⁴ F.R. Ankersmit, *De Sublieme Historische Ervaring* (Groningen 2007) 275-276.

vreemde wreede volk aan de Eufraat en Tigris, en een duizelend vermoeden van een denkwereld, waarin het goddelijke tot de mensen sprak in de klanken van den donder.⁴⁵

Door middel van zijn kennis over de Assyriërs kon Huizinga zich overgeven aan de historische sensatie. De al eerder genoemde Peter Hecht is van mening dat het kunstgenot met een visuele ervaring begint en niet noodzakelijkerwijs om voorkennis vraagt. Hij stelt dat het werk misschien wel interessanter wordt wanneer je er meer over weet, maar het zou er niet beter of slechter door worden en het genoeg dat eraan wordt beleefd wordt hierdoor ook niet beïnvloed.⁴⁶ Huizinga zou deze overtuiging niet gedeeld hebben en dacht dat ook in het kunstgenot historische elementen schuil gaan die de beleving van de esthetiek meer dimensie geven.⁴⁷

In de historische sensatie zou volgens Huizinga ‘contact’ bestaan tussen de aanschouwer en het verleden, waarbij alles uitgesloten wordt dat geen deel uitmaakt van deze persoonlijke en intieme communicatie.⁴⁸ Ankersmit veronderstelt dat voor de historische ervaring niet altijd een plotseling verdwijnen van de dimensie van tijd of een mystieke vereniging met het verleden vereist is, want het verleden is naar zijn mening nog aanwezig in de artefacten die het ons naliet. Deze objecten zijn volgens Ankersmit een soort ‘uitstulpingen’ van het verleden in het heden. Hij ziet de artefacten als reizigers door de tijd, die op hun reis uiteindelijk ons hebben bereikt. Een opvatting die afwijkt van de overtuigingen van Ribbens en Vaessen, die een kritische houding aannemen tegenover de opvatting dat historische objecten toegang kunnen verschaffen tot het verleden. Ankersmit ziet daarentegen, evenals Huizinga, niets vreemds of geconstrueerd in de bewering dat objecten de kenmerken van hun oorsprong behouden en hierdoor een historische ervaring teweeg kunnen brengen bij degenen die hiervoor open staan.⁴⁹

Ankersmit laat zich niet uit over de vraag of kunst en geschiedenis samen in het museum horen. Toch zal hij door zijn overtuiging dat de historische sensatie door zowel kunst als historische objecten opgewekt kan worden, net als Huizinga voor het samenbrengen van kunst en geschiedenis in één museum zijn. Het is alleen niet duidelijk wat Ankersmit vindt van het mengen van geschiedenis en kunst in één opstelling. Als bezoekers in eerste instantie naar het museum moeten komen om te genieten van het object, zou het niet nodig zijn om de historische objecten en kunstwerken in hun historische context te plaatsen door andere objecten, geluiden of geuren toe te voegen, maar kunnen ze ook in aparte zalen opgesteld worden. Volgens Huizinga en Ankersmit zorgt het authentieke object voor de historische sensatie, dat versterkt kan worden

⁴⁵ Huizinga, ‘Het Rapport der Museumcommissie’, 571.

⁴⁶ Hecht, *symposium over de beoogde integratie van kunst en geschiedenis in het Rijksmuseum*, 31.

⁴⁷ Huizinga, ‘Het Rapport der Museumcommissie’, 571.

⁴⁸ Ankersmit, *De Sublieme Historische Ervaring*, 120.

⁴⁹ *Ibidem*, 110.

door de sfeer van de zaal of de gecreëerde historische context, maar de authenticiteit van het object staat in hun historische sensatie centraal.

1.3 De *experience*

Naast het creëren van een historische context en het oproepen van een historische sensatie, kan het mengen van kunst en historische objecten in een tentoonstelling ook een bepaalde historische beleving of *experience* bevorderen.⁵⁰ Deze beleving is er onder meer op gericht om de percepties en gevoelens van de bezoeker te benadrukken. De Duits Amerikaanse filosoof Hilde Hein suggereert dat musea over het algemeen hun focus hebben verlegd en zich niet meer zozeer richten op de objecten, maar meer op een bepaald thema.⁵¹ Deze opvatting verschilt van de observatie van Ribbens die juist een op objecten gerichte geschiedopvatting opmerkt.⁵² Volgens Hein zouden musea zich steeds meer richten op de eigen ervaring en waarden van de bezoeker, waardoor er een groeiende aantrekkingskracht op de emotionele en zintuiglijke reacties is ontstaan. Hein ziet een trend waarbij objecten eerder in simulaties en reconstructies worden gebruikt om subjectieve sensaties, emoties en gevoelens te laten ontstaan, dan dat ze als bron van kennis worden ingezet. Deze ervaringsgerichte benadering van het verleden doet sterk denken aan de historische sensatie van Huizinga. Ook hij vond het genieten belangrijker dan het ‘studeren’, alhoewel dit op een goede tweede plaats stond.⁵³ De toenemende nadruk op de subjectieve ervaring in musea wordt aangemoedigd doordat de oude dogma’s over de objectiviteit van wetenschappelijke en humanistische kennis, en esthetische waarde steeds meer door het publiek gewantrouwd worden.⁵⁴

Het is overigens wat zwart-wit om te denken dat een opstelling alleen *experience*-gericht of objectgericht kan zijn. Zo zijn er theorieën die ervan uitgaan dat het publiek ook kan leren door te ervaren. Aangezien het pedagogische doel bij de meeste musea nog altijd hoog in het vaandel staat, wordt er ook gebruik gemaakt van ervaring-georiënteerde tentoonstellingstrategieën die verschillende soorten ‘ervaringsgericht leren’ toepassen.⁵⁵ Deze benadering staat in de traditie van de diorama’s die in de negentiende eeuw als eerste door middel van ervaring voor wetenschappelijke educatie zorgden. Evenals Ribbens en Huizinga signaleert de Engelse kunsthistorica Michelle Henning in haar boek *Museums, Media and*

⁵⁰ Met esthetiek wordt naast kunst ook licht, decoratie, geluid/muziek, kleur, audiovisuele hulpmiddelen en simulaties bedoeld. Zie inleiding, 6.

⁵¹ Henning, *Museums, Media and Cultural Theory*, 91; ook in: H. Hein, *The Museum in Transition: A Philosophical Perspective* (Washington DC 2000).

⁵² Ribbens, *Een eigentijds verleden*, 29.

⁵³ Huizinga, ‘Het Historisch Museum’, 565.

⁵⁴ Henning, *Museums, Media and Cultural Theory*, 91-92.

⁵⁵ *Ibidem*, 95.

Cultural Theory, dat bij de hedendaagse focus op psychologische stimulering, het gevaar ontstaat dat het object niet veel meer dan een lege vorm wordt waar de bezoeker allerlei gevoelens en associaties op los kan laten. Als dit inderdaad de bedoeling is, zou volgens Henning een replica of simulatie het net zo goed doen als een authentiek object.⁵⁶ Huizinga zou deze opvatting niet hebben gedeeld, het authentieke object was voor hem juist van essentieel belang voor de historische sensatie.⁵⁷

De Duitse historicus Heinrich Theodor Grütter heeft ook opgemerkt dat de eenheid en samenhang van de geschiedenis zijn ingeruild ten gunste van vele concurrerende of gelijkgestelde geschiedenissen, terwijl de belangstelling voor grote historische verbanden vervangen is door een historische belangstelling waarin de nadruk ligt op het persoonlijke en de eigen beleving. Dit hoeft volgens hem niet negatief te zijn, maar hij ziet het wel als de taak van de geschiedwetenschap om in het huidige visueel ingestelde tijdperk een ‘adequaate analyse- en interpretatiekader’ te ontwikkelen, waarmee bestaande historische beelden van hun mythen ontdaan kunnen worden.

Ribbens heeft met name moeite met de tegenwoordig gangbare opvatting dat de geschiedenis tot leven gebracht kan worden door een creatieve benadering van het verleden. Hij denkt dat hierbij het besef ontbreekt dat het in de omgang met het verleden altijd gaat om een hedendaagse invulling, ofwel een interpretatie van de geschiedenis. Naar zijn mening lijken bezoekers in onvoldoende mate te beseffen dat bij het vormgeven van het verleden het gaat om een selectieve representatie van het verleden, en niet om het verleden zelf. Dat bij die selectie juist veelal de positieve facetten van de geschiedenis worden belicht vindt Ribbens niet onbegrijpelijk. Wel vraagt hij zich af in hoeverre deze *experience* een eenzijdige kijk op de geschiedenis oplevert en welke rol de toenemende commercialisering in het erfgoed hierin vervult.⁵⁸ Hij doelt hiermee met name op de historische openluchtmusea die door hun laagdrempeligheid steeds populairder worden. Hoewel het verleden hier misschien wordt gepresenteerd als iets anders dan het heden wordt het, naar de mening van Ribbens, nadrukkelijk ook gepresenteerd als iets dat nabij en toegankelijk is. Hierdoor zou de grens tussen heden en verleden te gemakkelijk terzijde geschoven worden. Ribbens merkt op dat uiteindelijk het bevorderen van een historische beleving het begrip voor de eigenheid van het verleden niet ten goede komt.⁵⁹

⁵⁶ Henning, *Museums, Media and Cultural Theory*, 111-113.

⁵⁷ Huizinga, ‘Het Historisch Museum’, 568.

⁵⁸ Ribbens, *Een eigentijds verleden*, 51-52.

⁵⁹ *Ibidem*, 72-73.

1.3.1 Beleving en esthetiek

In de poging van musea om de geschiedenis tot leven te brengen en het verleden te laten ervaren is de esthetische factor van essentieel belang. Uit onderzoek onder een aantal uiteenlopende historische musea in 1992 bleek dat de belangrijkste motieven om een historisch museum te bezoeken waren: schoonheidsbeleving, beleving van het verleden, interesse en kennisverwerving. Wanneer deze bevindingen representatief zijn voor de bezoekers van historische musea, zou hieruit opgemaakt kunnen worden dat de bezoekers vooral iets moois of bijzonders willen zien of hooguit ‘iets van de sfeer van vroeger’ willen proeven. Esthetische argumenten lijken zwaarder te wegen dan het verkrijgen van inzicht in het verleden. Hierdoor is in deze musea een spanning ontstaan tussen enerzijds wat het museum wil overbrengen aan het publiek en anderzijds wat het publiek graag ziet.⁶⁰

Jörn Rüsen ziet de opkomst van visueel aantrekkelijke opstellingen als een noodzakelijk onderdeel van de museale presentatie. Alle musea die niet expliciet over kunst gaan zouden, volgens Rüsen, in hun omgang met het verleden drie aspecten in zich moeten verenigen: het politieke (Macht), het cognitieve (Waarheid) en het esthetische (Schoonheid). Deze drie begrippen vormen samen het historisch bewustzijn, wat Rüsen de ‘historische cultuur’ noemt. Hij pleit voor een evenwicht tussen deze drie aspecten binnen een museale opstelling, waarbij de politieke en wetenschappelijke onderdelen net zoveel aandacht krijgen als het esthetische element.⁶¹ Zoals in de inleiding werd vermeld kunnen onder Schoonheid in een opstelling de schilderijen, beelden of andere kunstobjecten vallen, maar daarnaast kan dit begrip ook betrekking hebben op de visuele en esthetische aantrekkelijkheid van een presentatie. De aantrekkelijkheid kan om twee redenen doorslaggevend zijn om van een museum een succes te maken. Ten eerste is er het amusementsgehalte van een museum. De voorlopers van het museum waren hier al zeer bedreven in; rariteitenkabinetten, panorama’s en wereldtentoonstellingen gaven de bezoekers voornamelijk een *experience* en visueel genoeg. Het museum kan zijn aantrekkelijkheid tevens laten blijken door gebruik te maken van authentieke objecten. De authenticiteit van kunstwerken en voorwerpen heeft een grote aantrekkingskracht op het publiek en bevordert een historische sensatie. Zoals eerder gezegd meende Huizinga dat de historische sensatie niet mogelijk is zonder de overtuiging dat het object echt is.⁶² Volgens Henrichs kan ook in de populaire *experience* Schoonheid

⁶⁰ Ribbens, *Een eigentijds verleden*, 74.

⁶¹ H. Henrichs, ‘Identiteitsfabriek of Warenhuis van het Verleden?’, 615-616.

⁶² Huizinga, ‘Het Historisch Museum’, 568.

gecombineerd worden met authenticiteit.⁶³ Hij gelooft dat musea de bezoekers moeten ‘amuseren en verwonderen’ door mooie, onverwachte, zeldzame of symbolische objecten in een verhalende context te laten zien. Op deze manier zal het museum een breder publiek aanspreken. Visuele middelen kunnen ingezet worden om de blik van de bezoeker te vangen en zijn of haar verbeeldingskracht te stimuleren.⁶⁴ Musea moeten voorzien in esthetische behoeften: mensen willen nu eenmaal graag iets moois zien, iets beleven, ontroerd of geboeid raken.⁶⁵ Henrichs heeft geen moeite met de poging van musea om het verleden tastbaar te maken met behulp van de historische sensatie, maar pleit wel voor het plaatsen van de objecten in een wetenschappelijk verantwoorde context.⁶⁶

1.4 Het museum van geschiedenis en kunst

Na de voor- en tegenstanders van een integratie tussen kunst en geschiedenis in het museum besproken te hebben, is het interessant om te kijken wat de praktische ideeën over het museum van kunst en geschiedenis zijn. Hoe moet het ‘ideale’ gemengde museum eruit zien? Johan Huizinga en de Stephen Greenblatt hebben hier de meest duidelijke omschrijvingen voor gegeven.

1.4.1 Huizinga’s historisch museum

Ondanks zijn overtuiging dat kunst en geschiedenis onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn, stond Huizinga positief tegenover de vorming van een apart historisch museum, alleen niet zoals de Oudheidkundige Bond en de Staatscommissie dat voor ogen hadden. Als er een historisch museum zou komen, dan zou het de historische sensatie moeten wekken door het gebruik van zowel historische objecten als kunstwerken.⁶⁷ Het museum moest namelijk niet gesloten zijn voor kunst, want zoals hij zelf schreef: ‘een scheiding van kunst en historie is praktisch onuitvoerbaar’.⁶⁸ Huizinga vond dat kunst geen monopolie kon hebben om het leven te verheffen, waardoor het historisch museum ook oudheden van kunstwaarde toegewezen moest krijgen. Vooral de stadgezichten met hun overwegend historische suggestie moesten een plek krijgen in het historisch museum. Echter niet de topstukken, want ‘niemand zou er aan kunnen denken, ze te moeten missen in het kunstmuseum’.⁶⁹ Het gebruik van authentieke

⁶³ Henrichs, ‘Identiteitsfabriek of Warenhuis van het Verleden?’, 616-617.

⁶⁴ Henrichs, ‘Truth, Power and Beauty’, 111, 125.

⁶⁵ Henrichs, ‘Historisch Denken of Het Verleden Beleven’, 16.

⁶⁶ H. Henrichs, ‘Een Zichtbaar Verleden? Historische Musea in Een Visuele Cultuur’, *Tijdschrift voor Geschiedenis* 117.2 (2004) 247.

⁶⁷ Huizinga, ‘Het Historisch Museum’, 566.

⁶⁸ *Ibidem*, 567.

⁶⁹ *Ibidem*.

objecten was voor Huizinga een belangrijk vereiste voor de historische sensatie. Hij vroeg zich wel af hoe een gemengde opstelling zo uitgebalanceerd kon worden, dat de geschiedenis niet te kort komt en de kunst niet ‘vernederd’ wordt.⁷⁰ Een vraag die nog altijd centraal staat in de worsteling van musea met een gemengde collectie. Huizinga gaf geen regel of formule om het gemengde museum in te richten, hij zag het als ‘een kwestie van uitvoering’.⁷¹

Een volledige vermenging van kunst en geschiedenis zag Huizinga overigens niet zitten. Dit blijkt uit zijn kritiek op kunstkenner Frits Lugt. In 1918 beschreef Lugt welk lot het historisch museum te wachten zou staan: ‘een verzameling waaruit systematisch al het bezielende gemeden zal zijn en die bovendien niet smaakvol zal zijn te schikken, omdat het mooie er geen toegang zal hebben’.⁷² Toch dacht Huizinga dat bij een complete samenvoeging de geschiedenis zou vervallen tot ‘dienares der kunst’ en de rol als opluistering toebedeeld zou krijgen. Hij kon zich dan ook niet vinden in Lugts idee om rondom de kunstwerken ‘de historische sfeer’ aan te brengen. Huizinga vroeg zich af of op deze manier de geschiedenis wel tot haar recht zou komen. Daarbij zou een cultuurhistorische opstelling van de kunstschaten zich enkel lenen voor een aantal gebieden, als het krijgswezen, staatkunde, scheepvaart en het gildenwezen. Alle historische merkwaardigheden die daarbuiten vallen, zouden dan niet aan bod komen. Wat overblijft zou volgens Huizinga een nog treuriger historisch museum creëren dan wat de Oudheidkundige Bond voor ogen had.⁷³ ‘Het zou een amalgaam worden van kunstmuseum en nationale “Ruhmeshalle”, even veel te luidruchtig voor de kunst als te eenzijdig voor de historie’.⁷⁴ Hij zou dan ook geen voorstander zijn geweest van de genoemde plannen die het Rijksmuseum op dit moment aan het uitvoeren is.

1.4.2 Resonance en wonder

Stephen Greenblatt heeft een andere voorstelling van het museum van geschiedenis en kunst. Hij noemt de twee manieren waarop kunst tentoon gesteld kan worden: *resonance* en *wonder*. Met *resonance* bedoelt hij: de macht van een object om buiten zijn grenzen naar een grotere wereld te reiken en de kijker te laten zien uit welke complexe, dynamische culturele krachten het is ontstaan. De tegenhanger van *resonance* noemt hij *wonder*: de kracht van een object om de bezoeker stil te laten staan, een gevoel over te brengen van uniekheid en te zorgen voor een

⁷⁰ Huizinga, ‘Het Historisch Museum’, 567-568.

⁷¹ Huizinga, ‘Het Rapport der Museumcommissie’, 572.

⁷² F. Lugt, ‘*Het redderen van den nationalen kunstboedel*’ (Amsterdam 1918) 23.

⁷³ Huizinga, ‘Het Historisch Museum’, 563-564.

⁷⁴ *Ibidem*, 563.

verheven aandacht. Hij geeft toe dat vanuit zijn achtergrond als aanhanger van het *New Historicism* hij affiniteit heeft met *resonance*. *New Historicism* is het bestuderen van historische literaire teksten, waarbij veel aandacht besteed wordt aan de omstandigheden waarin de teksten zijn geschreven, wie de teksten lasen, wat de verhouding tussen deze omstandigheden was en hoe we er vanuit het heden tegenaan kijken. Deze benadering is volgens Greenblatt niet heel anders dan de wijze waarop beeldende kunstwerken benaderd moeten worden.⁷⁵ Hij stelt voor om de uitleg van een kunstwerk niet in boeken te vinden, maar het te plaatsen in relatie tot de representatieve activiteiten in zijn tijd en cultuur. Het werk moet daarbij zowel in zijn oorspronkelijke context als in zijn huidige betekenis gezien worden. Pas dan kan het publiek iets begrijpen van de verschillende relaties tussen kunst en de wereld om haar heen. De poging om de individuele ‘meesterstukken’ uit hun isolement te halen kan volgens Greenblatt bevorderd worden door de condities van hun totstandkoming te belichten en de waarderingsgeschiedenis van de werken te onderzoeken, waardoor de objecten meer in hun historische context geplaatst kan worden. Op deze manier worden de kunstwerken toegankelijker gemaakt voor het publiek en wordt hun tastbaarheid hersteld.⁷⁶

Greenblatt noemt twee belangrijke kenmerken van een kunstwerk die volgens hem meer benadrukt zouden moeten worden om meer openheid te bieden aan de bezoeker. Ten eerste noemt hij de decontextualisering van alle oude en de meeste moderne objecten die uit kapellen, kerken en vervallen huizen zijn gehaald, als giften werden gegeven, buit zijn gemaakt in oorlogen, en gestolen of verworven zijn door de overwinnaar. Ten tweede zijn er de kenmerken van het object zelf; zoals een weggekraste duivel, afgedekte genitaliën, tijdens de Beeldenstorm onthoofde beelden, bijgesneden schilderijen om ze passender te maken voor een lijst of hangplaats, en de deuken, breuken, schroeiplekken of afgebroken neuzen die het gevolg zijn van grote tragedies in de geschiedenis en willekeurige ongelukken of onkundigheid. Volgens Greenblatt proberen met name de kunstmusea deze tekenen van het verleden te verdoezelen.⁷⁷

De meest voor de hand liggende manier om de openheid van esthetische objecten te bevorderen, zonder hen kwetsbaar op stellen, is door het verstrekken van informatieve teksten in de catalogus, op de muren van de tentoonstelling of door middel van een audiotour. Op deze manier kan de bezoeker geïnformeerd worden over de verschillende contexten van het kunstwerk. Desondanks is deze aanpak niet ideaal en heeft het geven van een tekstuele context

⁷⁵ S. Greenblatt, ‘Resonance and Wonder’, 42.

⁷⁶ Ibidem, 43.

⁷⁷ Het Rijksmuseum heeft bij de restauratie van *De zeven werken van barmhartigheid* er wel voor gekozen om de kenmerken van de geschiedenis te tonen. Zo bleven de beschadigingen die bij een iconoclastische daad in de zestiende eeuw waren aangebracht, ook na de restauratie te zien. Zie C.J. de Bruyn Kops, ‘De Zeven werken van barmhartigheid van de Meester van Alkmaar gerestaureerd’, *Bulletin van het Rijksmuseum* 23 (1975) 203-226.

zijn grenzen. Greenblatt stelt voor om dit op te lossen door bij een kunstwerk op een niet al te opdringerige manier andere objecten te plaatsen. Hierbij kan gedacht worden aan een palet, penselen en andere voorwerpen die de kunstenaar gebruikt kan hebben, objecten die afgebeeld staan of andere materialen en afbeeldingen die iets te maken hebben met het kunstwerk. De contextuele objecten moeten overigens niet te veel aandacht opeisen en niet met het centrale object rivaliseren om de aandacht van de bezoeker.⁷⁸ Het is de bedoeling dat deze objecten niet alleen het besef van de periode waarin het kunstwerk is ontstaan bevorderen, maar ook het historisch functioneren van het werk laten zien. Het is overigens niet zo dat *resonance* enkel betrekking heeft op het wegvallen van het verschil tussen kunst en niet-kunst. De tentoonstelling moet ervoor zorgen dat de kijker regelmatig weggehaald wordt van de verering van geïsoleerde kunstwerken. De bezoeker moet worden uitgedaagd om vragen te stellen als: waarom worden deze objecten opgesteld? Hoe werden ze oorspronkelijk gebruikt? Welke culturele en materiële omstandigheden maakten het mogelijk om dit te maken?⁷⁹

Toch is de esthetische ervaring, of *enchanted looking* zoals Greenblatt het noemt, volgens hem een essentieel onderdeel van een bezoek aan het museum. De bezoeker ondergaat deze ervaring wanneer zijn aandacht op zo'n manier getrokken wordt dat het lijkt alsof er een cirkel om hem en het object is getrokken en de intensiteit van de blik alles om zich heen doet vergeten. Vanaf de jaren negentig wordt met de zogenaamde 'boutique-verlichting' geprobeerd het gevoel van *wonder* te vergroten, waarbij het lijkt alsof een zee van licht vanuit het object zelf komt.⁸⁰ Evenals Maleuvre, Hecht en Proust is Greenblatt van mening dat de kern van de hedendaagse kunstbeleving ligt in de uniekheid, authenticiteit, het genie van de kunstenaar en de visuele kracht van het kunstwerk. Deze moet volgens Greenblatt optimaal neergezet worden, waardoor het charisma van het object wordt vergroot en de blik van de bezoeker wordt geïntensiveerd.⁸¹

Greenblatt staat net als Huizinga sceptisch tegenover ideeën om musea als tempels van *wonder* om te toveren tot tempels van *resonance*.⁸² Hij schrijft hierover:

But what has been sacrificed on the altar of cultural resonance is visual wonder centered on the aesthetic masterpiece. Attention is dispersed among a wide range of lesser objects that collectively articulate the impressive creative achievement of (...) [a] culture (...) but the experience of (...) [the masterpieces] has been radically reduced. The paintings are there, but they are mediated by the resonant contextualism of the building itself; its myriad objects, and its descriptive and analytical plaques.⁸³

⁷⁸ Greenblatt, 'Resonance and Wonder', 44.

⁷⁹ Ibidem, 45.

⁸⁰ Ibidem, 49.

⁸¹ Ibidem, 51.

⁸² Ibidem, 53.

Uiteindelijk stelt hij zich de vraag of een ‘triomf’ van het één over het ander wel nodig is. Greenblatt denkt van niet, want de meeste tentoonstellingen die de moeite waard zijn bezitten elementen van beide. Hij denkt dat een expositie het meest aantrekkelijk is als er een sterk aanbod is van *wonder* en de *wonder* leidt tot het verlangen naar *resonance*. Hij kiest voor deze volgorde omdat hij van mening is dat in de westerse cultuur het over het algemeen makkelijker is om van *wonder* naar *resonance* over te stappen, dan andersom. Desalniettemin moet het doel zijn om grenzen te verleggen en een sterke mengvorm te creëren.⁸⁴

1.4.3 Verbinding met de praktijk

Huizinga's historisch museum waar mooie schilderijen een plaats moeten krijgen en Greenblatts museum met zowel betoverende kunstwerken als een historische context verschillen van elkaar, maar hebben ook duidelijke overeenkomsten. De kunst kan volgens Greenblatt en Huizinga niet geheel zonder historische context of historische sensatie en de historische objecten kunnen niet zonder schoonheid. In de volgende hoofdstukken zal uiteen gezet worden welke beslissingen het Rijksmuseum, het Dordrechts Museum, Stedelijk Museum Kampen en Museum De Lakenhal in hun opstellingen hebben gemaakt en welke processen hieraan vooraf zijn gegaan. Ieder hoofdstuk zal afgesloten worden met een paragraaf waarin het museum wordt geconfronteerd met de museumvisies van Huizinga en Greenblatt. Het is interessant om te kijken welke benadering het meest overeenkomt en waar de musea van zienswijze verschillen met Huizinga en Greenblatt. Daarnaast zal aandacht besteed worden aan de beleving die al dan niet in het museum gegeven wordt en welke gevolgen dit heeft voor de beleving van de objecten.

⁸³ Greenblatt, 'Resonance and Wonder', 54.

⁸⁴ Ibidem.

H 2. Het Rijksmuseum

2.1 Historische achtergrond en collectievorming

Het Rijksmuseum opende in 1885 voor het eerst zijn deuren. De collectie is echter al veel ouder en vindt zijn oorsprong in 1800, toen in Huis ten Bosch de Nationale Kunstgalerij werd geopend. Deze collectie bestond voornamelijk uit schilderijen en historische objecten uit restanten van de stadhoudelijke verzamelingen en allerlei voorwerpen van staatsinstellingen. Enkele jaren nadat Willem I als nieuwe koning in 1813 naar Nederland was teruggekeerd, werd het ‘Rijks Museum’ samengevoegd met de uit Den Haag afkomstige nationale prentencollectie. De historische voorwerpen werden in 1820 aan het inmiddels in Den Haag opgerichte Kabinet van Zeldzaamheden toegewezen. Na een aantal omzwervingen en opname van verschillende collecties, waaronder de stadscollectie van Amsterdam, werd het tijd voor een eigen museumgebouw. Toen het huidige gebouw naar ontwerp van Pierre Cuypers, opgeleverd kon worden, werd naast de bestaande collectie ook de verzameling van het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst uit Den Haag toegevoegd. Hiermee kwam een belangrijk deel van het Kabinet van Zeldzaamheden, dat inmiddels was opgegaan in het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst, terug naar Amsterdam.

Na de opening is er veel kritiek geweest op de stijl van het gebouw, die bestaat uit een mengeling van gotische en renaissance invloeden.⁸⁵ In de eerste opstelling van het Rijksmuseum liepen de aankleding en de tentoongestelde objecten duidelijk in elkaar over. Zowel de architectuur als de inrichting van de zalen waren erop gericht de tijdsgeest van de objecten weer te geven. De zalen moesten een zo uitgebreid mogelijk overzicht geven van de ontwikkeling van de Nederlandse cultuur. Alle vormen van kunst moesten te zien zijn, niet alleen voorbeelden van hogere cultuur, maar ook voorwerpen die betrekking hadden op ‘zeden en gewoonten’ van het Nederlandse volk. De rondgang door de zalen was chronologisch opgezet, waarbij diep in de middeleeuwen werd begonnen. Om een divers beeld van een tijd te kunnen geven stonden authentieke voorwerpen en afgietsels naast elkaar.⁸⁶

Er kwam al snel kritiek op de keuze van de objecten en de wijze waarop ze opgesteld werden. Kunsthistoricus Adriaan Pit was de eerste die het lukte om te breken met de traditie. Eerst werd de ‘keramiekzaal’ gewit en in 1915 kon de bezoeker in de ‘Gotische-zaal’

⁸⁵ <http://www.rijksmuseum.nl/geschiedenis?lang=nl>, geraadpleegd op 14 november 2011.

⁸⁶ G. van der Ham, 200 jaar Rijksmuseum: geschiedenis van een nationaal symbool (Zwolle 2000) 184.

Italiaanse beelden aantreffen.⁸⁷ Pit legde de nadruk op authenticiteit en kwaliteit en kon geen genoegen nemen met de cultuurhistorische benadering uit de eerste jaren van het museum.⁸⁸ Toch gingen deze aanpassingen sommigen nog niet ver genoeg. Het al eerder genoemde rapport over het Nederlands museumbestel werd door de Nederlandse Oudheidkundige Bond (NOB) opgesteld na onvrede over de stand van zaken in de Nederlandse musea. De Bond meende dat het mengen van kunst en geschiedenis een cruciale fout van het Rijksmuseum was geweest. Een kunstverzameling en een historische verzameling stelden volgens de NOB op alle fronten compleet andere eisen.⁸⁹ Intussen ging ook het Rijk zich ermee bemoeien en werd er in 1919 een rijkscommissie ingesteld om orde te scheppen in de onoverzichtelijke museumstructuur die was ontstaan door het onsamenhangende verzamelbeleid in de tweede helft van de negentiende eeuw.⁹⁰ Over het Rijksmuseum had het rapport weinig goeds te melden. Zo stelden zij dat ‘zonder ernstige schending der architectuur is de voor kunstgenot onontbeerlijke rustige omgeving niet te verkrijgen’.⁹¹ Het museum zou als kunstmuseum totaal ongeschikt zijn en er moest volgens hen snel een geheel ander onderkomen gebouwd worden.⁹²

Om de conclusies van de commissie uit te voeren, moest er een nieuwe hoofddirecteur aangesteld worden die deze taak op zich wilde nemen. Frederik Schmidt-Degener leek hier de ideale kandidaat voor te zijn. Hij legde de nadruk op de esthetische beleving van objecten en maakte in het museum een scheiding tussen kunst en historische objecten. De door hem ingerichte historische afdeling stond in het teken van de natievorming van Nederland en moest geen volledig overzicht, maar een groots beeld van de tijd geven. Doordat hij voornamelijk aandacht wilde besteden aan de ‘hoge’ nationale cultuur, werd de zogenaamde ‘volkskunst’ afgestoten en kwam de nadruk sterk op de Gouden Eeuw te liggen. In de historische opstelling werd consequent gebruik gemaakt van authentieke objecten, dat te danken was aan de invloed van Huizinga.⁹³

De nadruk op de authenticiteit van objecten werd door Schmidt-Degener behouden, het was de bedoeling dat de objecten het Nederlandse verleden in al zijn facetten op een

⁸⁷ Van der Ham, *200 jaar Rijksmuseum*, 201, 203, 213, 215.

⁸⁸ *Ibidem*, 204.

⁸⁹ *Ibidem*, 224 -225.

⁹⁰ J.P. Sigmond, ‘Museale presentaties van de Nederlandse Geschiedenis in het Rijksmuseum’, *Bulletin van het Rijksmuseum* 45 (1997) 259.

⁹¹ Van der Ham, *200 jaar Rijksmuseum*, 228

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Sigmond, ‘Museale presentaties van de Nederlandse Geschiedenis in het Rijksmuseum’, 260-261.

afstandelijke manier zouden verklaren.⁹⁴ Hij stelde zich ten doel om de verzamelingen overzichtelijker (voor hem betekende dit ook aantrekkelijker) te maken voor het publiek, waarbij het gebouw en de verzamelingen tot een geheel wordt gesmeed.⁹⁵ De scheiding van de kunstwerken en de historische objecten kwam tot een hoogtepunt toen in 1927 het Rijksmuseum voor Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid en het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis (later de afdeling Nederlandse Geschiedenis) in het leven werden geroepen. Na een halve eeuw was hiermee een einde gekomen aan het streven om zowel kunst als geschiedenis in één museum tot hun recht te laten komen.

Dat het Rijksmuseum met deze splitsing een voorbeeldfunctie vervulde in het Nederlands museumbestel blijkt uit het feit dat veel regionale musea het Amsterdamse voorbeeld hebben gevolgd.⁹⁶ De eenzijdigheid in de nieuwe historische presentatie was volgens Schmidt-Degener onvermijdelijk, omdat de collectie toevalligerwijs bijeen was gebracht.⁹⁷ De historische afdeling diende om sterke en blijvende herinneringen op te doen, waardoor de band met de eigen geschiedenis werd versterkt. De benadering van Schmidt-Degener heeft niet lang stand gehouden; in 1939 werd het gehele museum ontruimd vanwege het oorlogsgevaar. Het zou tot 1971 duren tot er een geheel nieuwe inrichting was samengesteld.⁹⁸

Ondanks de inspanningen van Schmidt-Degener mislukte de poging om een breed publiek binnen te halen. In de jaren zestig werd daarom een andere benadering geprobeerd. Hierin werd het leven en werk van vijf generaties Nederlanders belicht, zodat er aandacht besteed kon worden aan de sociale geschiedenis van het land. In de tentoonstelling vertelden authentieke objecten samen een verhaal, terwijl voorheen altijd het object centraal stond.⁹⁹ Dit kon niet voorkomen dat bij de opening in 1971 de definitieve opstelling een duidelijke structuur miste.¹⁰⁰ Bovendien bleek het moeilijk te zijn om de oude denkwijze los te laten en ging in de eerste plaats de aandacht opnieuw naar de aantrekkelijkheid van de presentatie, waardoor het inhoudelijk aspect regelmatig op de tweede plek kwam te staan.¹⁰¹ Ondanks de

⁹⁴ J. Bos, "De geschiedenis is vastgelegd in boeken, niet in musea", *Bulletin van het Rijksmuseum* 45 (1997) 265.

⁹⁵ J. Bos, "De geschiedenis is vastgelegd in boeken, niet in musea", 275.

⁹⁶ *Ibidem*, 282-283.

⁹⁷ *Ibidem*, 288.

⁹⁸ *Ibidem*, 290.

⁹⁹ E. Sint Nicolaas, 'Het Vaderland voorbij', *Bulletin van het Rijksmuseum* 45 (1997) 317-318.

¹⁰⁰ Sint Nicolaas, 'Het Vaderland voorbij', 326, 330.

¹⁰¹ *Ibidem*, 336.

veranderingen die er na de oorlog zijn doorgevoerd, bleef de scheiding van kunst en geschiedenis tot de huidige verbouwing bestaan.¹⁰²

2.1.1 Het Rijksmuseum in de 21^{ste} eeuw

In 1998 en 2000 zette toenmalig directeur van het Rijksmuseum Ronald de Leeuw een beleidsvisie op waarin hij zijn kijk op de presentatie van de collecties uiteen zette. In deze nota's werd duidelijk dat in het 'nieuwe' Rijksmuseum de afdelingen Schilderijen, Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid, en Nederlandse Geschiedenis met elkaar geïntegreerd zouden worden. Het idee was om een hoofdparcours te creëren dat chronologisch/thematisch van aard zou zijn, waarin zalen met schilderijen, kunstnijverheid en historische thema's elkaar af zouden wisselen. Per periode konden kunstwerken en historische objecten op een gevarieerde manier tentoon gesteld worden. Naar aanleiding van deze nota's nam het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap het initiatief om in 2001 een symposium te organiseren rond de integratie van kunst en geschiedenis in het Rijksmuseum.¹⁰³ Het aantal argumenten en discussiepunten is te groot om hier allemaal te behandelen, maar er zijn een aantal uitspraken die een impressie kunnen geven van de middag.

Kunsthistoricus Eric Jan Sluijter benadrukte dat er voor de objecten die het traditionele geschiedenis verhaal vertellen 'tallose andere, bijna altijd interessantere en relevantere (kunst)historische contexten te bedenken [zijn], die tevens recht doen aan het feit dat men komt voor visuele beleving'. Hij pleit voor een apart museum voor de geschiedenis, zodat het Rijksmuseum zich geheel kan toelagen op een zo goed mogelijke presentatie van zijn kunstcollectie. Als er dan toch een integratie moet plaatsvinden, dan moet er naar zijn mening wel vanuit gegaan worden dat de objecten op de schilderkunst- en kunstnijverheidsafdeling (maar ook vele op de historische afdeling) ongeacht hun oorspronkelijke functies, ook in hun eigen tijd bedoeld waren als 'visueel communicerende kunstvoorwerpen'. De objecten zijn enkel door de tand des tijds historische artefacten geworden.¹⁰⁴ Hij ziet het vertellen van de Nederlandse geschiedenis door middel van kunstwerken niet voor zich: veel bruikbare objecten die 'het verhaal' kunnen vertellen zijn er niet. Daarnaast zouden de andere contexten van het object door het historische verhaal weggedrukt worden.¹⁰⁵

¹⁰² Bos, "De geschiedenis is vastgelegd in boeken, niet in musea", 262.

¹⁰³ Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, *Een symposium over de beoogde integratie van kunst en geschiedenis in het Rijksmuseum* op 18 mei 2001 (reader, 22 maart 2002) 5.

¹⁰⁴ E.J. Sluijter, *Een symposium over de beoogde integratie van kunst en geschiedenis in het Rijksmuseum*, 13-14.

¹⁰⁵ Sluijter, *Een symposium over de beoogde integratie van kunst en geschiedenis in het Rijksmuseum*, 15.

In tegenstelling tot Sluijter zou historicus Kees Zandvliet (indertijd werkzaam bij het Rijksmuseum) graag willen dat zowel de historische als de kunsthistorische betekenis van de objecten worden belicht. Hij is het niet met Sluijter eens dat de eigentijdse beeldvorming en de objecten los staan van het ‘historische verhaal’. De historische waarde van het kunstwerk moet naar zijn mening dan ook zeker niet onderschat worden.¹⁰⁶ Daarnaast is hij van mening dat het belangrijk is om te weten wat een bepaald reliëf of schilderij zegt over de mens en maatschappij van de tijd waarin hij is vervaardigd. Dit verhaal zou het object niet tot een illustratie maken. Zandvliet stelt dat de historisch ingestelde bezoeker onrecht wordt aangedaan wanneer het verhaal niet te horen is.¹⁰⁷ Binnen de ensembles zullen naar de mening van Zandvliet, de historische en kunsthistorische objecten elkaar alleen maar versterken. De verstoorde verhouding tussen voorwerpen, perioden en thema’s (vanuit zowel historisch als kunsthistorisch perspectief), die zich in de laatste 90 jaar in de Nederlandse musea heeft ontwikkeld, moet op deze manier weer hersteld worden.¹⁰⁸

De al eerder genoemde Peter Hecht vroeg zich tijdens dit symposium af of de mensen die naar het Rijksmuseum komen om kunst te zien, het prettig zullen vinden als er voortaan ook allerlei historisch ‘bijwerk’ en tekst in de nabijheid van de kunst wordt aangeboden. En of de mensen die naar het museum zijn gekomen om een beeld van de vaderlandse geschiedenis te krijgen, blij zullen zijn met de ondergeschikte rol die de geschiedenis nu ten opzichte van de kunst zal spelen.¹⁰⁹ Historicus Niek van Sas deelt deze mening niet en benadrukt dat historische ‘spulletjes’ ook heel esthetisch verantwoord neergezet kunnen worden. Hij denkt dat het heel belangrijk is om uit te gaan van een chronologische lijn, waarbij steeds thematische zwaartepunten worden aangebracht, zowel kunsthistorisch als historisch. Van Sas pleit voor het kiezen van een aantal duidelijke historische statements, die verantwoord worden uitgewerkt. De opstelling moet naar zijn mening vooral vragen beantwoorden en geen vragen oproepen.¹¹⁰

Ronald de Leeuw was ook aanwezig bij het symposium. In zijn Masterplan uit 1998 had hij al laten blijken dat in een geïntegreerde presentatie meer recht gedaan kan worden aan het bijzondere karakter van de verschillende deelcollecties. Een vermenging zou een bepaalde periode meer samenhang en ‘gezicht’ geven, zowel kunsthistorisch als historisch.¹¹¹ Hij geeft

¹⁰⁶ K. Zandvliet, *symposium over de beoogde integratie van kunst en geschiedenis in het Rijksmuseum*, 20-21.

¹⁰⁷ Zandvliet, *symposium over de beoogde integratie van kunst en geschiedenis in het Rijksmuseum*, 23.

¹⁰⁸ Ibidem, 24-25.

¹⁰⁹ Hecht, *symposium over de beoogde integratie van kunst en geschiedenis in het Rijksmuseum*, 31.

¹¹⁰ N. van Sas, *symposium over de beoogde integratie van kunst en geschiedenis in het Rijksmuseum*, 28.

¹¹¹ R. de Leeuw, *Het Rijksmuseum in de 21^{ste} eeuw: Beleidsvisie Masterplan Rijksmuseum Amsterdam (1998)* 17, 19.

toe dat in de mengpresentatie die hij voor ogen heeft de geschiedenis vaker als context zal dienen voor de beeldende kunst, dan andersom. Het is echter niet de bedoeling het historische component door de kunst te laten ondersneeuwen. Het geschiedverhaal dient consistent en herkenbaar gepresenteerd te worden. Vooral de bezoeker die historische verbanden wil leggen zal beter aan zijn trekken komen dankzij een aanzienlijke toename van context die geboden zal worden.¹¹² Toch laat hij tijdens het symposium nog wel duidelijk blijken dat: ‘Het tot bloei brengen van het object, individueel zowel als in ensembles, blijft altijd uitgangspunt nummer 1 van het museum. De uitstraling van de voorwerpen mag (...) natuurlijk nooit ondergeschikt worden aan het “verhaal”. Voorwerpen zijn ook geen illustraties en nog minder “comparative illustrations” en een museum geen boek.’¹¹³

Uiteindelijk heeft de verbouwing veel langer geduurd dan gepland, het is nu de bedoeling dat de nieuwe opstelling in 2013 aan het publiek getoond kan worden. Ronald de Leeuw haalde de eindstreep niet en werd in 2008 opgevolgd door Wim Pijbes. Het is afwachten of de directeuren zich iets hebben aangetrokken van de kritieken en goedbedoelde adviezen die zij de afgelopen tien jaar te horen hebben gekregen.

2.2 De nieuwe vaste opstelling

Het Rijksmuseum zal in 2013 na lange tijd zijn deuren weer openen. De verbouwing heeft vertraging opgelopen door moeilijkheden met vergunningen en ander verplicht papierwerk. Door de extra tijd kon de discussie rond de inrichting van het museum zeer uitgebreid gevoerd worden, zowel binnen het museum als daarbuiten. Nu zijn de beslissingen genomen en staat de nieuwe opstelling vast. Martine Gosselink, hoofd afdeling Geschiedenis, vertelde mij in een gesprek over het proces, de afwegingen en de consequenties die de keuzes hebben gehad voor de nieuwe opstelling.

De gedachte om de bestaande opstelling te veranderen ontstond doordat het gebouw aan een grondige renovatie toe was. Dit gaf de kans om goed na te denken over de relatie tussen kunst en geschiedenis in het museum. Onder leiding van Ronald de Leeuw ontstond het idee om de verschillende soorten objecten, dus niet alleen de schilderijen en historische artefacten, maar ook glas, zilver, porselein en meubels gemengd op te stellen. Op deze manier zouden kunst en geschiedenis elkaar kunnen versterken. De overtuiging is dat het verhaal door de bezoekers beter wordt begrepen wanneer zij ‘door de tijd’ lopen en de objecten uit verschillende deelcollecties bij elkaar zien. Ook Gosselink ziet de meerwaarde van kunst in

¹¹² R. de Leeuw, *Het Rijksmuseum in de 21^{ste} eeuw*, 25.

¹¹³ R. de Leeuw, *symposium over de beoogde integratie van kunst en geschiedenis in het Rijksmuseum*, 55.

het bestuderen van de geschiedenis. Hoewel historische schilderijen geen directe weerspiegeling van de werkelijkheid zijn, kunnen zij veel informatie verschaffen over een bepaalde gebeurtenis. Daarnaast zijn er ook de scheepsmodellen en andere historische artefacten die wel een direct beeld van het verleden geven en de bezoeker het idee kunnen geven zich dicht bij de geschiedenis te bevinden.

Ook vanuit de verzamelgeschiedenis van het museum bezien vindt Gosselink de nieuwe aanpak niet onlogisch; het museum is altijd al in het bezit geweest van geschiedenis en kunst. De keuze voor een geïntegreerde opstelling is niet voortgekomen uit een reactie op de maatschappelijke discussies van de afgelopen tien jaar, waarbij de roep om meer kennis over de vaderlandse geschiedenis groter werd. Een nationaal historisch museum zal het nieuwe Rijksmuseum niet worden. In de toekomstige opstelling houden namelijk niet alleen de afdelingen beeldende kunst en kunstnijverheid, maar ook de historische afdeling op te bestaan. Hierdoor zal er geen puur historisch verhaal meer geboden kunnen worden.¹¹⁴

Niet alleen in de opstelling wordt teruggegrepen op de beginselen van het Rijksmuseum, ook het gebouw wordt voor een deel in oude staat hersteld. Het motto ‘Verder met Cuypers’, stond in dit plan centraal: dit verwijst naar een nieuwe architectuur die de oude in zich opneemt.¹¹⁵ Het was mogelijk om veel decoraties te restaureren, maar er is veel discussie geweest in welke mate zij teruggebracht moesten worden. Er is bijvoorbeeld voor gekozen om de namen van verschillende grote Nederlandse kunstenaars, die Cuypers had aangebracht in de eregalerij van ‘De Nachtwacht’, als decoratie te behouden. In de andere zalen hebben de vormgevers een sterkere invloed op het uiterlijk van het museum kunnen uitoefenen. De vorige directie heeft voor een opvallende stijl gekozen die een duidelijke stempel zal drukken op het uiterlijk van de ruimtes.

De oude indeling van het gebouw is losgelaten en er is meer rekening gehouden met welke ruimte het beste bij een bepaalde periode past. De middeleeuwen en de speciale collecties komen in het (uit ribgewelven bestaande) souterrain (eerste verdieping), daarboven komen de achttiende en negentiende eeuw (tweede verdieping), de kern van de collectie (de zeventiende eeuw) zal de gehele derde verdieping beslaan en in de twee torens (vierde verdieping) zal de twintigste eeuw te zien zijn. Dit zijn twee lichte ruimtes, waar de moderne inslag van de eeuw goed tot zijn recht zal komen. Op deze manier heeft niet de decoratie, maar de architectuur van de zalen de indeling van de ruimtes bepaald.

¹¹⁴ Gesprek auteur met M. Gosselink (Amsterdam, 24 oktober 2011).

¹¹⁵ R. de Leeuw, brief aan staatssecretaris Van der Ploeg: reactie directie Rijksmuseum op Rijksmuseumdebat, 10 september 2001, 5.

De inrichting van het museum heeft als motto: ‘mengen waar het kan, scheiden waar het moet’. Hiermee wordt bedoeld dat wanneer een collectie zich makkelijk laat opbreken en mengen met andere collecties, de objecten elkaar kunnen versterken. Daarnaast zijn er ook collecties die beter bij elkaar gehouden kunnen worden, omdat de integratie met andersoortige objecten geen toegevoegde waarde heeft. Als meest geslaagd voorbeeld geeft Gosselink de ‘Overzee-zaal’ die op de zeventiende-eeuwse verdieping te vinden zal zijn. Hier zullen naast de topstukken op het gebied van schilderkunst met historische zeeslagen, ook historische objecten te bewonderen zijn zoals de *William Rex* (het grootste scheepsmodel van de collectie), de spiegelversiering van het Engelse oorlogsschip de *Royal Charles* en de beker van Michiel de Ruyter (die hij ter ere van de succesvolle tocht naar Chatham kreeg). Het is de bedoeling dat de bezoeker het verschil tussen kunst en geschiedenis hier niet als zodanig ervaart, maar alle voorwerpen als één logisch verhaal beleeft. Gosselink gelooft niet dat de integratie van kunst en geschiedenis in een dergelijke zaal ten koste gaat van het kunstgenot, integendeel. In andere gevallen is het soms wel aan te bevelen om deze geheel uit hun historische context te tonen, bijvoorbeeld bij de grote meesters, zodat er optimaal van het kunstwerk genoten kan worden. Dit gebeurt dan ook in de eregalerij. Daar hangen Steen, Vermeer, Rembrandt en andere meesters zonder inmenging van andere kunstvormen en historische objecten. Desalniettemin zal in een groot aantal zalen juist de vermenging van de verschillende kunstvormen, kunstnijverheid en historische objecten voor meer historisch besef van het vertelde verhaal zorgen. Hierdoor kan het plezier dat aan de kunstwerken wordt beleefd groter worden.

Naast het opwekken van een historische en kunsthistorische beleving, is ook het ‘begeesteren’ een doel van de opstelling. Door op een aantal objecten wat meer de nadruk te leggen zal de bezoeker meer het besef krijgen dat hij of zij oog in oog staat met een belangrijk historisch object of kunstwerk. Door het object te isoleren en de aandacht erop te vestigen wordt het voor de bezoeker ook ineens belangrijk.

Door de afdelingen in eeuwen in te delen zou misschien het idee gewekt kunnen worden dat op deze manier het hele verhaal van de ‘nationale geschiedenis’ wordt verteld. Gosselink benadrukt dat het museum absoluut niet de pretentie heeft om het ‘complete’ verhaal van de Nederlandse geschiedenis te vertellen. Het Rijksmuseum heeft zich sinds Schmidt-Degener met name gericht op de nationale, staatrechtelijke geschiedenis. De canon van de Nederlandse geschiedenis kan hierdoor niet in zijn totaliteit gepresenteerd worden, daarvoor ontbreekt teveel materiële cultuur in de collectie. Door dit gebrek is het soms lastig om bepaalde perioden te verbeelden en moet er creatief met de collectie worden omgegaan.

Zo wordt de industrialisatie getoond door middel van fotografie. Hier is voor gekozen omdat de schilderijen die enigszins de industrialisatie verbeelden minder het historische besef van de industrialisatie zullen opwekken, dan bijvoorbeeld een model van een echt stoomgemaal dat zou doen. Gosselink gaat ervan uit dat de gemiddelde bezoeker schilderijen in eerste instantie als kunstuiting ziet en niet als historische verbeelding. Met de keuze voor fotografie wordt er volgens Gosselink een middenweg bewandeld, waarbij een groter gevoel van historiciteit gegeven kan worden en tegelijkertijd de eigen collectie gebruikt kan worden.

Ondanks deze oplossing denkt Gosselink dat door het gemis aan echte historische objecten, de industrialisatie op deze manier aan veel bezoekers voorbij zal gaan. De zoektocht naar historische objecten die kunnen wedijveren met de topstukken op het gebied van schilderkunst is voor dit thema volgens haar niet geslaagd. Dit is dan ook het probleem van de historische artefacten die, zoals Gosselink het noemt, nog ‘carrière’ moeten maken. De boekenkast van Hugo de Groot en het ‘stokje’ van Oldenbarneveldt hebben hun status als historisch object allang bewezen. Bij nieuw op te stellen objecten ligt dit anders, die moeten hun historische waarde nog laten blijken.

Een aantal ‘nieuwe’ objecten is wel door de selectie gekomen. Als symbool van de vooruitgang is voor de twintigste eeuw een vliegtuig van de Nederlander Frits Koolhoven aangekocht. Dit is een opvallend object, in goede staat, ontworpen door een Nederlander en in 1918 gemaakt voor een Engelse vliegtuigfabriek, waardoor er ook een verband gelegd kan worden met de Eerste Wereldoorlog. Bovendien lieten de meubelontwerpers zich in die tijd inspireren door de nieuwe toepassingen in de vliegtuigindustrie, waardoor dit object mooi aansluit bij de andere objecten die in deze zaal worden getoond. Gosselink hoopt dat dit een object is waarvoor veel mensen naar deze afdeling willen komen, ook al ligt hun voorkeur niet bij de twintigste eeuw. Het probleem is alleen dat dit soort objecten, die alles op zijn plaats kunnen laten vallen, moeilijk te vinden zijn. Er zullen dus over het algemeen een beperkt aantal historische objecten in de gemengde opstelling te vinden zijn.

De vraag welke historische objecten in de gemengde opstelling thuis horen heeft niet alleen tussen de afdelingen van het museum onderling tot veel discussie geleid. Soms konden de mensen van de afdeling Geschiedenis het ook niet met elkaar eens worden. Uiteindelijk is een aantal beslissingen genomen waar Gosselink zich moeilijk in kan vinden. Zo heeft zij zich ingezet om het portret en ambtskostuum van Thorbecke in de opstelling op te laten nemen, maar kreeg dit niet voor elkaar. Sommigen vonden dat je met een dergelijke objecten niets vertelde over de invoering van de democratie, anderen achtten de stukken om esthetische redenen niet goed genoeg als zaalstukken. Ook de richtlijn dat de objectteksten niet langer

mogen zijn dan zestig woorden, is moeilijk te accepteren. Om in die aantal regels een goed historisch verhaal te vertellen is volgens Gosselink bijna onmogelijk. Ze is van mening dat kennis de ervaring van een object kan verdiepen. De bezoeker moet in ieder geval altijd de mogelijkheid gegeven worden om meer over een onderwerp te weten te komen. In deze korte tekstjes zal de nuance en de verdieping wegvallen.

Dit kan alleen opgevangen worden door de *Handheld*: een *smartphone* waarop de bezoeker in sommige gevallen meer informatie kan vinden over de objecten en de verschillende thema's. Gosselink zet in een aantal zalen tevens vraagtekens bij de helderheid van de historische accenten die gelegd zijn. Omdat de opstelling weinig verbanden legt tussen verschillende objecten en uitgaat van de individuele kracht van een object, wordt het moeilijker om voor de gemiddelde bezoeker een overzichtelijk beeld van de onderlinge relatie tussen de objecten te schetsen. De schilderijen zullen esthetisch verantwoord naast elkaar gehangen worden, zonder duidelijk de indruk te wekken dat een aantal werken met elkaar in verbinding staan. Het idee bij de opstelling is dat wanneer de bezoeker in de zaal loopt, hij ervaart dat alle objecten hun oorsprong hebben in dezelfde periode. Dat een aantal objecten samen ook een verhaal vertegenwoordigen, wordt minder benadrukt. De themazalen binnen het hoofdcircuit geven wel meer historische context, maar hiervoor moet de tekst op de muur gelezen worden, want dit wordt niet duidelijk uit de samenstelling van de objecten. Door deze benadering is het aanbrenge van een historische context in enkele zalen in het gedrang gekomen. Gosselink verwacht dat na de opening hier door historici het meeste commentaar op geleverd zal worden.

Er zijn tevens een aantal deelcollecties die niet zo makkelijk te mengen zijn. Het museum bezit bijvoorbeeld een aanzienlijk aantal landschapsschilderijen, die moeilijk samen te voegen zijn met andere objecten. Dit komt voornamelijk door de aard van de eigen collectie, aangezien het Rijksmuseum de bijpassende objecten niet in bezit heeft. Het museum heeft zoals gezegd, altijd meer de objecten van de elite en de natie verzameld en niet bijvoorbeeld de werktuigen die op de landelijke kunstwerken staan afgebeeld. Door het gebrek aan deze artefacten, wordt deze deelcollectie op een puur kunsthistorische manier getoond.

Er zullen daarnaast een aantal zalen bijna geheel historisch ingericht zijn. Dit gebeurt zowel in het circuit, maar ook in de 'speciale collecties'. Dit zijn deelcollecties die in een aparte presentatie opgesteld worden die los te zien is van het chronologische hoofdcircuit. Het zijn collecties die beter bijeen gehouden kunnen worden, omdat de integratie met andersoortige objecten hier geen toegevoegde waarde heeft. Voorbeelden van deze zalen zijn

op historisch gebied: de marinemodellenkamer, de wapenkamer en de vaderlandse relieken. Op het gebied van kunstnijverheid zijn onder andere: muziekinstrumenten, keramiek, porselein, textiel, sieraden, zilver en glas te zien.

Deze deelcollecties zijn als eenheid zo belangrijk dat ervoor gekozen is om ze in hun totaliteit te laten zien. Binnen het hoofdcircuit zouden deze collecties niet op hun plaats zijn en de kracht van het verhaal naar beneden halen. Bij de ‘speciale collecties’ zal niet zozeer een historisch verhaal verteld worden, maar laten de collecties eerder de ontwikkeling op technisch gebied zien. Een uitzondering vormen de vaderlandse relieken, die eerder een culturele ontwikkeling tonen in de wijze waarop de Nederlanders in het verleden zijn omgegaan met hun verleden. Het educatieve gehalte van deze afdeling is door deze aanpak groter dan in de rest van het museum, waar voornamelijk uitgegaan wordt van de historische kracht of kunsthistorische achtergrond van het object. Het is de bedoeling dat de bezoeker echt iets van de speciale collecties leert. Deze zalen zijn voor de echte verzamelaar of kenner bedoeld, of de nieuwsgierige bezoeker die even door de collecties heen wil lopen. Deze benadering is nieuw in het Rijksmuseum, voorgaande decennia werden er bijvoorbeeld wel delen van de wapencollectie tentoongesteld, maar een echte wapenkamer was er nooit.

Het nieuwe Rijksmuseum hoopt met de gemengde opstelling meer Nederlands publiek aan te trekken, die niet alleen voor de topstukken van de zeventiende eeuw komt, maar ook wil genieten van de andere periodes. Gosselink benadrukt dat het Rijksmuseum, zeker na het wegvallen van het Nationaal Historisch Museum, de enige plek in Nederland blijft waar de Nederlandse geschiedenis vanuit verschillende thema’s wordt belicht.

2.2.1 Ideeën en plannen voor de toekomst

Het is de bedoeling om in de toekomst met meer spraakmakende en controversiële tijdelijke opstellingen te komen, die een duidelijk historisch karakter hebben. Concrete plannen zijn er nog niet, maar er zijn al genoeg ideeën.¹¹⁶

2.3 Verbinding met de theorie

2.3.1 Het museum van Huizinga

De opstelling van het nieuwe Rijksmuseum doet denken aan het voorstel van Frits Lugt uit 1918. Het museum heeft ervoor gekozen om een historische context aan te brengen rondom de kunstwerken. Huizinga uitte indertijd al zijn ongenoegen over dit idee en zou ook nu niet te

¹¹⁶ Gesprek met M. Gosselink.

spreken zijn over de integratie van kunst en geschiedenis in het Rijksmuseum. Hij vroeg zich toen terecht af of de geschiedenis in een gemengde opstelling wel tot haar recht zou komen. Uit het gesprek met Gosselink blijkt dat de geschiedenis in het hoofdcircuit inderdaad het onderspit zal delven ten opzichte van de kunst. Dit is de prijs die het museum wil betalen om zowel topstukken op het gebied van kunst als historische objecten te willen tonen. Kunst en geschiedenis versterken elkaar, maar de geschiedenis zal in de nieuwe opstelling (zoals de Leeuw al voorspelde) voornamelijk de kunst ondersteunen. Huizinga zag liever een evenwicht tussen het kunstgenot en de historische sensatie. Bovendien krijgt de bezoeker door de korte begeleidende teksten weinig informatie over de objecten, waardoor de historische sensatie minder gestimuleerd wordt. Daarnaast was Huizinga door de eenzijdige collectie van het Rijksmuseum geen voorstander van een compleet gemengde opstelling; de geschiedenis zou hierdoor te eenzijdig verteld worden. Verder past ook de opstelling van de speciale collecties niet bij de visie Huizinga. Hier wordt met name een technische ontwikkeling getoond en niet de (cultuur)historische kant van de objecten.

De 'begeesterende' werking die de opstelling moet hebben past meer bij de zienswijze van Huizinga. De poging om de bezoeker een groter besef te geven dat hij of zij oog in oog staat met een belangrijk authentiek historische object, zou Huizinga hebben gewaardeerd. Het is de bedoeling dat de bezoeker het verschil tussen kunst en geschiedenis niet meer ziet, maar alle voorwerpen als één beschouwt. Dit is een benadering waar Huizinga in zijn tijd al voor pleitte, want de scheiding tussen kunst en geschiedenis was volgens hem praktisch onuitvoerbaar. Hoewel de teksten de historische sensatie niet erg stimuleren, zorgt de gemengde presentatie wel voor het versterken van de historische sensatie.

2.3.2 Resonance en wonder

De nieuwe opstelling lijkt in grote mate op het voorstel van Greenblatt om *resonance* en *wonder* samen te brengen in een tentoonstelling. Ondanks de nadruk op de individuele kracht van de objecten, wordt door de vermenging van kunst en geschiedenis benadrukt dat de objecten niet op zichzelf staan, maar onderdeel zijn van de wereld om hen heen. Het museum heeft in de eerste plaats gekozen voor een esthetische benadering, waardoor de *wonder* het meest wordt bediend. Greenblatt vindt dat de verwondering over een object moet leiden tot kennis over het object, en niet andersom. De tekstuele context is minimaal gehouden, maar het beschikbaar stellen van de *Handheld* maakt veel goed. Desalniettemin worden de verbanden tussen de objecten niet duidelijk gelegd, waardoor hun *resonance* te weinig belicht wordt. De kunstwerken worden hierdoor niet genoeg opengesteld voor het publiek. Dit

gebeurt wel door het vermengen van de collecties, maar aangezien de objecten voor zichzelf moeten spreken, geeft de opstelling niet veel duidelijkheid over hun historische context. Toch zal Greenblatt de opstelling kunnen waarderen, want de *wonder* is duidelijk aanwezig en leidt tot een lichte *resonance*.

2.3.3 De beleving

Door de vermenging van de verschillende kunst, kunstnijverheid en historische objecten, worden de objecten niet alleen in hun historische context gezien, de integratie zorgt ook voor meer beleving van de objecten en draagt bij aan een groter historisch besef bij de bezoeker. Ook de authenticiteit van de objecten en de begeisterende werking van de opstelling stimuleert de beleving. Naast de objecten en de presentatie zorgt de architectuur van het gebouw en de sfeer van de verschillende zalen ervoor dat de verbeelding van de bezoeker wordt gestimuleerd. Daarnaast is er voor een opvallende stijl gekozen die een duidelijke stempel zal drukken op de indruk van de verschillende verdiepingen. Verder zal door de informatievoorziening, die wordt verzorgd door *Handheld*, de historische sensatie bij het publiek bevorderd worden. Desalniettemin is het historische onderdeel ondergeschikt geraakt aan het esthetische karakter van de opstelling. Het aspect Schoonheid, dat Rüsen als onmisbaar onderdeel in een museale presentatie ziet, laat het nieuwe Rijksmuseum duidelijk naar voren komen. Het museum wil graag een visueel genoegen bieden door mooie en authentieke objecten te tonen, met als gevolg dat het wetenschappelijke aspect minder belicht wordt.

Hoofdstuk 3: Het Dordrechts Museum

3.1 Historische achtergrond museum en collectievorming

Het Dordrechts Museum werd in 1842 opgericht, omdat een aantal kunstliefhebbers en verzamelaars het tijd vond om een ‘Museum van Schilderijen’ in het leven te roepen. Zij wilden hiermee ‘de talenten der levende meesters’ meer bekendheid geven. De gemeente steunde dit initiatief en stelde de bovenzaal van de Boterbeurs ter beschikking als expositieruimte.¹¹⁷ Tot 1870 bleef de verzameling bescheiden. Dit verandert als kunstverzamelaar Leendert Dupper het museum zijn collectie negentiende-eeuwse schilderijen nalaat, samen met een geldbedrag van 100.000 gulden dat is bestemd voor nieuwe aankopen.¹¹⁸ Deze schenking kreeg navolging in 1895, wanneer de dochter van de van oorsprong Dordtse kunstenaar Ary Scheffer in 1899 overlijdt en het museum de ateliersnalatenschap van haar vader erft. De komst van de Scheffercollectie gaf de directe aanleiding voor de verhuizing van het museum naar het huidige gebouw, het vroegere Krankzinnigengesticht en werd in 1904 officieel geopend.¹¹⁹

Hoewel bij de oprichting was gekozen voor het verzamelen van eigentijdse kunst, werden rond 1900 de eerste aankopen oude kunst gedaan. Beroemde Dordtse schilders als Aelbert Cuyp, Nicolaes Maes, Ferdinand Bol en de gebroeders Van Strij mochten in het museum namelijk niet ontbreken.¹²⁰ De collectie kreeg aan het begin van de twintigste eeuw een nieuw impuls door giften van twee Dordtse verzamelaars. Op deze manier kreeg het museum *Landschap met vaart* van Jan Toorop en een tekening van Van Gogh in bezit, en een collectie van de Haagse School en Amsterdamse Impressionisten in langdurige bruikleen.¹²¹ Minder omvangrijk dan de Scheffercollectie, maar vergelijkbaar door het sterke documentaire karakter, is de in 2006 aangekochte ateliernalatenschap van Abraham van Strij. Deze collectie tekeningen, schilderijen en behangsels geeft een mooi overzicht van de rond 1800 in Dordrecht werkzame gebroeders Van Strij en hun schilderswinkel.¹²²

Na verloop van tijd kon het gebouw de groei van de collectie niet bijhouden. Het museum moest uitgebreid worden, zodat de eigen collectie een vaste en prominente plaats kon

¹¹⁷ S. Paarlberg, ‘Geschiedenis van een verzameling’, in: L. van Noortwijk en S. Paarlberg (ed.), *Dordrechts Museum: de collectie, het gebouw* (Bussum 2010) 31.

¹¹⁸ Paarlberg, ‘Geschiedenis van een verzameling’, 33.

¹¹⁹ Ibidem, 35-36.

¹²⁰ <http://www.dordrechtmuseum.nl/over-ons/geschiedenis/de-collectie#oud>, geraadpleegd op 16 november 2011.

¹²¹ <http://www.dordrechtmuseum.nl/over-ons/geschiedenis/de-collectie#verzamelaars>, geraadpleegd op 16 november 2011.

¹²² Paarlberg, ‘Geschiedenis van een verzameling’, 36.

krijgen. De verschillende perioden zouden in de nieuwe opstelling voor het eerst een vaste plaats krijgen. Eind 2010 werd het nieuwe gebouw geopend, dat ‘op een eigentijdse manier klassiek is en waarin oud en nieuw vloeiend in elkaar overgaan’.¹²³

3.1.1 Omgang met schoonheid en context in het verleden

Het museum was in zijn beginjaren ook een korte tijd in het bezit van objecten die in eerste instantie gewaardeerd worden om hun historische betekenis. Doordat het museum zich wilde richten op eigentijdse kunst, zijn deze objecten al snel in het Museum van Gijn (later Huis van Gijn) terecht gekomen. Het vroege afstoten van de historische collectie heeft een duidelijke invloed gehad op het verzamelbeleid van het museum en heeft ervoor gezorgd dat het museum zich kon richten op het verzamelen van belangrijke schilderijen.¹²⁴

Ondanks de aard van de collectie werd de geschiedenis van de stad niet totaal genegeerd. Al in 1907 werd door zijn bijdrage aan de tocht naar Chatham (waar de gebroeders De Witt een sleutelrol in speelden) een De Ruyter-herdenking gehouden met historierepresenten uit het Museum van Gijn en in 1918 werd een Johan de Witt-tentoonstelling opgezet. Deze exposities werden ondernomen omdat het publiek toentertijd vaak al snel was uitgekeken op de vaste tentoonstelling.¹²⁵ Verder werd in 2005 voor het maken van een expositie over de gebroeders De Witt samengewerkt met Erfgoedcentrum Diep. In het verleden is er ook een reconstructie gemaakt van het atelier van Ary Scheffer. Er is toen zelfs voor gekozen om de kunstenaar als pop op te stellen.

Vóór de verbouwing werden alleen grote tijdelijke tentoonstellingen ondernomen, waarbij na afloop alles teruggezet werd in het depot. Door het tijdelijke karakter van deze opstellingen werd weinig aandacht besteed aan de historische context van de schilderijen, of de sfeer van de zalen; de opstelling was toch tijdelijk. De vele wisselingen had wel tot gevolg, dat er geëxperimenteerd kon worden met een aantal onderwerpen. Een aantal zalen in de huidige opstelling zijn hier een direct gevolg van.

3.2 Huidige vaste opstelling

De verbouwing heeft de indeling van het nieuwe museum een geheel nieuwe uitstraling gegeven. Daarnaast is er meer ruimte gekomen voor wisselende exposities en is er gekozen voor een andere indeling van de zalen. Om meer te weten te komen over de vernieuwde

¹²³ L. van Noortwijk, Het Nieuwe Dordrechts museum, in: L. van Noortwijk en S. Paarlberg (ed.), *Dordrechts Museum: de collectie, het gebouw* (Bussum 2010) 15.

¹²⁴ Gesprek auteur met S. Paarlberg, conservator Oude Kunst Dordrechts Museum (Dordrecht 14 oktober 2011).

¹²⁵ W. de Paus en G.J. Schweitzer (ed.) *Dordrechts Museum 150 jaar, 1842-1992* (Dordrecht 1992) 56.

opstelling heb ik gesproken met Sander Paarlberg, conservator Oude Kunst van het Dordrechts Museum.

De keuze om meer aandacht te besteden aan de historische context van de kunstwerken en de stadsgeschiedenis, heeft met meerdere factoren te maken. De aandacht voor geschiedenis komt deels voort uit een trend die al langer gaande is. Al ongeveer zes jaar wordt geprobeerd om niet alleen de kunstliefhebber binnen te halen, maar ook Dordtenaren meer bij het museum te betrekken. Paarlberg vertelde dat de inwoners steeds meer als groep worden gezien die ook de weg naar het museum moet kunnen vinden. Vandaar dat er in het verleden wel vaker tentoonstellingen zijn opgezet met een duidelijk Dordts onderwerp. De geschiedenis van Dordrecht is tevens een speerpunt in het culturele beleid van de gemeente. Zij heeft een groot bedrag in de verbouwing gestoken, met als gevolg dat het museum niet alleen aantrekkelijk moet zijn voor de landelijke kunstliefhebbers, maar ook voor de bewoners van Dordrecht en de regio. Het museum kan een impuls geven aan de identiteitsvorming van de stad en een positief imago bevorderen door de nadruk niet alleen op kunst te leggen, maar ook de geschiedenis van de stad te belichten. Het museum voelt deze benadering niet als een last. Veel van de historisch interessante schilderijen zijn gemaakt door Dordtse schilders of zijn afkomstig van verzamelaars uit de stad, waardoor de objecten eveneens iets vertellen over het artistieke milieu en de rijkdom van Dordrecht. De nieuwe benadering heeft zijn vruchten al afgeworpen, want uit de reacties van de bezoekers blijkt dat ook de Dordtenaren zeer te spreken zijn over de nieuwe opstelling.

Naast de externe factoren is het idee om meer aandacht te besteden aan de geschiedenis, tevens voortgekomen uit een praktisch oogpunt. Het Huis van Gijn werd in zijn originele staat teruggebracht, waardoor historische objecten tussen de twee musea in dreigden te vallen. Met de uitbreiding ontstond in het museum de ruimte om door middel van deze objecten meer aandacht te besteden aan het verleden van de stad.

Het object is echter centraal blijven staan. Er is in eerste instantie niet gekeken hoe de geschiedenis van de stad het beste verteld kon worden, maar welke esthetisch interessante objecten gebruikt kunnen worden in combinatie met de kunstwerken. Authenticiteit en genieten van kunst staan nog altijd voorop. De bezoeker die behoefte heeft aan informatie over de historische achtergronden van de objecten, kan gebruik maken van het multimediasysteem 'Mijn Dordrechts Museum'. Door de keuze om voornamelijk esthetisch interessante objecten op te stellen, komt dit systeem tegemoet aan de behoefte om de getoonde objecten ook een historische context te geven. Dat de objecten ook een historische relevantie hebben, kan volgens Paarlberg de esthetische beleving alleen maar te versterken.

Er is nu voor gekozen om de stadsgezichten en portretten van invloedrijke Dordtenaren samen te voegen met werken die wat meer over de stad vertellen. In de zaal 'Portret van Dordrecht' staat op dit moment de opdrachtgever van het object centraal, zoals een inwoner, stad of kerk. Op deze manier komt het publiek in aanraking met een andere benadering van de schilderijen. Zo werd bijvoorbeeld het schilderij over de Synode van Dordrecht door het stadsbestuur besteld en met trots opgehangen in het stadhuis. Verder hangt in deze zaal het schilderij *De schipbreuk van de driemaster Delphine bij Zandvoort in 1822*, omdat het een opdracht is van een Dordtse reder wiens zoon is omgekomen bij deze ramp. Zonder de opdracht te belichten, zou dit schilderij misschien bij de Romantiek zijn beland. Toch is het stadsgezicht op Dordrecht van Jan van Goyen op een aparte muur geplaatst, zodat de bezoeker zijn schoonheid optimaal in zich op kan nemen. In de opstelling blijft de nadruk op de esthetische beleving van het schilderij liggen en moet het volgens Paarlberg niet 'te leuk' gemaakt worden door allerlei scheepsmodellen erbij te plaatsen. De 'gewone' objecten die in eerste instantie om hun historische waarde opgesteld zouden worden, zijn buiten beschouwing gelaten. Het gevolg hiervan is dat nog veel interessante historische objecten zijn opgeslagen in het stadsdepot.

Naast 'Gezicht op Dordrecht' is een zaal over de gebroeders De Witt ingericht, die veel meer gericht is op het historisch aspect. Deze presentatie zal ruim een jaar blijven staan en bestaat voor het grootste deel uit eigen bezit (zowel uit Huis van Gijn als het museum), dat is aangevuld met bruiklenen uit het Rijksmuseum en het Amsterdam Museum. Naast de tocht naar Chatham wordt er aandacht besteed aan schilderijen en prenten over de gebroeders uit de negentiende eeuw. De bezoeker krijgt door deze benadering tevens een beeld van de perceptie over Johan en Cornelis de Witt in deze periode. In dit geval is voornamelijk de historische waarde van de werken een reden om de objecten te tonen. In de ruimte staat een subtiel versierde ladekast, ook wel *juwel box* genoemd (bijna iedere zaal heeft een eigen variant), waarin verschillende voorwerpen en tekeningen te vinden zijn die niet lang aan het daglicht blootgesteld mogen worden. Deze kastjes zijn bedoeld om de verschillende zalen meer sfeer en context te geven. Om de sfeer compleet te maken is voor de 'De Witt-zaal' bewust gekozen voor zwarte muren, om het enigszins duistere verhaal kracht bij te zetten.

Naast dit uitstapje naar de geschiedenis is er in de andere zalen eveneens voor gekozen om meer sfeer en context te creëren. Het idee dat er in het museum ook iets te beleven moet zijn, komt onder andere voort uit de poging om ook ouders met kinderen aan te trekken. Zo worden de schilderijen gecombineerd met kunstnijverheid en beeldhouwwerken en geven de *juwel boxes* een kijkje in de historische context van de kunstwerken. Toch blijft Paarlberg

erbij dat het in de eerste plaats een museum van schilderkunst blijft, waarbij al het andere alleen een toegevoegde waarde biedt.

Op verschillende plekken in de vaste opstelling zijn ‘uitgelichtzalen’ ingericht, waar afgeweken wordt van de normale thema-zalen en aandacht besteed wordt aan één bepaald onderwerp. Op dit moment is er bijvoorbeeld de zaal ‘perspectief’, waar aan de hand van een aantal schilderijen op een aansprekende manier het perspectief in de schilderkunst wordt verbeeld. Het is de bedoeling dat het publiek geprikkeld wordt en de kunst op een andere manier benadert dan het gewend is. In de andere zalen wordt die prikkeling soms verzorgd door een combinatie van een oud en een nieuw schilderij, waarbij de bezoeker zelf de vergelijking kan maken.

De beleving is tevens te merken aan de sfeer die in sommige zalen is gecreëerd. Er is lange tijd nagedacht op welke wijze vorm gegeven moest worden aan de zaal over Ary Scheffer. Uiteindelijk is voor rood fluweel op de muren gekozen, om zo de Parijse sfeer waarin Scheffer werkte te benadrukken. Paarlberg vertelde dat de grote overgang tussen de zaal met Hollandse Romantiek en de roodfluwelen zaal, een bewust keuze is geweest. Het was een andere wereld waar Scheffer in leefde, die er in het museum ook totaal anders uit moet zien. Op de dichte luiken wordt een niet al te aanwezige film geprojecteerd over het leven van de schilder. Dit is overigens een van de weinige zalen waar muziek (van Chopin) te horen is. Chopin werd namelijk niet alleen door Scheffer geschilderd, maar was ook een goede vriend.

In de zaal over Aert Schouman is eveneens gekozen voor een totaal andere sfeer. De vitrine met opgezette siervogels staat hier niet alleen om de ruimte mooi aan te kleden, maar heeft ook een functie. Schouman gebruikte dit soort opgezette vogels als voorbeeld voor zijn behangschilderingen. De zaal is bovendien aangekleed met een kast met gedecoreerd serviesgoed, omdat de ruimte ook de smaak van zijn tijd wil tonen.

De gedachte dat kunst haar context verliest wanneer zij in het museum komt te hangen vindt Paarlberg niet belangrijk. Het kunstwerk ontleent zijn waarde niet aan zijn oorspronkelijke context. Kunst kan in veel gevallen verhandeld worden, waardoor zij op plaatsen terecht komt die niets meer met de oorspronkelijke context van het werk te maken hebben. Het schilderij verandert hier niet door, er wordt alleen een nieuwe context aan gegeven. Ondanks de nadruk op de objecten wil het museum de kunstwerken niet afstandelijk presenteren, maar juist toegankelijker maken en dichterbij de bezoeker brengen. Dit gebeurt niet alleen door een bepaalde sfeer in de zalen te creëren, maar ook door zo min mogelijk glas voor de schilderijen te plaatsen en de objecten niet achter hekjes te zetten. Het is natuurlijk

niet de bedoeling dat het publiek de objecten aanraakt, maar de afstand wordt op deze manier letterlijk verkleind. Ook de manier van opstellen helpt hieraan mee. Sommige werken worden bij elkaar gehangen, andere apart, en de schilderijen worden niet op een chronologische manier gerangschikt. Alleen bij de moderne en hedendaagse kunst wordt een uitzondering gemaakt, hier wordt voornamelijk een overzicht van de hoogtepunten gegeven.

3.2.1 Ideeën en plannen voor de toekomst

Op dit moment wordt hard nagedacht over de wijze waarop de historische opstelling interessanter gemaakt kan worden. Het is de bedoeling dat er toch een ander soort ‘Portret van Dordrecht-zaal’ gecreëerd wordt. Aan de ene kant bestaat de behoefte om iets meer te vertellen over belangrijke gebeurtenissen die met de stad samenhangen. Aan de andere kant wil het museum ook mooie opstellingen blijven ontwikkelen. Zo wordt het zilver op dit moment nog op een wat saaie manier gepresenteerd in een vitrine, maar dit zou veel aantrekkelijker gemaakt kunnen worden door andere belichting. Verder zijn er nog andere thema’s die belangrijk waren voor de stad, die meer aandacht mogen krijgen.

Aangezien de ‘uitgelichtzalen’ tijdelijk zijn, verwacht Paarlberg dat hier in de toekomst geëxperimenteerd zal worden met historische opstellingen. Het is niet de bedoeling dat er een chronologisch verhaal over Dordrecht verteld zal worden, maar af en toe kan er een gebeurtenis uitvergroot worden. Hiervoor zullen objecten uit het stadsdepot gehaald kunnen worden en wordt een intensievere samenwerking gezocht met Erfgoedcentrum Diep. Zij bezitten veel archiefstukken over de geschiedenis van Dordrecht, die een extra historische verdieping kunnen geven. In deze tentoonstellingen zal de komende jaren naast de geschiedenis ook de cultuurgeschiedenis prominent aanwezig zijn.¹²⁶

3.3 Verbinding met de theorie

3.3.1 Het museum van Huizinga

De keuze van het Dordrechts Museum om meer aandacht te besteden aan de historische context van de kunstwerken en geschiedenis van de stad, past niet in de visie van Huizinga. Hij zag geschiedenis en kunst als gelijken en had hen graag op een gelijkwaardige manier in dit museum teruggezien. Het Dordrechts Museum ziet zich echter nog altijd in de eerste plaats als schilderijmuseum, waarbij de geschiedenis alleen als middel wordt gebruikt om de kunst in haar historische context te plaatsen. De manier waarop de historische opstelling over de

¹²⁶ Gesprek met S. Paarlberg.

gebroeders De Witt is opgezet, had volgens Huizinga in het gehele museum doorgevoerd moeten worden; alhoewel het museum wel een goede keuze heeft gemaakt om het schilderij van Van Goyen als esthetisch hoogtepunt te tonen. De samenwerking met erfgoedcentrum Diep is wel een positieve ontwikkeling, omdat op deze manier de kunstwerken in contact worden gebracht met authentieke historische objecten en archiefstukken. Ook de *juwel boxes*, die de zalen meer context geven, passen in Huizinga's idee om kunst met geschiedenis in contact te brengen. Alleen de keuze om objecten in eerste instantie om hun esthetische kwaliteiten te selecteren, past niet in de zienswijze van Huizinga. Hij deelde de gedachte dat authenticiteit en het genieten van objecten in een opstelling voorop moeten staan, maar vond dat het genieten van kunstwerken en historische objecten even waardevol zijn.

3.3.2 Resonance en wonder

Het Dordrechts Museum besteedt in de opstelling regelmatig aandacht aan *resonance*, door de bezoeker te prikkelen om vragen te stellen over de objecten, door multimedia te gebruiken waarin de historische achtergronden van de kunstwerken belicht worden en door de schilderijen te combineren met beelden, tekeningen en kunstnijverheid. De keuze om in eerste instantie naar de esthetische kwaliteit van de objecten te kijken en om die reden geen gebruiksvorwerpen in de opstelling te tonen, zorgt er niet voor dat de *resonance* van Greenblatt wordt bevorderd. Het gebrek aan puur historische voorwerpen wordt opgevangen door het multimediasysteem, maar Greenblatt wijst op de beperkingen die historische contexten in de vorm van tekst en beeld kunnen hebben. Hij is van mening dat wanneer passende historische voorwerpen toegevoegd worden, de kunstwerken meer context krijgen. De *wonder* leidt in de tentoonstelling misschien wel tot *resonance*, maar niet voldoende. Soms wordt de *resonance* wel gestimuleerd door bijvoorbeeld de nadruk op de opdrachtgevers te leggen, waardoor de schilderijen meer tot leven komen en een historische context van het schilderij belicht wordt. Het museum heeft er wel voor gezorgd dat de kunstwerken over het algemeen tastbaarder zijn geworden door het glas voor de schilderijen weg te halen en geen hekjes te plaatsen voor kunstnijverheid en beelden. De kunstwerken worden hierdoor van hun voetstuk gehaald en dichterbij de bezoeker gebracht. Ook het stellen van vragen en de bezoeker prikkelen, dragen bij aan het openstellen van de kunstwerken. De De Witt-zaal ligt het dichtst bij de visie van Greenblatt, aangezien hier de esthetische objecten en de aantrekkelijke opstelling voor de *wonder* zorgen en de *resonance* wordt aangebracht door de multimedia, teksten en historische objecten.

3.3.3 De beleving

Het museum heeft de nadruk op de esthetische kwaliteiten van de objecten gecombineerd met het bieden van een beleving. Het gebruik van Rüsen tussen Schoonheid, Waarheid en Macht is vanwege de duidelijke esthetische benadering van het museum, niet in balans. Er wordt ruim aandacht besteed aan de Schoonheid van de presentatie door mooie objecten en de aantrekkelijke presentatie, maar er is minder belangstelling voor het wetenschappelijke aspect van de opstelling. De historische sensatie wordt gewekt door de authentieke objecten en de informatie die te vinden is in 'Mijn Dordrecht', maar door het gemis aan puur historische objecten wordt de bezoeker niet erg geprikkeld om een historische sensatie te beleven. Desalniettemin zorgen in een aantal zalen de decoratie, het kleurgebruik, de muziek en de belichting ervoor dat het publiek zich even in een andere wereld kan wanen. In de Schouman-zaal zijn zelfs opgezette vogels neergezet om de behangschilderingen tot leven te laten komen. Ook de projectie in de Scheffer-zaal, de audiovisuele hulpmiddelen en de genoemde *juwel boxes* voegen met hun unieke uitstraling een bijdrage aan de verbeeldingskracht van de bezoeker. Het museum biedt met name een esthetische beleving waarin mooie authentieke objecten worden getoond in ruimtes die het publiek een visueel genoegen geven.

H 4. Stedelijk Museum Kampen

4.1 Historische achtergrond museum en collectievorming

Kampen heeft relatief laat een eigen museum geopend. Vanaf de jaren zeventig van de negentiende eeuw werden er al wel museale activiteiten ontplooid in de Schepenzaal, maar de ruimte was niet geschikt om tentoonstellingen te houden zonder het monumentale karakter van de zaal aan te tasten. Pas in 1947 werd de Broederpoort als museum ingericht. Deze opstelling was een voortvloeiende van de expositie 'Behouden Bezit', die na de Tweede Wereldoorlog zorgde voor een toenemende belangstelling voor het historisch kunstbezit van gemeentelijke en andere publieksinstellingen. In 1984 verhuisde de collectie naar het Gotisch Huis, een oud koopmanshuis in het centrum, nadat dit pand in het eerste kwart van de twintigste eeuw was gerenoveerd door Pierre Cuypers. De door de stad verspreide collecties werden hier voor het eerst bij elkaar gebracht. De inrichting van de vaste opstelling werd fasegewijs in drie jaar opgesteld. Na de stadspoort was dit gebouw in eerste instantie een grote vooruitgang, maar de ruimte was beperkt en de klimatologische omstandigheden waren niet optimaal.¹²⁷ In 2009 kon de collectie overgeplaatst worden naar een nieuwe locatie en vestigde het museum zich in het voormalige stadhuis van Kampen. In dit historische gebouw werd vanaf de middeleeuwen tot de Franse tijd, recht gesproken door schepenen en raden.¹²⁸ Door deze historische functie is het gebouw sterk verbonden met het verleden van de stad.

4.1.1 Omgang met schoonheid en context in het verleden

Het Gotisch Huis voldeed al jaren niet meer als museum. Er was een groot ruimtetekort, te weinig faciliteiten en ongeschikt om historische objecten op te stellen. Doordat het museum al tien jaar op een wachtlijst stond voor een andere locatie, werd in de tussentijd weinig ondernomen. Op dat moment bestond de vaste opstelling voornamelijk uit historische objecten die aan de hand van grote stukken tekst de geschiedenis van de stad vertelden. Ook toen was het museum al in het bezit van bijzondere kunstwerken, maar door het gebrek aan ruimte bleven die in het depot staan. Het vertellen van de geschiedenis van Kampen werd toen belangrijker gevonden dan het tonen van hoogwaardige kunst. De collectie bestaat uit allerlei objecten die met de stad te maken hebben, met als belangrijkste thema's: water, geloof, rechtspraak en het Huis van Oranje.¹²⁹ Het water heeft de Hanzestad rijk gemaakt, omdat op

¹²⁷ Gesprek auteur met René van Mierlo, conservator Stedelijk Museum Kampen (Kampen, 19 oktober 2011).

¹²⁸ <http://www.stedelijkemuseakampen.nl/smk/stedelijkmuseum/hetmuseum/geschiedenis.asp>, geraadpleegd op 16 november 2011.

¹²⁹ <http://www.stedelijkemuseakampen.nl/smk/stedelijkmuseum/index.asp>, geraadpleegd op 16 november 2011.

deze manier handel gedreven kon worden. Het geloof is al lange tijd in Kampen aanwezig; voor de reformatie stonden er grote kerken en kloosters in de oude binnenstad en op dit moment bezit de stad twee theologische universiteiten. Naast de duidelijke protestantse inslag van de stad, wordt uit de collectie duidelijk dat Kampen ook een rijk rooms-katholiek verleden heeft. Door de aanwezigheid van de grotendeels authentieke Schepenzaal uit 1545 is er ook aandacht besteed aan het bestuur en de rechtspraak die in Kampen heeft plaatsgevonden.¹³⁰ Na een aantal bezoeken van Willem van Oranje aan de stad werd een traditie in het leven geroepen waarbij Kampen van iedere stadhouder of koning(in) een portret liet maken. Hierdoor bezit het museum een unieke collectie van levensgrote Oranjeportretten.¹³¹

4.2 Huidige vaste opstelling

Nadat het besluit was genomen om het museum te verplaatsen naar zijn huidige locatie, het voormalige stadhuis van Kampen, is er nog lang gediscussieerd over de inhoud van de nieuwe opstelling. Er werd een ontwerpbureau in de arm genomen om het museum te adviseren bij het ontwikkelen van de nieuwe inrichting. Het heeft uiteindelijk anderhalf jaar geduurd voordat de plannen klaar waren en het nieuwe uiterlijk van het museum was bepaald. René van Mierlo, conservator in het Stedelijk Museum Kampen en medeontwikkelaar van de opstelling, heeft mij in een gesprek verteld hoe dit proces is verlopen en wat de gedachten achter de presentaties zijn.

Van Mierlo vertelde dat de vier thema's van het museum: Water, Geloof, Rechtspraak en het Huis van Oranje, al redelijk snel vaststonden. Niet alleen omdat dit de pijlers van de stad zijn, ook omdat de collectie uit objecten bestaat die het beste binnen deze onderwerpen passen. De wijze waarop deze thema's neergezet moesten worden was een moeizamer proces. De discussies gingen voornamelijk over de balans tussen verhaal en vormgeving. Het museum wilde graag een verhaal vertellen, de vormgevers wilden dat de opstelling er zo esthetisch mogelijk uitzag. Uiteindelijk zijn er compromissen gesloten en is de middenweg bewandeld. De objecten die samen een kort thema behandelen zijn bij elkaar opgesteld en de begeleidende teksten zijn ingekort, waardoor de esthetische beleving in stand blijft.

Er is voor het thema 'Water' gekozen, aangezien de hele geschiedenis van de stad aan de hand van dit onderwerp te vertellen is. In deze zaal is de gehele wand behangen met

¹³⁰ <http://www.stedelijkemuseakampen.nl/smk/stedelijkmuseum/hetmuseum/vastecollectie.asp>, geraadpleegd op 16 november 2011.

¹³¹ <http://www.regiocanons.nl/overijssel/salland/kampen/oranjeportretten>, geraadpleegd op 3 januari 2012.

uitvergrotingen van schilderijen en tekeningen van de stad. Het museum was eerst niet blij met dit idee van de ontwerper, maar nu het gerealiseerd is vindt Van Mierlo het een mooie dimensie aan de ruimte geven. Het verhaal van Kampen en het water wordt verteld aan de hand van videobeelden, een animatiefilm, voorwerpen, objecten en schilderijen. Bovendien zijn in de ruimte havengeluiden te horen en is het plafond blauw belicht. Uit het gastenboek blijkt dat het publiek vooral deze zaal een enorme beleving vindt.

Eén van de topstukken van het museum, 'IJsvermaak' van Hendrick Avercamp, die het grootste deel van zijn leven in Kampen woonde, werd recent door het Rijksmuseum in langdurig bruikleen gegeven. Dit schilderij hangt in de Waterzaal tussen de vele historische objecten en tegen de drukke wand met afbeeldingen. Van Mierlo geeft toe dat dit niet een heel gelukkige keuze is. Het is de bedoeling dat er binnenkort een zwarte omlijsting omheen komt, waardoor het schilderij meer tot zijn recht kan komen. De grote hoeveelheid objecten in de zaal vindt Van Mierlo niet storend, het zijn volgens hem de meest relevante artefacten die bij dit onderwerp horen. Verder staan er een aantal onverwachte objecten in de zaal, zoals een miniatuur model van de eerste 'kunstnier'. Van Mierlo legde uit dat niet alle objecten in deze zaal iets met water te maken hebben, maar iets vertellen over belangrijke gebeurtenissen in de stad. Het water is in deze ruimte alleen het meest invloedrijke onderwerp. De kunstnier was een hele belangrijke uitvinding die in oorlogstijd in Kampen werd gedaan en die daarom een plekje in het museum heeft gekregen.

De Oranjes hebben een eigen zaal gekregen omdat hun relatie met de stad redelijk uniek te noemen is. De stad bezit de portretten van alle stadhouders, koningen en koninginnen die vanaf Willem van Oranje aan de macht zijn geweest. Er is voor gekozen om de muren zwart te houden, zodat alle aandacht op de schilderijen is gevestigd. Op het plafond schijnt oranje licht, wat de koningshuisbeleving compleet maakt. De begeleidende teksten gaan met name over de totstandkoming van de schilderijen en niet over het leven van de afgebeelde personen. Van Mierlo vertelde dat de inslag van deze zaal vooral cultuurhistorisch is; de band tussen het volk en de Oranjes staat centraal, de kunsthistorische of historische context zijn hierdoor minder belicht. Naast de portretten is deze ruimte aangekleed met aan het koningshuis gerelateerde voorwerpen en er zijn videobeelden te zien van Koninginnedag in Kampen en een bezoek van de huidige koningin aan de stad. De geluiden van beide filmpjes zijn in de ruimte te horen, wat de ruimte ondanks de zwarte muren toch nog druk maakt. Doordat het een monumentaal pand is, werd het museum door Monumentenzorg verplicht om panelen voor de muren te zetten, omdat er niets aan de muren gehangen mag worden. Door dit soort maatregelen, maar ook door de afmetingen van de ruimtes, heeft het gebouw een

duidelijke invloed op de opstelling. De verplichte aanpassingen hebben ook tot creatieve oplossingen geleid. Doordat de panelen ook voor de ramen kwamen te staan, zijn er grote rolgordijnen opgehangen met afbeeldingen van bekende en minder bekende Kampenaren. 's Avonds worden die met verschillende kleuren belicht, waardoor het museum ook na sluitingstijd in contact staat met de stad.

De Religieuzalen stralen na de drukte van de oranjefestiviteiten, meer rust en sereniteit uit. In het katholieke gedeelte is op de achtergrond Gregoriaans gezang te horen. Voor nog meer kerkelijke sfeer is er een gargouille (waterspuwer) op de hoek van een paneel geplaatst. Ook hier zijn de schilderijen op een zwarte wand geplaatst, waardoor deze kunsthistorisch belangrijke schilderijen beter tot hun recht komen. Het kunstgenot staat hier meer centraal dan in de Waterzaal. Ondanks de esthetische kwaliteit van de werken is Van Mierlo van mening dat kunst en geschiedenis onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. In de opstelling is daarom gekozen om in de eerste plaats een verhaal vertellen, dat door de kunst wordt ondersteund. Om dit verhaal zo goed mogelijk te kunnen vertellen is het belangrijk om de bezoeker voldoende te informeren. Doordat er kortere teksten gemaakt moesten worden, is er een multimediatour ontwikkeld. Naast de tour zijn er in de Waterzaal laden aangebracht waarin extra informatie en foto's te vinden zijn. Op deze manier wordt de tekstuele historische context niet opgedrongen, maar wel beschikbaar gesteld.

De vierde zaal heeft het thema 'Rechtspraak en bestuur' en vormt een inleiding op de Schepenzaal. Hier wordt de politieke en gerechtelijke traditie van Kampen uitgelicht. In deze zaal is het meest van de originele decoratie van het gebouw terug te zien, waarvan de grote sierschouw met spiegel het meest in het oog springen. Ook hier zijn weer veel objecten te zien die in de ruimste zin van het woord iets met rechtspraak en/of bestuur te maken hebben. Een deur verder is de Schepenzaal te bewonderen. Deze ruimte laat de historische beleving geheel opleven en bewijst dat een museum niet alleen beperkt kan worden door een historisch gebouw, maar hier ook zijn meerwaarde uit kan halen.

Er is in het museum duidelijk voor gekozen om de relatie tussen het heden en verleden te leggen. Dit is onder andere te merken aan de doorkijkjes die in de Waterzaal zijn aangebracht waardoor je vanuit het museum naar buiten kunt kijken om te zien hoe de stad er nu bij ligt. In de Religiezaal hangt een multimediascherm waarop de bezoeker kan zien welke religieuze stromingen er op dit moment vertegenwoordigd zijn in Kampen. Het is voor het museum belangrijk om de stad in het museum terug te vinden, en het museum in de stad. Dit wordt gestimuleerd door de multimediatour, die de bezoeker ook naar buiten leidt en belangrijke plekken in de geschiedenis van de stad 'in situ' laat zien. Bovendien is er in de

Waterzaal voor gekozen om een aparte ruimte in te richten met als onderwerp 'Kampen leeft met water'. Hier wordt belicht welke nieuwe uitdagingen het water veroorzaakt. Deze opstelling is met name educatief en multimediaal. Het doel is om een relatie te leggen tussen het verleden en het heden en een blik te werpen op de toekomst. Het museum probeert op deze manier de bezoeker meer in contact te laten staan met het verleden, de geschiedenis aantrekkelijker te maken en in te haken op de actualiteit.

Van Mierlo ziet de poging van het museum om het verleden dichterbij te brengen niet als problematisch. Het verleden kan misschien niet tastbaar gemaakt worden, maar wel gevisualiseerd door middel van simulatie en beleving. Het simuleren van het verleden wordt overigens enkel door de audiovisuele hulpmiddelen uitgevoerd. Daarnaast heeft Van Mierlo geen moeite met de hercontextualisering van de objecten. Hij geeft toe dat de oorspronkelijke context van de historische objecten en kunstwerken weg is zodra ze in het museum terecht komen, maar het museum stelt een nieuwe context samen. De sfeer die gecreëerd wordt probeert de oorspronkelijke context van de objecten te reconstrueren. Uiteindelijk wil het museum een verhaal vertellen en niet een verzameling losse voorwerpen presenteren. Van Mierlo benadrukt dat het museum niet het enige juiste verhaal over het verleden van Kampen vertelt. Het museum laat dit merken door gebruik te maken van relatief vlotte teksten en de multimediatour, die niet alleen informatie geeft over de opstelling, maar ook vragen aan de bezoeker stelt. Toch meent Van Mierlo dat de toon van de teksten stelliger is dan bij de oude opstelling. Het verhaal wordt misschien lossier verteld, maar ook duidelijker, zonder al te veel mitsen en maren. Daartegenover staat dat er meer ruimte wordt gelaten voor vragen.

4.1.2. Ideeën en plannen voor de toekomst

Zoals gezegd zal het schilderij van Avercamp duidelijker omlijst worden, waardoor de aandacht van het publiek minder afgeleid zal worden door wat er allemaal naast hangt. Daarnaast zal binnenkort het geluid bij de Oranjes beter gereguleerd worden, zodat het niet te nadrukkelijk aanwezig is. Verder zijn er plannen om de multimediatour aan te vullen, zodat naast de volwassenen ook kinderen hun weg buiten het museum kunnen vervolgen. De opstelling zal voorlopig blijven zoals die nu is, alhoewel er af en toe een aantal objecten gewisseld zullen worden met objecten uit het depot. Het verzamelen van nieuwe artefacten en het digitaal ontsluiten van de collectie zal blijven doorgaan. Bovendien is Van Mierlo op dit

moment bezig met het samenstellen van een boekje over de topstukken in het museum. Het museum is door deze ontwikkelingen bezig zich steeds verder te professionaliseren.¹³²

4.3 Verbinding met de theorie

4.3.1 Het museum van Huizinga

Het Stedelijk Museum Kampen lijkt het dichtst bij het historische museum te komen dat Huizinga in gedachten had. De authentieke historische objecten zijn samengevoegd met kunstwerken die soms van hoge kunsthistorische waarde zijn. De historische objecten en kunstvoorwerpen worden op een gelijkwaardige manier getoond, zoals Huizinga dat voor ogen had. Dat het museum in het bezit is van een authentieke Schepenzaal, zou Huizinga als groot pluspunt hebben gezien; de historische sensatie is in deze zaal niet te ontlopen. Het gebruik van geluid in de zalen leidt misschien te veel af, aangezien de historische sensatie volgens Huizinga met name voortkomt uit het object zelf. Aan de andere kant stond hij positief tegenover alles wat de historische sensatie stimuleert, dus ook de multimediatour is een aanvaardbaar middel om de sensatie mee op te roepen.

4.3.2 Resonance en wonder

De beleving van het verhaal staat in de opstelling op de eerste plaats. De kunst wordt enkel gebruikt om het verhaal te ondersteunen. De *resonance* wordt door de *wonder* opgeroepen, en niet andersom zoals Greenblatt adviseert. Hoewel de schilderijen in de Oranje- en Religiezaal op zwarte panelen zijn gehangen, wordt de *wonder* te veel weggedrukt door de *resonance*, waardoor de schilderijen nu te weinig tot hun recht komen. De historische context wordt wel duidelijk neergezet door voldoende informatie te verschaffen en thema's te behandelen waarin verschillende soorten objecten worden gebruikt. De objecten vormen hierdoor een eenheid en dienen als elkaars historische context. Verder past het museum bij Greenblatt omdat het niet alleen informatie verstrekt, maar de bezoeker ook vragen stelt over de onderwerpen en hen laat nadenken over de verschillende thema's.

4.3.3 De beleving

De beleving is in de opstelling duidelijk aanwezig. Licht, kleur, geluid, decoratie, authentieke voorwerpen, mooie opvallende objecten en audiovisuele middelen worden ingezet om de bezoeker geheel in de sfeer van de zaal mee te nemen. Naast het esthetische is ook het wetenschappelijke aspect in dit museum duidelijk aanwezig. Van Mierlo liet weten dat er is

¹³² Gesprek auteur met René van Mierlo.

geprobeerd om de sfeer van de oorspronkelijke historische context van de objecten te reconstrueren. De beleving wordt evenals de objecten gebruikt om de thema's van de stad aan de bezoekers over te brengen. Door de ervaringen die het publiek in het museum opdoet is er ruimte voor een eigen interpretatie van de geschiedenis, maar door de stellige teksten wordt er wel een duidelijk verhaal verteld.

H. 5: Museum De Lakenhal

5.1 Historische achtergrond museum en collectievorming

Museum De Lakenhal dankt zijn naam aan het gebouw waarin het sinds 1874 is gehuisvest. In dit gebouw werd vanaf 1640 het beroemde Leidse laken gekleurd en verkocht.¹³³ In eerste instantie bestond de collectie van het museum voornamelijk uit historische voorwerpen die door de eeuwen heen min of meer toevallig door het stadsbestuur waren verzameld. Vanaf het moment dat de objecten in De Lakenhal kwamen te liggen werd er meer systematisch verzameld. Er werden vanaf die periode niet alleen schilderijen om hun historische relevantie, maar ook om hun kunstwaarde gekocht.¹³⁴ Deze ontwikkeling kreeg een impuls toen in 1890 door middel van een schenking, het museum uitgebreid kon worden met een schilderijenzaal.¹³⁵ Door de komst van deze ruimte konden de schilderijen op een esthetisch verantwoorde manier tentoongesteld worden.¹³⁶ Zo organiseerde het museum in 1893 een tentoonstelling met tekeningen van Vincent van Gogh en in 1916 volgde de eerste tekeningenexpositie van Rembrandt.¹³⁷ In deze periode was op een aantal uitzonderingen na, de verzameling voornamelijk op oude kunst en de geschiedenis van Leiden gericht.¹³⁸ Het grootste meesterwerk uit de verzameling is dan ook *Het Laatste Oordeel* van Lucas van Leyden.¹³⁹ In 2009 werd nog een vergelijkbaar stuk van Aertgen van Leyden aangekocht, waardoor de kunstwerken elkaar op kunsthistorisch gebied kunnen versterken.¹⁴⁰

In 1920 werd opnieuw een omvangrijke nieuwe vleugel met stijlkamers door een geldschieter geschonken.¹⁴¹ De kamers zijn bedoeld om de elitaire wooncultuur van de achttiende eeuw te tonen, omdat in deze periode het bouwen van stijlkamers steeds populairder werd. Het verloop van het zeventiende-eeuwse gebouw naar het interieur van de achttiende eeuw, heeft deze kamers tot een belangrijk onderdeel van de tijdslijn van het museum gemaakt.¹⁴²

Naast 'Leiden' werd in 1993 'landschap' de tweede focus van de collectie. Deze keuze werd beïnvloed door de aankoop van Jan van Goyens *Gezicht op Leiden van uit het noordoosten* uit 1906. Doordat het museum dit schilderij in bezit heeft, kreeg het in 1993 van

¹³³ <http://www.lakenhal.nl/lakenhalvroeger.php>, geraadpleegd op 17 november 2011.

¹³⁴ H. Bolten-Rempt, *Mijn laatste oordeel. 17 jaar Lakenhal: never a dull moment* (Amersfoort 2007) 56.

¹³⁵ Bolten-Rempt, *Mijn laatste oordeel*, 22.

¹³⁶ Gesprek auteur met R. Wolthoorn, hoofd collecties Museum de Lakenhal (Leiden, 2 november 2011).

¹³⁷ <http://www.lakenhal.nl/lakenhalvroeger.php>, geraadpleegd op 17 november 2011.

¹³⁸ Bolten-Rempt, *Mijn laatste oordeel*, 56.

¹³⁹ *Ibidem*, 60.

¹⁴⁰ <http://www.codart.nl/news/449/>, geraadpleegd op 4 januari 2012.

¹⁴¹ Bolten-Rempt, *Mijn laatste oordeel*, 23.

¹⁴² Gesprek met R. Wolthoorn.

de toenmalige Rijksdienst Beeldende Kunst een groep Noord Nederlandse landschapsschilderijen uit de rijkscollectie in langdurig bruikleen.¹⁴³

In de jaren zeventig van de vorige eeuw werd met het aanstellen van een conservator voor Moderne Kunst weer een nieuwe weg ingeslagen. Door een stimulerend programma vanuit het Rijk werd de kunstcollectie van het museum aangevuld met kunstwerken van levende kunstenaars. Door dit beleid heeft het museum in verhouding meer twintigste-eeuwse kunstwerken in bezit dan kunst uit de eeuwen hiervoor. Dit heeft niet tot een afsplitsing van de collectie geleid, maar het museum probeert sinds die tijd de oude en moderne kunst in elkaars context te laten zien, tegen de achtergrond van de geschiedenis van de stad.¹⁴⁴

Het meest recente project met betrekking tot de vaste presentatie is WERK IN UITVOERING, dat in 2010 werd opgezet. Hier stond enkel de eigen collectie centraal. In het museum werd onderzoek gedaan naar de 135-jarige verzamelgeschiedenis en ging De Lakenhal op zoek naar zijn eigen DNA.¹⁴⁵ Dit onderzoek dient ook als vertrekpunt voor de ontwikkeling van de nieuwe vaste opstelling, die na de geplande verbouwing wordt ingericht.

5.1.1 Omgang schoonheid en context in het verleden

Voorheen werden de schilderijen in de schilderijenzalen op een duidelijke esthetische wijze opgehangen. Er is in het verleden wel geëxperimenteerd met gemengde opstellingen, maar aangezien de zalen gebouwd zijn voor schilderijen, vinden de conservatoren het niet gepast om hier nog allerlei kunstnijverheid en historische objecten bij te zetten. Vooral in verband met de kunstbeleving werd het als storend en lelijk ervaren om de schilderijen met objecten te combineren. Daarbij wilde het museum graag de authentieke sfeer van de schilderijenzaal behouden. Zo zijn de stijlkamers ook altijd min of meer in dezelfde staat gebleven, omdat dit uiterlijk nu eenmaal bij het museum hoort.

Toch werden naar aanleiding van historische gebeurtenissen wel degelijk gemengde opstellingen getoond. In 2007 werd een tentoonstelling georganiseerd die de buskruitramp in Leiden van 1807 in beeld bracht. De opstelling bestond uit verhalen van ooggetuigen, overgebleven brokstukken van het schip en andere memorabilia in combinatie met vele prenten, tekeningen en enkele schilderijen. Een kort animatiefilmpje liet zien hoe de ramp zich voltrokken had en werd een vergelijking gemaakt met de vuurwerkramp in Enschede.¹⁴⁶

¹⁴³ Bolten -Rempt, *Mijn laatste oordeel*, 66.

¹⁴⁴ Ibidem, 56-58.

¹⁴⁵ <http://www.lakenhal.nl/lakenhalvroeger.php>, geraadpleegd op 17 november 2011.

¹⁴⁶ Bolten -Rempt, *Mijn laatste oordeel*, 73.

In deze tentoonstelling was duidelijk te zien wat het museum wil uitdragen: ‘het museum waar kunst en geschiedenis actueel zijn’.¹⁴⁷

5.2 Huidige vaste opstelling

Het museum is pas weer met de vaste opstelling ingericht, na de grote tijdelijke tentoonstelling over de bekende Leidse schilder Lucas van Leyden. Over de huidige opstelling en de plannen voor de verbouwing heb ik gesproken met Rob Wolthoorn, hoofd Collecties. Hij vertelde dat er na Lucas van Leyden voor een iets andere opstelling is gekozen dan voorheen. Tijdens de tijdelijke tentoonstelling was vrijwel het hele museum leeggeruimd, met uitzondering van de ‘Grote pers-zaal’ (waar vroeger de lakens werden gekeurd) en de historische kamers. Op dit moment zijn de schilderijenzalen op de eerste verdieping opnieuw ingericht en hebben de tentoonstellingszalen op de derde en vierde verdieping een nieuwe invulling gekregen met de tijdelijke tentoonstelling over het Leidens Ontzet. Op de vierde verdieping is doorgaans de geschiedenis van Leiden te zien en deels aangevuld met objecten die verwant zijn aan het Leidens Ontzet. De volgorde van de schilderijen is chronologisch gebleven en loopt van de Renaissance tot aan de Tweede Wereldoorlog, waarbij iedere zaal een andere eeuw vertegenwoordigt. Naar aanleiding van de reacties op de sobere en ruimtelijke opstelling bij Lucas van Leyden, is besloten om dit door te zetten in de zestiende-eeuwse zaal, waar nu een aantal drieluiken te zien zijn. Zij staan van de muur af, dus in de ruimte, waardoor de bezoeker om de stukken heen kan lopen, zodat ook de gerestaureerde achterkant bewonderd kan worden. Door deze minimalistische opstelling is het een kale witte ruimte geworden, waar de aandacht enkel naar de esthetiek van de drieluiken gaat en de kunstbeleving optimaal is. In de schilderijenzalen wordt op dit moment eveneens geëxperimenteerd, omdat het museum wegens verbouwplannen niet lang meer open zal zijn. In deze zalen zijn verschillende periodes schilderkunst te zien die in verband gebracht worden met citaten op de muur, die voornamelijk uit reisverslagen en biografische boeken van tijdgenoten komen. Daarnaast worden minder werken getoond dan voorheen en zijn het wat specifiekere werken, waar echt iets over te vertellen is.

De kennisoverdracht wordt in dit museum zeer serieus genomen. De begeleidende teksten naast de schilderijen voorzien de bezoeker uitgebreid van informatie. Wolthoorn legde uit dat de keuze voor de uitgebreide bordjes deels voortkomt uit de vraag van de bezoekers zelf. Op dit moment zijn er nog geen audiotours of andere hulpmiddelen beschikbaar, maar

¹⁴⁷ Bolten -Rempt, *Mijn laatste oordeel*, 24.

met tijdelijke tentoonstellingen wordt hier wel mee gewerkt. Het is de bedoeling dat in de toekomst ook voor de vaste opstellingen dit soort middelen gebruikt kunnen worden. Een goede manier om het gebruik van audiotours te stimuleren, zou volgens Wolthoorn het gratis beschikbaar stellen van de tours zijn. Het opstellen van monitoren in de zalen vindt Wolthoorn geen goed idee. Hij is van mening dat dit al gauw te ingewikkeld wordt voor de bezoeker en denkt dat mensen hier toch vaak geen gebruik van maken. Ook vlot of los geschreven teksten hebben niet zijn voorkeur. Het is volgens Wolthoorn beter om een sfeer te creëren waarin op een duidelijke manier wordt verteld wat er in de ruimte te zien is. Audiovisuele hulpmiddelen kunnen voor meer diepgang zorgen, maar de informatie moet niet te nadrukkelijk aanwezig zijn.

Het museum probeert een zo goed mogelijke balans te vinden tussen verhaal en object. Wolthoorn kan om die reden niet zeggen of het nu meer een objectgericht of verhaalgericht museum is. Het museum is natuurlijk geen boek, maar de objecten vertellen een verhaal en staan naar zijn mening niet op zichzelf. Hij wil hier overigens niet mee zeggen dat de objecten altijd de 'originele' of historische verhalen moeten vertellen. Het is belangrijker dat er een verhaal verteld wordt dat de bezoeker kan stimuleren of nieuwe inzichten kan geven. Het museum probeert de objecten vaak juist uit hun oorspronkelijke context te tillen en geeft de mogelijkheid om ze in een ander licht te bekijken.

De discussie die op dit moment het meest binnen het museum wordt gevoerd, gaat over de vraag of oude en moderne kunst bij elkaar gebracht kunnen worden in een opstelling. Deze combinatie zal volgens Wolthoorn zinvol moeten zijn en niet geforceerd, alhoewel dat soms lastig te bepalen is. Ook de discussie over de vermenging van kunst en historische objecten is een regelmatig terugkerend onderwerp van gesprek tussen de conservator Oude Kunst en conservator Geschiedenis. Naast het vertellen van een verhaal moet naar de mening van de conservator Oude Kunst namelijk ook een kunsthistorische verantwoord overzicht gegeven worden, waarbij het kunstgenot niet te veel wordt verstoord. Het evenwicht vinden blijft een moeilijk punt, maar Wolthoorn denkt dat dit een gezonde spanning is.

Op dit moment wordt gewerkt aan een experimentele tentoonstelling over parels, waarin gebruik gemaakt zal worden van verschillende soorten objecten en disciplines die met elkaar vermengd zullen worden. Zo zullen er niet alleen schilderijen met parels te zien zijn, maar ook het biologische proces wordt getoond aan de hand van materiaal dat afkomstig is uit Naturalis. Daarnaast wordt samengewerkt met een choreografe die speciaal voor de tentoonstelling een dans heeft ontwikkeld. De rode draad in de tentoonstelling is een soort mythologisch verhaal dat in opdracht van het museum geschreven is. Aan de hand van dit

verhaal maakt de bezoeker een reis door het museum, waar verschillende dansmomenten en parelgerelateerde objecten te zien zullen zijn.

5.2.1 Ideeën en plannen voor de toekomst

De plannen voor de uitbreiding van De Lakenhal spelen al zo'n vijftig jaar. Tien jaar geleden werd het onderwerp weer op de agenda gezet, doordat er ideeën waren om het hele gebied rond het museum te renoveren. Toen dit plan mislukte heeft het museum het heft in eigen hand genomen en is met een plan naar de gemeente gestapt. Uit dit plan spreekt veel ambitie, omdat het museum de ingeslagen weg van de grote internationale tentoonstellingen op een frequentere manier wil voortzetten. Het plan werd goedgekeurd en het museum kreeg 13,5 miljoen euro om het uit te voeren.

Er is nog niet veel zekerheid over de exacte invulling van het nieuwe museum. Wel wordt op dit moment geprobeerd om de collectie in te passen in de Leidse geschiedenis canon. Tot nu toe zijn de schilderijen niet thematisch, maar altijd chronologisch opgesteld. Er is in de eerste plaats gekozen voor de esthetische benadering van de kunst en niet voor de onderlinge samenhang van de schilderijen of een verhaal dat ze samen kunnen vertellen. Er is een grote kans dat na de verbouwing de esthetische aanpak wordt vergezeld door een historische context. Wolthoorn is er van overtuigd dat door het bieden van een verhaal de bezoeker meer te weten komt over de verschillende objecten. Voor een vermenging van esthetiek en context zal volgens Wolthoorn een interdisciplinaire benadering moeten komen, die de verschillende objecten van hetzelfde thema bij elkaar brengt. De schilderijenzalen zullen door deze nieuwe benadering niet helemaal verdwijnen. Zo zou het thema: 'In de zeventiende eeuw komt de Hollandse schilderkunst tot bloei', heel goed in een van de traditioneel ingerichte zalen getoond kunnen worden. De topstukken zullen ook in de canon opgenomen worden en samen met de andere objecten de belangrijke thema's uit de Leidse geschiedenis vertellen. Deze stukken zullen niet benadrukt worden, maar enkel deel uitmaken van het geheel. De angst dat de bekende werken wegvallen in het verhaal is niet groot. Wolthoorn vertelde dat er is gekozen voor een sterkere interdisciplinaire benadering, waarbij de objecten samen een verhaal vertellen. Desalniettemin zal er ruimte blijven om van het kunstwerk te genieten, maar wel binnen zijn historische context. Daarnaast zal meer met objecten gewisseld en geëxperimenteerd worden, om de vaste opstelling fris en verrassend te houden.

Op welke wijze de balans tussen historische context en kunstgenot gevonden moet worden, is nog niet duidelijk. Het is overigens niet zo dat de canon de gehele opstelling zal bepalen. Als over een minder belangrijk onderwerp wel veel mooie en bijzondere objecten in

de collectie te vinden zijn, dan worden deze getoond. De collectie zal op deze manier invloed hebben op historische gebeurtenissen die aan bod komen. Wolthoorn verwacht dat sommige onderdelen van de collectie gepresenteerd zullen worden in combinatie met een kunstzinnige interpretatie van het thema door een hedendaagse kunstenaar. Op deze manier zal geprobeerd worden om een verbinding met het heden te leggen en te laten zien dat het verleden iets is waar nog altijd inspiratie en energie uit gehaald kan worden. Bovendien kan de collectie op deze manier op een logische manier groeien, waardoor met hedendaagse kunst ingehaakt kan worden op de objecten die het museum al in bezit heeft.

De relatie met Leiden zal in de presentatie altijd een belangrijke factor blijven, maar deze band kan ruim geïnterpreteerd worden. De nadruk die door het museum op de stad wordt gelegd, komt voornamelijk door de noodzaak om je als museum te profileren in zowel de stad zelf, als in het land. Er is bij de conservatoren het besef ontstaan dat het museum verbonden is met de Leidse geschiedenis. Wolthoorn merkt op dat het tegenwoordig populair is om als museum een draagvlak in de stad te hebben. Deze tendens komt volgens hem voornamelijk voort uit de veranderde opstelling en eisen van de gemeenten die het museum financieel steunen. Zij willen een duidelijke handreiking naar de stadsbewoners zien, omdat zij (de kiezers) moeten begrijpen waarom de gemeente zoveel geld steekt in het museum. Ook andere geldschieters stellen meer eisen aan het museum en vinden de interactie met de bezoekers en het stimuleren van nieuwe doelgroepen erg belangrijk. Wolthoorn wil hier niet mee zeggen dat het museum de band met de stad en de bezoekers niet belangrijk vindt, maar de druk van de gemeente en fondsen geeft wel een extra stimulans. In de nieuwe Lakenhal zal meer aandacht besteed worden aan gezinnen met kinderen, aangezien het publiek op dit moment redelijk oud is.

Na de verbouwing zal de vaste collectie meer ruimte krijgen, waardoor de mogelijkheid ontstaat om de tijdslijn door te trekken tot het heden met naoorlogse kunst. Er zal waarschijnlijk ook aandacht besteed worden aan de textielnijverheid en de industrialisatie in de negentiende eeuw. Deze onderwerpen kwamen tot nu toe niet in het museum aan bod, terwijl zij wel een belangrijk onderdeel zijn van de Leidse geschiedenis. In het verleden is wel geprobeerd om hier meer aandacht aan te besteden, maar dat was in de zestiende en zeventiende-eeuwse sfeer van het gebouw geen succes. De zalen die duidelijk verwijzen naar de oorspronkelijke functie van het gebouw en het ontstaan van de lakenindustrie, zullen hiermee verbonden blijven. Als het gaat om de esthetische benadering van kunst, zou volgens Wolthoorn in de eerder genoemde schilderijenzalen bijvoorbeeld voor een meer negentiende-eeuwse benadering gekozen of salonachtige sfeer gecreëerd kunnen worden. De stijlkamers

zullen voor het grootste deel intact blijven. Wolthoorn is van mening dat het onvermijdelijk en logisch is om gebruik te maken van de verschillende sferen die het gebouw met zich meebrengt, en hier met een hedendaagse blik op in te springen. Als bezoeker kan je in dit gebouw al deze verschillende ervaringen beleven. Er moet voor gewaakt worden dat het geen lappendeken wordt en het museum wel een bepaalde eenheid uitstraalt. De plannen hiervoor zijn nog niet concreet, maar het lijkt Wolthoorn wel mooi om de opeenvolging van sfeermomenten te bevorderen.¹⁴⁸

5.3 Verbinding met de theorie

5.3.1 Het museum van Huizinga

Door de historiciteit van het gebouw en zijn gevarieerde collectie van authentieke objecten, is De Lakenhal in staat een historische sensatie op te wekken. Om die reden past dit museum bij de visie van Huizinga. De authentieke objecten worden gemengd aan de bezoeker getoond en versterken elkaars historische context. Hoewel Huizinga de topstukken liever in het kunstmuseum zag, zou hij de rustige schilderijzalen, waar de topstukken nu getoond worden, waarschijnlijk niet afgekeurd hebben. Verder wordt de bezoeker uitgebreid geïnformeerd over de objecten en thema's, waardoor het historische besef alleen maar groter wordt.

De keuze om de hoogwaardig esthetische schilderijen te 'confronteren' met citaten van tijdgenoten, past niet in het beeld dat Huizinga had van het gemengde museum. Ook de plannen om zowel de kunstwerken als de historische objecten te gebruiken voor de visualisatie van de Leidse geschiedenis canon voldoen niet aan de visie die Huizinga had. Dit soort samenvoegingen vond hij te luidruchtig voor de kunst en te eenzijdig voor de geschiedenis, aangezien de collectie bepaalt welke gebeurtenissen de aandacht krijgen.

5.3.2 *Resonance* en *wonder*

De Lakenhal heeft twee gezichten. Beneden wordt de *wonder* voornamelijk getoond in de schilderijzalen en op de bovenverdiepingen en in de stijlkamers wordt de *resonance* bediend, door gebruik te maken van de historische ruimtes en historische schilderijen en objecten met elkaar in verband te brengen. Greenblatt ziet de *resonance* en *wonder* als onderdelen van een opstelling die juist samengebracht moeten worden. De huidige opstelling in de schilderijzalen, waar hoogwaardige schilderijen te zien zijn met citaten van

¹⁴⁸ Gesprek auteur met R. Wolthoorn.

tijdgenoten, komt tegemoet aan de ideeën van Greenblatt. Hier wordt aandacht besteed aan een historische context van de objecten, de schilderijen zijn toegankelijk en er is tegelijkertijd ruimte om van de schilderijen te genieten. Daarnaast zorgt de uitgebreide tekstuele context die bij de objecten wordt geleverd voor voldoende *resonance*. De *resonance* was nog meer tot uiting gekomen als er in de schilderijenzalen ook andere objecten zouden staan die de werken meer context geven. De poging van het museum om de objecten juist uit hun oorspronkelijke context te tillen en ze de mogelijkheid te geven om ze in een ander licht te bekijken, past gedeeltelijk bij de visie van Greenblatt. Hij is van mening dat zowel de eigen geschiedenis als de huidige betekenis van het kunstwerk verteld moeten worden, om zo het object toegankelijker te maken voor het publiek.

De plannen voor de nieuwe opstelling sluiten minder aan op de ideeën van Greenblatt, omdat er gebruik gemaakt zal worden van de Leidse canon, waardoor de *resonance* tot *wonder* zal leiden. Door deze opstelling lopen de topstukken het gevaar om door de *resonance* overschaduwd te worden.

5.3.3 De beleving

Op dit moment wordt in de vaste opstelling van De Lakenhal op een terughoudende manier omgegaan met het stimuleren van een duidelijke beleving. Toch wordt er wel een bepaalde historische sensatie bevorderd door de architectuur van het gebouw en de authentieke objecten. De verschillende stijlen van de zalen geven wel een beleving aan de bezoekers mee, maar wordt niet extra gestimuleerd door bijzondere belichting, geluid/ muziek, audiovisuele hulpmiddelen of kleurgebruik. Op dit moment komt de Schoonheid van de opstelling voort uit de mooie objecten en het historische gebouw, maar wordt niet bevorderd door een sfeer die enkel door de opstelling is toegevoegd. Het museum is trouw gebleven aan de geschiedenis van het gebouw en heeft de functies van de zalen in stand gehouden. Er wordt door het museum met name aandacht besteed aan het cognitieve aspect van de opstelling door uitgebreide teksten en historische objecten in de historische zalen te plaatsen. In de tijdelijke opstelling wordt meer aandacht besteed aan het stimuleren van een beleving door de authentieke objecten duidelijker in een aantrekkelijke verhalende context te plaatsen. Er zijn plannen om na de verbouwing deze benadering ook in de vaste opstelling terug te laten komen, aangezien het museum in de toekomst ook ouders met kinderen wil aantrekken.

Conclusie

Ondanks de discussie die er bestaat over de vraag of kunst in haar historische context geplaatst moet worden en of het mengen van kunst en historische objecten elkaar wel versterken, geloven de besproken musea dat de integratie van kunst en geschiedenis de bezoeker meer kennis geeft over zowel het kunstwerk als het historisch object. Daarnaast zou het verhaal dat de opstelling wil overbrengen beter worden begrepen wanneer kunst, kunstnijverheid en historische voorwerpen door elkaar worden getoond. Huizinga, Greenblatt en Wallach pleitten in het eerste hoofdstuk voor het mengen van kunst en geschiedenis, om zo de verering van de kunst te doorbreken en te laten zien dat het kunstwerk niet op zichzelf staat. Tegen de stellingname van Maleuvre, Proust en Hecht in, vinden de vier musea dat de kunst een duidelijk onderdeel is van de wereld waarin zij is ontstaan en vinden het belangrijk om haar in haar historische context te laten zien. Ook al zijn de objecten uit hun oorspronkelijke context gehaald, zij kunnen de bezoeker nog altijd informatie verschaffen over het verleden en hen door middel van de historische sensatie oog in oog laten staan met de geschiedenis.

Hoewel de musea de meerwaarde van een gemengde opstelling inzien, wordt dit niet altijd in het hele museum doorgevoerd. Het Rijksmuseum laat tijdens het hoofdparcours ook zalen zien met enkel historische of kunsthistorische objecten. Daarnaast zijn er de 'speciale collecties' waar eveneens geen vermenging met andere deelcollecties plaatsvindt. Stedelijk Museum Kampen heeft ervoor gekozen om alle getoonde objecten in dienst te laten staan van het verhaal dat verteld wordt. Het Dordrechts Museum mengt ook in alle zalen verschillende soorten objecten, maar neemt hun esthetische waarde als uitgangspunt. Hier worden alleen de mooiste objecten met elkaar in verband gebracht, de voorwerpen met een duidelijk historisch karakter worden alleen in de zaal over de gebroeders De Witt getoond. In De Lakenhal bepaalt voornamelijk het gebouw of de objecten gemengd worden. Zo zijn in de historische zalen en stijklkamers historische schilderijen en objecten met een duidelijk historische lading te zien en worden in de schilderijenzalen enkel schilderijen tentoongesteld. Door de duidelijke historiciteit van het gebouw en de aanwezigheid van een sterke kunstcollectie, streeft De Lakenhal er naar om de aandacht voor de kunst en de geschiedenis in evenwicht te brengen. Dit komt onder andere naar voren in de uitgebreide informatievoorziening en de esthetische opstelling van een groot deel van de schilderijen.

Niet alleen de mate waarin de kunst en geschiedenis met elkaar geïntegreerd worden verschilt per museum, ook de wijze waarop gemengd wordt is bij ieder museum anders. De

Lakenhal heeft plannen om de huidige opstelling los te laten en de collectie meer met elkaar in contact te brengen dan tot nu toe het geval was. In de nieuwe opstelling zal de Leidse geschiedenis canon als leidraad gebruikt worden om door middel van de eigen collectie de geschiedenis van de stad te verbeelden. Daarnaast is er het idee om de oude kunst in contact te brengen met de kunstzinnige interpretatie van een hedendaagse kunstenaar. In de gemengde opstelling van het nieuwe Rijksmuseum ligt de nadruk op de objecten en wordt er geen duidelijke relatie gelegd tussen de kunst, kunstnijverheid en historische objecten. De bezoeker moet voornamelijk het gevoel krijgen dat alle objecten hun oorsprong hebben in dezelfde periode. Het Dordrecht Museum heeft daarentegen een aparte ruimte ingericht waar de nadruk wat duidelijker op een historisch thema ligt.

Bij het samenbrengen van de verschillende deelcollecties blijkt de esthetiek van essentieel belang te zijn. In de nieuwe opstelling van het Rijksmuseum zal de uitstraling van het object niet ondergeschikt zijn aan het verhaal dat verteld wordt. De bezoeker kan door de vermenging meer verbanden leggen dan voorheen, maar een duidelijk historisch verhaal zal niet getoond worden. Ook het Dordrechts Museum vindt de esthetische waarde van de objecten van groter belang dan hun historische betekenis. Alleen Kampen gebruikt de kunstwerken enkel als middel om een verhaal te vertellen. Bij een aantal stukken wordt het kunstgenot wel gestimuleerd, maar zij zijn onderdeel van de verschillende thema's.

Hoewel het Stedelijk Museum Kampen het verhaal belangrijker vindt dan de esthetische waarde van de kunstwerken, maakt het optimaal gebruik van een andere esthetische benadering: de beleving. Door zowel authentieke objecten, bijzondere belichting, kleurgebruik, decoratie, videobeelden, een multimediatour, geluid en muziek in de verschillende zalen toe te passen, wordt het museumbezoek een ware beleving. Met de gecreëerde sfeer probeert het museum de historische context van de objecten te reconstrueren. Deze sfeer is ook terug te vinden in het Dordrechts Museum. Hier wordt geprobeerd om de toegankelijkheid van de kunstwerken te bevorderen door het gebruik van kleur, decoratie, muziek en audiovisuele hulpmiddelen. In De Lakenhal zorgt op dit moment voornamelijk het gebouw en de authentieke objecten voor de sfeer, maar na de verbouwing zal meer aandacht besteed worden aan de beleving van de bezoeker. Doordat het Rijksmuseum vooral de authentieke objecten wil laten spreken zullen zij, buiten de opvallende stijl die is aangebracht, niet worden afgeleid door toevoegingen die de opstelling visueel aantrekkelijker kunnen maken.

De wijze waarop de musea hun collectie hebben gemengd komt niet alleen voort uit hun overtuiging dat de objecten elkaar versterken, ook de historische achtergrond van de

verschillende musea speelt een rol. Het Dordrechts Museum blijft de schilderkunst als belangrijkste onderwerp binnen de opstelling zien, omdat het ooit begonnen is als schilderijmuseum. Het Rijksmuseum begon in 1885 met een gemengde opstelling en heeft sinds Schmidt-Degener zijn objecten op een esthetische wijze getoond. Het Stedelijk Museum Kampen heeft van origine een historisch karakter en blijft in de huidige opstelling een historisch verhaal over Kampen vertellen. De Lakenhal is door zijn historische gebouw altijd duidelijk verbonden geweest met de geschiedenis van Leiden, maar probeert door zijn uitgebreide kunstcollectie evenveel aandacht aan schoonheid te besteden.

De keuze van de musea om een gemengde opstelling te tonen heeft niet tot een einde van de discussie geleid. Er zullen altijd mensen blijven die menen dat bij een vermenging de kunst of geschiedenis niet genoeg tot haar recht komt. Toch wordt door de vermenging zowel de geschiedenis als de kunst voor een groter publiek aantrekkelijk. De kunst wordt toegankelijker doordat zij meer in haar historische context wordt gezet, en de geschiedenis spreekt meer aan door de aanwezigheid van mooie objecten. Het valt op dat de esthetiek in de vaste opstelling een steeds belangrijkere rol is gaan spelen. De musea spelen in op de huidige visueel ingestelde wereld, waarin ook de museumbezoeker een opstelling wil zien die zorgt voor een visueel genoegen. Het tonen van mooie of interessante authentieke objecten is niet meer voldoende om het publiek te plezieren. Hierdoor is het museum van geschiedenis en kunst niet enkel meer de plek waar kennis opgedaan kan worden en mooie authentieke objecten gezien kunnen worden, maar met name een plek waar iets te beleven valt.

Literatuurlijst

- Ankersmit, F.R., *De Sublieme Historische Ervaring* (Groningen 2007).
- Barker, E. (ed), *Art and its Histories. Contemporary Cultures of Display* (Yale University Press 1999).
- Bolten-Rempt, H., *Mijn laatste oordeel. 17 jaar Lakenhal: never a dull moment* (Amersfoort 2007).
- Bos, J., "De geschiedenis is vastgelegd in boeken, niet in musea", *Bulletin van het Rijksmuseum* 45 (1997) 262-309.
- Carasso, C., *In de ban van het beeld: opstellen over geschiedenis en kunst* (Hilversum 1998).
- Greenblatt, S., 'Resonance and Wonder' in: I. Karp en S.D. Lavine (ed) *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington 1991) 42-56.
- Ham, G. van der, *200 jaar Rijksmuseum: geschiedenis van een nationaal symbool* (Zwolle 2000).
- Lugt, F., *'Het redderen van den nationalen kunstboedel'* (Amsterdam 1918).
- Hein, H., *The Museum in Transition: A Philosophical Perspective* (Washington DC 2000).
- Henning, M., *Museums, Media and Cultural Theory* (Maidenhead 2006).
- Henrichs, H., 'Een Zichtbaar Verleden? Historische Musea in Een Visuele Cultuur', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 117.2 (2004) 230-248.
- Henrichs, H., 'Historisch Denken of Het Verleden Beleven. Public History en Musea', *Levend Erfgoed. Vakblad voor Public Folklore & Public History* 2 (2009) 15-19.
- Henrichs, H., 'Identiteitsfabriek of Warenhuis van het Verleden? Inburgering en het Nationaal Historisch Museum', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 120.4 (2007) 608-622.
- Henrichs, H., 'Truth, Power and Beauty: Rethinking the Nation in German Historical Museums', in: M. Grever, S. Stuurman (ed.), *Beyond the canon: History in a Globalizing world* (Basingstoke/New York 2007) 110-127.
- Huizinga, J., 'Het Historisch Museum' in: *Verzamelde Werken II* (Haarlem 1948) 559-569.
- Huizinga, J., 'Het Rapport der Museumcommissie' in: *Verzamelde Werken II* (Haarlem 1948) 569-578.
- Huizinga, J., *Verzamelde werken VII* (Haarlem 1948).
- Leeuw, R. de, *Het Rijksmuseum in de 21^{ste} eeuw: Beleidsvisie Masterplan Rijksmuseum Amsterdam* (1998).
- Maleuvre, D., *Museum memories: History, Technology, Art* (Stanford University Press 1999).
- Noortwijk, L. van, Het Nieuwe Dordrechts museum, in: L. van Noortwijk en S. Paarlberg (ed.), *Dordrechts Museum: de collectie, het gebouw* (Bussum 2010).
- Paarlberg, S., 'Geschiedenis van een verzameling', in: L. van Noortwijk en S. Paarlberg (ed.), *Dordrechts Museum: de collectie, het gebouw* (Bussum 2010).
- Paus, W. de, en G.J. Schweitzer (ed.) *Dordrechts Museum 150 jaar, 1842-1992* (Dordrecht 1992).
- Ribbens, K., *Een eigentijds verleden: Alledaagse historische cultuur in Nederland, 1945-2000* (Hilversum 2002).
- Sigmond, J.P. en E. Sint Nicolaas, *Kijken naar geschiedenis: onderzoeken en tentoonstellen van historische voorwerpen* (Zwolle 2005).
- Sigmond, J.P., 'Museale presentaties van de Nederlandse Geschiedenis in het Rijksmuseum', *Bulletin van het Rijksmuseum* 45 (1997) 259-261.
- Sint Nicolaas, E., 'Het Vaderland voorbij', *Bulletin van het Rijksmuseum* 45 (1997) 310-354.
- Vaessen, J.A.M.F., *Musea in een museale cultuur* (Zeist 1986).

- Wallach, A., *Exhibiting contradiction: essays on the art museum in the United States* (University of Massachusetts Press 1998).

Reader symposium KOG

- Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, *Een symposium over de beoogde integratie van kunst en geschiedenis in het Rijksmuseum* op 18 mei 2001 (22 maart 2002).

- Hecht, P., 30-32.
- Leeuw, R. de, 44-56.
- Sas, N. van, 28-29.
- Sluijter, E.J., 10-18.
- Zandvliet, K., 19-26.

Correspondentie

- Leeuw, R. de, brief aan staatssecretaris F. van der Ploeg: reactie directie Rijksmuseum op Rijksmuseumdebat, 10 september 2001.

Krantenartikel

Heerma van Voss, S. en R. Rijghard, 'Kunst alleen is niet genoeg; Het nieuwe Rijksmuseum volgens directeur Ronald de Leeuw', *NRC Handelsblad*, 21 oktober 2005, 19.

Internet

- *Rijksmuseum*

<http://www.rijksmuseum.nl/verbouwing/alles-over-de-verbouwing?lang=nl>, geraadpleegd op 2 juli 2011.

<http://www.rijksmuseum.nl/geschiedenis?lang=nl>, geraadpleegd op 14 november 2011.

- *Dordrechts Museum*

<http://www.dordrechtmuseum.nl/over-ons/geschiedenis/de-collectie#oud>, geraadpleegd op 16 november 2011.

<http://www.dordrechtmuseum.nl/over-ons/geschiedenis/de-collectie#verzamelaars>, geraadpleegd op 16 november 2011.

- *Stedelijk Museum Kampen*

<http://www.stedelijkemuseakampen.nl/smk/stedelijkmuseum/hetmuseum/geschiedenis.asp>, geraadpleegd op 16 november 2011.

<http://www.stedelijkemuseakampen.nl/smk/stedelijkmuseum/index.asp>, geraadpleegd op 16 november 2011.

<http://www.stedelijkemuseakampen.nl/smk/stedelijkmuseum/hetmuseum/vastecollectie.asp>, geraadpleegd op 16 november 2011.

<http://www.regiocanons.nl/overijssel/salland/kampen/oranjeportretten>, geraadpleegd op 3 januari 2012.

- *Museum De Lakenhal*

<http://www.lakenhal.nl/lakenhalvroeger.php>, geraadpleegd op 17 november 2011.

<http://www.codart.nl/news/449/>, geraadpleegd op 4 januari 2012.

Interviews

Gosselink, M., op 24 oktober 2011 in Amsterdam.

Mierlo van, R., op 19 oktober 2011 in Kampen.

Paarlberg, S., op 14 oktober 2011 in Dordrecht.

Wolthoorn, R., op 2 november 2011 in Leiden.