

# Een ferme handtekening op een witte muur

---

*Erfgoedtheorie en betekenissen van authenticiteit bij de renovatie van het  
Stedelijk Museum Amsterdam*

Inge Essing

MA Cultureel Erfgoed '10

3307360

Scriptiebegeleider: Hendrik Henrichs

'Sandberg bracht de zon in het museum.'<sup>1</sup>

Paul Groot

---

<sup>1</sup> Jansen van Galen en Schreurs, *Het huis van nu, waar de toekomst is, Een kleine historie van het Stedelijk Museum*

## Voorwoord

In het dagelijks leven probeer ik altijd *best of both worlds* te combineren. Ook in mijn keus voor stage en scriptie. Mijn interesse voor museologie en kunst combineer ik het liefst met mijn liefde voor kunst- en cultuureducatie. Gelukkig is het mogelijk. Het Stedelijk Museum leek echter in de ogen van sommige mensen een vreemde keus bij de Master Cultureel Erfgoed. Met deze scriptie wil ik daarom laten zien dat mijn keuze wel degelijk relevant is en dat het erfgoeddebat ook actueel is in een museum voor moderne en hedendaagse kunst.

Het Stedelijk, het museum voor moderne en hedendaagse kunst, is een erfgoedinstelling! Een instelling die zijn taken als museum nog altijd heel serieus neemt. Na de opening van het museum, hopelijk in 2011, zullen de klimaatomstandigheden waarin de kunst wordt bewaard en getoond, een van de hoogst mogelijke prioriteiten zijn. Maar het Stedelijk zocht ook de grenzen van een erfgoedinstelling op. Al in de jaren 50 experimenteerde directeur Sandberg met het museummodel, en wilde hij de samenleving binnenhalen door onder andere kunst te laten produceren binnen het museum. Het museumgebouw speelde hierbij een belangrijke rol, en staat mede dankzij de huidige verbouwing centraal in deze scriptie.

Tenslotte wil ik Rieke en Aron bedanken voor hun luisterend oor en Marlous en Rixt omdat zij mij de mogelijkheid hebben gegeven om mijn scriptie grotendeels op de afdeling te schrijven. Maar nog meer wil ik Chris bedanken voor zijn geduld, goede tips en omdat hij me altijd laat lachen.

## Inhoud

Voorwoord.....	3
Inhoud .....	4
Inleiding.....	5
1. Erfgoed en authenticiteit .....	10
1.1 Erfgoedtheorie.....	10
1.1.1 History vs. Heritage: de aanpak van Lowenthal .....	10
1.1.2 Erfgoedtheorie & authenticiteit.....	12
1.2 Authenticiteit .....	13
1.2.1 Een Romantisch begrip.....	13
1.2.2 Beleving van authenticiteit .....	15
1.2.3 Een objectieve benadering.....	16
1.2.4 De pluralistische benadering .....	17
1.3 Authenticiteit, renovatie en monumentenzorg.....	18
1.4 Een definitie? .....	20
2 Het Stedelijk Museum .....	23
2.1 De bouw .....	24
2.2 Van Gemeente-Museum naar het Stedelijk .....	27
2.3 Directeur Willem Sandberg .....	28
2.4 Van De Wilde jaren tot aan grootse plannen .....	31
3 De renovatie en nieuwbouw .....	35
3.1 De opdracht.....	35
3.2 De spelers.....	35
3.3 De Sandbergvleugel .....	37
3.4 Interieur oudbouw.....	39
3.5 Exterieur oudbouw .....	42
4 Op zoek naar Adriaan & Willem.....	44
5 Conclusie.....	48
Literatuur .....	52
Interviews .....	54
Beeldverantwoording.....	54

## Inleiding

Het Stedelijk is gesloten en krijgt een badkuip. De kranten staan er vol mee. Op het moment van schrijven is het museum nog niet open, maar is het oude museum ofwel de oudbouw, grotendeels gerenoveerd. Het gebouw is een rijksmonument sinds een aantal decennia en meer dan honderd jaar geleden gebouwd door de architect Adriaan Willem Weissman. De collectie van het Stedelijk komt straks bij de officiële opening als eerste in dit monumentale pand te hangen. De nieuwbouw bestaat uit de badkuip die grotendeels wordt ingenomen door publieksfaciliteiten en een kelder die bijna 8000 vierkante meter extra tentoonstellingsoppervlakte oplevert.<sup>2</sup> Het gebouw heeft altijd gefungeerd als museum en heeft een roerige geschiedenis met veel performances op de trap, dansvoorstellingen in de Sandbergvleugel maar ook veel verbouwingen. In deze scriptie kijk ik naar de geschiedenis van het museum en het gebouw in het bijzonder en wordt de erfgoedwaarde ervan geanalyseerd. Hierbij staan de materiële en immateriële overblijfselen van het verleden, en de interpretatie ervan centraal. De titel verwijst naar de vraag of de “handtekening” van Willem Sandberg, nog op de een of andere manier te herkennen is in de nieuwbouw van het museum.

Het Stedelijk Museum werd aanvankelijk gebouwd als een gemeentemuseum in opdracht van het testament van de rijke weduwe Sophia Adriana Lopez Suasso – de Bruyn. Naast de collectie stijlkamers van de weduwe werden verschillende collecties ondergebracht, waaronder de verzameling wapens van de Amsterdamse schutterij en een Medisch Pharmaceutisch museum.<sup>3</sup> Door de inzet van conservatoren en directeurs werd moderne kunst centraal gezet in het museum. Vooral conservator en latere directeur Willem Sandberg heeft een stempel op het gebouw van Weissman gedrukt. Het museum bereikte onder zijn leiding een hoogtepunt in de jaren vijftig en zestig waarin hij het museum als instituut hervormde en de deuren soms letterlijk open zette voor de samenleving.<sup>4</sup> Deze belangrijke periode is nu nog steeds gedeeltelijk zichtbaar in de oudbouw. Benthem en Crouwel Architecten, die de renovatie en nieuwbouw uitvoeren, hebben een aantal elementen uit Sandbergs periode in ere gelaten of hersteld. Maar de architecten wilden niet helemaal terug gaan naar het Stedelijk van Sandberg of het Gemeente museum van Weissman dat in 1895

---

<sup>2</sup> Aukje Vergeest, *Stedelijk BouwNieuws nr.2 Winter 2009/2010* (Amsterdam 2010) 11.

<sup>3</sup> John Jansen van Galen en Huib Schreurs, *Het huis van nu, waar de toekomst is, Een kleine historie van het Stedelijk Museum Amsterdam, 1895-1995* (Amsterdam 1995) 8.

<sup>4</sup> Stefaan Vervoort, *Museum, De museumuitbreidingen van MoMa, Stedelijk Museum en Moderna Museet: over architectuur en institutioneel zelfbeeld.* (Gent 2009) 81.

werd opgeleverd. Ze wilden vooral een museum neerzetten dat klaar is voor een nieuwe eeuw en daarnaast een aantal historische elementen behouden die voor een deel ook de identiteit van het instituut bepalen.

Sandberg's Stedelijk is een interessante periode. Geïnspireerd door de mythe die om deze man is gecreëerd ga ik in deze scriptie onderzoeken wat er over is van zijn ideeën, en andere elementen die het cultureel erfgoed van het museum representeren. In de zoektocht staat de erfgoedtheorie centraal en wordt vooral gekeken naar het begrip authenticiteit.

In de jaren 80 startte de discussie rondom erfgoed in de academische wereld. In 1985 beschrijft de Britse historicus Patrick Wright dat maatschappelijke veranderingen en het gebrek aan vertrouwen in de toekomst sinds de jaren 60 leiden tot een toenemende belangstelling voor het verleden.<sup>5</sup> Historicus Kees Ribbens constateerde dat de hang naar het verleden zich niet uitte in toegenomen belangstelling voor geschiedenisboeken, maar in een meer 'alledaagse omgang met historische cultuur'.<sup>6</sup> Erfgoed wordt door hem gezien als een klein radertje in de gehele omgang met historische cultuur.

Geograaf en historicus David Lowenthal ziet dat echter anders. Hij maakte de tongen in de erfgoeddiscussie los met zijn boek *The heritage crusade and the spoils of history*. In dit boek stelt hij dat er op twee manieren met het verleden wordt omgegaan. 'History' ofwel geschiedenis, is de wetenschappelijke omgang met het verleden. 'Heritage' ofwel erfgoed, is de alledaagse omgang met het verleden. Erfgoed is hedendaags, en dient een ander doel dan de geschiedenis.<sup>7</sup> Erfgoed wil een bepaalde identiteit bevestigen of versterken vanuit de nostalgie en herinnering en is daarom subjectief en anachronistisch. In Lowenthal's woorden: 'Predjudiced pride in the past is not a sorry consequence of heritage; it is its essential purpose'<sup>8</sup> Erfgoed staat dus in direct verband met herinnering, nostalgie en identiteit. Het begrip wordt subjectief geïnterpreteerd als een beleving van het verleden.

Historicus Johan Huizinga spreekt in 1920 al van een 'historische sensatie', en hoewel dit begrip dicht tegen de beleving van het verleden aanligt, neemt Huizinga een andere positie in dan Lowenthal, en positioneert het begrip tussen 'history' en 'heritage'. Huizinga pleit namelijk voor de verwerping van replica's in de museale context. Historicus Jo Tollebeek concludeert hieruit dat het directe contact met het verleden alleen ontstaat bij een

---

<sup>5</sup> Patrick Wright, *On living in an old country. The national past in contemporary Britain* (London 1985) 16.

<sup>6</sup> Kees Ribbens, *Een eigentijds verleden. Alledaagse historische cultuur in Nederland 1945-2000* (Hilversum 2002) 32-33.

<sup>7</sup> Ribbens, *Een eigentijds verleden*, 32-33

<sup>8</sup> David Lowenthal, *The past is a foreign country* (Cambridge 1985) 122.

authentiek archiefstuk of een echt schilderij en niet bij een kopie of een reproductie.<sup>9</sup>

Authenticiteit van historische objecten speelt dus een grote rol in de omgang met erfgoed. Lowenthal zegt hierover: 'Above all, authenticity reflected public trust that material things, unlike words, did not lie.(...) Many archaeologists continue to trumpet artefacts as more authentic than texts, more honest because less apt to be contrived. (...) public faith in the veracity of material object lingers; what can be seen and touched *must* be true.'<sup>10</sup> Een object wordt dus vaak als authentiek beschouwd dan een tekst bij de interpretatie van het verleden.

De vraag blijft wanneer een object authentiek is. In deze scriptie wordt het begrip authenticiteit tweeledig geanalyseerd. Het begrip wordt vaak gezien vanuit een materiële en objectieve blik, waarbij de focus ligt bij het object. Daarnaast wordt het begrip gezien vanuit een subjectieve blik, waarbij nostalgie, herinnering en zintuiglijke beleving een grote rol spelen. In deze scriptie belicht ik beide kanten van het begrip.

Bij de subjectieve invalshoek van het begrip wordt vooral gekeken hoe authenticiteit door mensen wordt ervaren. De basis hiervan ligt in de filosofie, maar dit intrinsieke begrip van authenticiteit wordt in deze scriptie ook doorgetrokken naar discussies in het erfgoeddebat waarin nostalgie een grote rol speelt. De objectieve invalshoek is vaak objectgericht en daardoor makkelijker te beoordelen. Het objectieve begrip is echter ook complex. Voor bijvoorbeeld restauratoren is het bij ieder object dat gerestaureerd moet worden opnieuw een vraagstuk of iets moet worden behouden, of mag vervallen. Ook voor architecten is dit begrip interessant, maar de omgang met het begrip verandert als het om onroerend erfgoed gaat. Mijn hoofdvraag zal daarom zijn:

*Welke betekenissen van authenticiteit kunnen een rol spelen bij het analyseren van de renovatie van het Stedelijk Museum Amsterdam vanuit de erfgoedtheorie ?*

Om een antwoord op deze vraag te vinden wordt de zoektocht naar authenticiteit gestart in de filosofie. In hoofdstuk I geeft de cultuurfilosoof Walter Benjamin een goed startpunt om het begrip authenticiteit te analyseren omdat zijn definitie van 'aura'<sup>11</sup> niet alleen doet denken

---

<sup>9</sup> Jo Tollebeek, *De toga van Fruin, denken over geschiedenis in Nederland sinds 1860* (Amsterdam 1990) 215-216.

<sup>10</sup> David Lowenthal, 'Authenticity: Rock or Faith or Quicksand Quagmire?' (versie herfst 1999), [http://www.getty.edu/conservation/publications/newsletters/14\\_3/feature1\\_2.html](http://www.getty.edu/conservation/publications/newsletters/14_3/feature1_2.html) (10 mei 2010).

<sup>11</sup> Walter Benjamin, 'The Work of Art in an Age of Mechanical Reproduction' in Walter Benjamin, Hanna Arendt ed., *Illuminations* (New York 1968) 220.

aan de 'historische sensatie' van historicus Johan Huizinga<sup>12</sup> maar indirect ook aan de 'genius loci',<sup>13</sup> letterlijk vertaalt als de geest van de plek, die aansluit bij authenticiteit van gebouwen en plaatsen.

Binnen het erfgoeddebat voeren het werk van hoogleraren Gregory Ashworth en David Lowenthal vooral de boventoon. Ashworth maakt bijvoorbeeld in *European heritage planning and management* onderscheid tussen verschillende soorten van authenticiteit.<sup>14</sup> Lowenthal, onder andere auteur van *The heritage crusade and the spoils of history*, toont aan dat authenticiteit een beladen en problematisch begrip kan zijn. Zijn standpunten werk ik uit in het hoofdstuk over authenticiteit.

In de monumentenzorg wordt het begrip authenticiteit op een andere manier geïnterpreteerd. Architectuurhistoricus Wim Denslagen stelt een belangrijk verschil vast tussen de begrippen originaliteit en authenticiteit. Het object is authentiek als het niet beschadigd of veranderd is, origineel echter is de oorspronkelijke toestand van het object.<sup>15</sup> Gebouwen worden verbouwd, delen worden verwijderd en andere worden toegevoegd. Er kan dus niet echt sprake zijn van een originele of authentieke situatie. Naast Denslagen komen andere wetenschappers aan het woord, die bijdragen aan het debat over monumenten, cultuurhistorische waarde en authenticiteit.

Nadat het begrip authenticiteit is toegelicht ga ik in hoofdstuk 2 in op de casus van het Stedelijk Museum. Het gebouw neemt een centrale plaats in bij een beschrijving van de geschiedenis van het museum. Ook geef ik aandacht aan de collectie en de invloed die vooral Sandberg, maar ook andere directeuren hadden op het instituut en het gebouw, omdat deze elementen van belang zijn bij de erfgoedanalyse.

In hoofdstuk 3 onderzoek ik de verbouwing. Ik kijk naar de visies die de verschillende partijen hebben op de renovatie. Verder onderzoek ik de veranderingen in het gebouw, en kijk ik welke elementen die van belang zijn voor de identiteit van het Stedelijk zijn behouden of verdwenen. Daarna bespreek ik in hoofdstuk 4 de verschillende betekenissen van authenticiteit die inzicht gegeven hebben in de renovatie van het Stedelijk, en kijk ik welke betekenissen nu echt bruikbaar waren. Tenslotte probeer ik de vraag te beantwoorden wat het gebruik van de erfgoedtheorie en het begrip authenticiteit in het bijzonder in het geval van de renovatie van het Stedelijk Museum hebben opgeleverd.

---

<sup>12</sup> Johan Huizinga, 'Het historisch museum' in: *Verzamelde Werken II* (Haarlem 1948) 566.

<sup>13</sup> Gunilla Jivén en Peter Larkham, 'Sense of Place, Authenticity and Character: A commentary' *Journal of Urban Design* 8 (2003) 67-81.

<sup>14</sup> Ashworth en Howard, *European heritage planning and management*. (Exeter 1999) 44.

<sup>15</sup> Wim Denslagen, *Romantisch modernisme. Nostalgie in de monumentenzorg*. (Amsterdam 2004), 115.



In een verbouwing en een nieuwbouw van een museum spelen natuurlijk veel meer facetten een rol dan de omgang met erfgoed, maar juist kleine vondsten zoals een windroos die tevoorschijn komt in de granitovloer, maken een onderzoek als dit interessant. Hopelijk niet alleen voor (kunst-)historici en erfgoeddeskundigen, maar ook voor rondleiders die zich inlezen over het gebouw. Met deze scriptie wil ik daarom niet alleen een inzicht geven in de erfgoedbenadering van de verbouwing van het museum, maar zeker ook een handvat bieden voor rondleiders, die hieruit nieuwe informatie kunnen putten, ofwel het beste van beide werelden combineren.

## I. Erfgoed en authenticiteit

De verdwijning van de parketvloer met visgraatmotief en de sloop van de Sandbergvleugel zorgden niet alleen voor discussies tussen museummedewerkers, architecten en monumentenzorg, maar hield ook de gemoederen in Amsterdam en de rest van het land bezig. Moest het museumideaal van Sandberg niet bewaard blijven? En dat parket kraakte zó lekker dat die eigenschap menigeen deed herinneren aan vervlogen tijden. Maar het museum moest worden aangepast aan de eisen van deze tijd, en de karakteristieken maakten plaats voor nieuwe elementen. Het authentieke Stedelijk, zoals de gemiddelde bezoeker het kende, moest bewaard blijven. Waar komt deze drang naar behoud ineens vandaan? De vloer was toch tot op de naad versleten? En de Sandbergvleugel was toch nooit functioneel geweest?

De discussie ontstond eigenlijk doordat mensen bang waren dat de historische kenmerken, en daarmee de identiteit van het instituut, verloren zou gaan. De erfgoedtheorie draait om dezelfde discussie.

### I.1 Erfgoedtheorie

Halverwege de jaren 80 startte de discussie rondom erfgoed in de academische wereld. In zijn boek *On living in an old country* beschrijft de Britse historicus Patrick Wright dat maatschappelijke veranderingen en het gebrek aan vertrouwen in de toekomst sinds de jaren 60 hebben geleid tot een toegenomen belangstelling voor het verleden.<sup>16</sup> Historicus Kees Ribbens constateert later in *Een eigentijds verleden* dat de hang naar het verleden zich niet uitte in toegenomen belangstelling voor geschiedenisboeken, maar in een meer 'alledaagse omgang met historische cultuur', waarin historische cultuur steeds meer functies gaat vervullen, van nostalgie en identiteitsvorming tot aan recreatie.<sup>17</sup>

Beide auteurs constateren dat de omgang met het verleden steeds meer verschuift van een academische naar een alledaagse omgang met het verleden, waarbij herinneringen en nostalgie naar betere tijden meestal centraal staan in de zoektocht naar betekenis en identiteit.

#### I.1.1 History vs. Heritage: de aanpak van Lowenthal

---

<sup>16</sup> Patrick Wright, *On living in an old country. The national past in contemporary Britain* (London 1985) 16.

<sup>17</sup> Kees Ribbens, *Een eigentijds verleden. Alledaagse historische cultuur in Nederland 1945-2000* (Hilversum 2002) 32-33.

Geograaf en historicus David Lowenthal legt de basis voor de erfgoedtheorie als hij in zijn boek *The heritage crusade and the spoils of history* stelt dat op twee manieren met het verleden wordt omgegaan. Historici houden zich bezig met de wetenschappelijke omgang met het verleden. Lowenthal noemt deze omgang 'history'. Dit begrip staat voor een zo objectief mogelijke beschrijving van het verleden. De gewone mens relateert het verleden echter niet met wat hij leest in geschiedenisboeken, maar met wat hij om zich heen ziet. Objecten en tradities die uit het verleden zijn overgebleven worden daarom door Lowenthal 'heritage' ofwel erfgoed genoemd. Dit erfgoed is hedendaags. Het heeft een band met het verleden, maar deze is vertroebeld en biedt weinig context en chronologie:<sup>18</sup> 'The distinction is vital. History explores and explains pasts grown ever more opaque over time; heritage clarifies pasts so as to infuse them with present purposes'.<sup>19</sup> Erfgoed dient een ander doel dan geschiedenis.<sup>20</sup> Het wil een bepaalde identiteit bevestigen of versterken, en doet dat niet op een wetenschappelijke manier, maar spreekt vanuit de nostalgie en herinnering en is daardoor subjectief en anachronistisch. In Lowenthal's woorden: To vilify heritage as biased is thus futile: Bias is the main point of heritage. Prejudiced pride in the past is not a sorry consequence of heritage; it is its essential purpose. Heritage thereby attests our identity and affirms our worth (...) Heritage diverges from history not in being biased but in its attitude towards bias. Neither enterprise is value-free. But while historians aim to reduce bias, heritage sanctions and strengthens it.<sup>21</sup> Erfgoed is dus bewust vooringenomen.

Erfgoed op zichzelf is geen probleem, maar de omgang ermee kan wel een probleem vormen. Lowenthal vindt dat de omgang met erfgoed ook in een historische context moet worden geplaatst, omdat mensen anders objecten gaan beschouwen als schatten uit het verleden, en niet meer zien dat deze misschien door meerdere periodes zijn veranderd en niet meer in één tijdperiode zijn te plaatsen. De hang naar het object uit het verleden heeft nog een tweede gevaar: 'Above all, authenticity reflected public trust that material things, unlike words, did not lie.(...) Many archaeologists continue to trumpet artefacts as more authentic than texts, more honest because less apt to be contrived. (...) yet public faith in the veracity of material object lingers; what can seen and touched *must* be true.'<sup>22</sup>

Lowenthal beschrijft hiermee meteen het fundament van de discussie rondom de

---

<sup>18</sup> David Lowenthal, *The heritage crusade and the spoils of history* (Cambridge 1998) XV.

<sup>19</sup> Lowenthal, *The heritage crusade and the spoils of history*, XV.

<sup>20</sup> Ribbens, *Een eigentijds verleden*, 32-33

<sup>21</sup> David Lowenthal, *The past is a foreign country* (Cambridge 1985) 122.

<sup>22</sup> David Lowenthal, 'Authenticity: Rock of Faith or Quicksand Quagmire?' (versie herfst 1999), [http://www.getty.edu/conservation/publications/newsletters/14\\_3/feature1\\_2.html](http://www.getty.edu/conservation/publications/newsletters/14_3/feature1_2.html) (10 mei 2010).

verbouwing van het Stedelijk. Mensen verbinden objecten die overgebleven zijn uit het verleden op een vooringenomen, abstracte en nostalgische manier met het heden. Door behoud van deze objecten, wil men ook de positieve aspecten uit het verleden terugroepen of in stand houden. De drang naar behoud van de objecten ontstaat dus vanuit een subjectief gevoel van nostalgie of herinnering. En vanuit de aanname dat objecten niet zo makkelijk als teksten worden gemanipuleerd, is het gevolg dat objecten authentieker worden ervaren dan documenten. Mensen halen betekenis uit erfgoedobjecten en daarom is authenticiteit een belangrijk aspect.

### 1.1.2 Erfgoedtheorie & authenticiteit

Een authentiek object is ook voor historicus Johan Huizinga een voorwaarde voor een 'historische sensatie', hoewel hij het niet in zoveel woorden omschrijft. In het artikel 'Het Historisch museum' pleit hij al in 1920 voor de verwerping van replica's in de museale context omdat deze de 'sensatie' in de weg staan. Hij verwoordt het als volgt: '(...) het gevoel van een onmiddellijk contact met het verleden, een sensatie even diep als het zuiverste kunstgenot, een (lach niet) bijna ekstatische gewaarwording van niet meer mijzelf te wezen, van over te vloeien in de wereld buiten mij, de aanraking met het wezen der dingen, het beleven der Waarheid door de historie.'<sup>23</sup> In *De Toga van Fruin*, schrijft historicus Jo Tollebeek dat het contact met het verleden ontstaat bij een authentiek archiefstuk of een echt schilderij en niet bij een kopie of een reproductie.<sup>24</sup> Met deze aanname wordt de 'historische sensatie' tussen 'history' en 'heritage' geplaatst, omdat het uitgaat van een zintuiglijke waarneming maar tevens aan de historische waarheid refereert.

Authenticiteit is een belangrijke speler in de erfgoedomgang met het verleden. Zoals uit de tekst van Tollebeek blijkt, is authenticiteit een voorwaarde voor de 'historische sensatie'. De voorwaarde van authenticiteit is eigenlijk een streven naar objectiviteit bij een erfgoedobject dat vooral subjectief wordt geïnterpreteerd. Het verleden ligt dus, als je het vanuit de theorie van Lowenthal of Huizinga bekijkt, tussen een subjectieve en objectieve benadering. Veel geschiedenisboeken baseren zich immers tegenwoordig niet alleen meer op geschreven bronnen maar bijvoorbeeld ook op 'oral history'. Herinneringen van mensen spelen dus een steeds grotere rol.

Volgens Peter van Mensch heeft de opkomst van het contextgerichte denken, waarbij de museale context waarin een erfgoedobject gepresenteerd wordt centraal staat, zich niet

---

<sup>23</sup> Huizinga, *Verzamelde werken* II, 566.

<sup>24</sup> Jo Tollebeek, *De toga van Fruin, denken over geschiedenis in Nederland sinds 1860* (Amsterdam 1990) 215-216.

beperkt tot musea. Volgens hem speelt ook in andere sectoren van het erfgoedbeheer respect voor de integriteit van de 'natuurlijke' context van objecten een belangrijke rol. Monumentenzorg is hiervan een recent voorbeeld. 'Waar al langer aandacht wordt besteed voor de omgeving van onroerende monumenten, richt de aandacht tegenwoordig steeds meer op de samenhang tussen het onroerende monument en zijn roerende inhoud.'<sup>25</sup> Dat de 'verpakking' in harmonie blijft met de 'inhoud' is een ontwikkeling die ook de relevantie van dit onderzoek onderstreept. Maar voordat ik het monument in zijn nieuwe gedaante in de context van zijn inhoud en geschiedenis kan zetten, is het noodzakelijk de juiste definities van authenticiteit te vinden die aansluiten bij de context van het Stedelijk.

## 1.2 Authenticiteit

Het begrip authenticiteit bestond al als 'authentikòs' in de Griekse oudheid. Maar aangezien men in die tijd veelvuldig beelden kopieerde, is het aannemelijk dat de betekenis die wij tegenwoordig aan het begrip geven, pas later ontstaan is. Lowenthal's opvatting over authenticiteit baseert hij op het 'echte' tegenover het 'valse', de origineel en niet de kopie.<sup>26</sup> Maar in dezelfde tekst geeft hij nog een betere formulering: 'Authenticity is an ancient concept of ever-changing meaning, functions, and criteria.'<sup>27</sup> Deze verwoording vertaalt precies wat er speelt in de meeste discussies rondom dit concept, namelijk dat het begrip op verschillende manieren wordt geïnterpreteerd.

In dit onderzoek wordt het begrip tweeledig geïnterpreteerd. Authenticiteit staat voor de hang naar het echte, met een zweem van nostalgie. Aan het ene uiteinde is het een subjectief, zintuiglijk gevoel dat bij mensen opborrelt zodra er iets dreigt te verdwijnen uit hun leven. Aan het andere uiteinde van het begrip ontstaat een authenticiteit die moet worden uitgedrukt in een meetbare objectieve definitie. Beide vormen van authenticiteit spelen op elkaar in en spelen een grote rol in de erfgoeddiscussie. Tegenwoordig wordt authenticiteit vanuit allerlei disciplines geanalyseerd, van de beleveniseconomie tot de Romantische filosofie. Of omgedraaid, want bij de Romantiek start ik mijn analyse.

### 1.2.1 Een Romantisch begrip

De Romantiek is een belangrijke periode voor het begrip authenticiteit, omdat men in deze

---

<sup>25</sup> Peter van Mensch, 'Context en authenticiteit' *Jaarboek Nederlands Openluchtmuseum 1999* (Arnhem 1999) 78-101, 79.

<sup>26</sup> Lowenthal, 'Authenticity: Rock of Faith or Quicksand Quagmire?' (versie herfst 1999) [http://www.getty.edu/conservation/publications/newsletters/14\\_3/feature1\\_2.html](http://www.getty.edu/conservation/publications/newsletters/14_3/feature1_2.html) (10 mei 2010)

<sup>27</sup> Ibidem.

periode verlangde naar een gelijksoortige authenticiteit als tegenwoordig. Filosofen als Jean-Jacques Rousseau zetten zich in de Romantiek af tegen het artificiële, valse en geraffineerde van de Verlichting en gingen op zoek naar het echte, de krachten van de natuur en de mensen die nog hiermee in harmonie leefden.<sup>28</sup> De filosoof Charles Taylor is ook gegrepen door de woorden van Rousseau. Volgens hem heeft Rousseau met 'le sentiment de l'existence' een passende verwoording gevonden voor het vermogen te voelen dat we in leven zijn als een subject van het geheel.<sup>29</sup> Taylor ziet authenticiteit ook als iets dat van binnenuit komt, en niet door anderen wordt opgelegd: 'Authenticity is not the enemy of demands that emanate from beyond the self; it presupposes such demands.'<sup>30</sup>

Ook architectuurhistoricus Wim Denslagen schrijft in *Romantisch modernisme* dat authenticiteit, en vooral de betekenis hiervan voor de kunst, architectuur en monumentenzorg, een omslagpunt beleefde tijdens de Romantiek: 'Sinds de Romantiek moet de kunstenaar geen voorbeelden volgen, maar zijn artistieke geweten.'<sup>31</sup> Mogelijk bestond deze visie ook al vóór de Romantiek, maar in deze periode was er sprake van een massale verwerping van de academische kunstregels en werd er ruimte gemaakt voor 'authentieke kunst' die niet meer was afgeleid van de antieke canon.<sup>32</sup>

De Romantische zoektocht naar authenticiteit is een modern of zelfs stedelijk verschijnsel waarin mensen zich afzetten tegen hoe de samenleving geworden is. Romantici kijken niet naar de samenleving, maar keren in zichzelf of gebruiken de natuur om te zoeken naar authentieke waarden.

Tegenwoordig ontkomt men bijna niet meer aan de stroom met invloeden uit de samenleving. We worden geconfronteerd met hyperrealisme, 'virtual reality' en 'augmented reality', een virtuele laag die kan worden toegevoegd aan de werkelijkheid. Door al deze lagen van realiteit heen zijn mensen tegenwoordig nog steeds op zoek naar authenticiteit. Deze zoektocht uit zich tegenwoordig echter op verschillende manieren.

De Romantische zoektocht is vooral terug te vinden in nieuwe vormen van spiritualiteit en levensvormen waarin evenwichtige omgang met de natuur centraal staat. De romanticus vlucht de natuur in. De zoektocht naar authenticiteit die in deze scriptie centraal staat is vergelijkbaar, omdat men zich hierin ook afzet tegen de hedendaagse samenleving. Bij een nostalgische zoektocht vluchten mensen echter niet de natuur in, maar gaan ze op zoek

---

<sup>28</sup> Hilde Heynen, 'Questioning Authenticity', *National Identities*, 8, 3, (2006) 287-300.

<sup>29</sup> Charles Taylor, *The ethics of Authenticity* (London 2002) 27.

<sup>30</sup> Taylor, *The ethics of Authenticity*, 50-51.

<sup>31</sup> Wim Denslagen, *Romantisch Modernisme. Nostalgie in de monumentenzorg* (Amsterdam 2004) 84.

<sup>32</sup> Denslagen, *Romantisch Modernisme*, 84.

naar betekenis en authenticiteit in nostalgie en herinneringen uit het verleden. Beide zoektochten naar authenticiteit stammen historisch gezien uit de Romantiek omdat ze zich afzetten tegen de moderne samenleving. De Romanticus keert zich af van de maatschappij, en zoekt authenticiteit in zichzelf en de natuur, de nostalgicus onderzoekt juist zijn cultuur en geschiedenis.

De hang naar authenticiteit in deze casus heeft te maken met nostalgie en herinnering. De parketvloer en de Sandbergvleugel worden gemist, omdat deze elementen allerlei associaties bij mensen oproepen, zoals het dopen van een Madeleine-cakeje in een kopje thee bij Proust zijn kindertijd oproep.<sup>33</sup> Een bepaalde geur, een geluid of smaak roept soms niet alleen een herinnering op, maar ook een emotie.

Volgens socioloog Fred Davis is dit een vorm van nostalgie. Nostalgie is volgens hem een persoonlijke of collectieve emotie waarbij herinneringen aan het verleden vaak worden gekoppeld aan objecten, die op hun beurt betekenis geven aan het heden.<sup>34</sup> Maar nostalgie wordt ook vaak beschouwd in de optiek van cultuurhistoricus Robert Hewison. Volgens hem is nostalgie een hedendaagse blik waarmee naar het verleden wordt gekeken. Het vormt een bedreiging voor het verleden, omdat de nostalgie het verleden aanpast aan het heden.<sup>35</sup> Het begrip kan dus een positieve en een negatieve annotatie hebben. Als het een collectief gevoel is, dan heeft het invloed op identiteit en politiek en kan dit voor veranderingen in het collectieve geheugen zorgen. Maar als het een persoonlijk gevoel is, zoals de Madeleine van Proust, dan is het vaak niet zo sterk verbonden aan collectieve identiteit en daarom niet 'gevaarlijk'.

### 1.2.2 Beleving van authenticiteit

Zoals eerder beschreven zegt Lowenthal in 'Authenticity: Rock of Faith or Quicksand Quagmire?' dat ervaring of aanraking ervoor zorgt dat een object als authentiek wordt gezien.<sup>36</sup> De opkomst van de belevingseconomie, waarin aan elk product dat verkocht moet worden een beleving wordt geplakt, bevestigt dit. Joseph Pine en James Gilmore zijn de mannen die de belevingseconomie op de kaart hebben gezet. In het artikel 'Museums & Authenticity' stellen ze dat iedere beleving authentiek is omdat het een intrinsiek proces is

---

<sup>33</sup> Willem Brakman, 'Proust en de Epifanie': in: S. Haakma (ed.), *De Eeuwende 1900 (dl.3): de Literatuur* (Utrecht 1994) 97-112, 100.

<sup>34</sup> Kees Ribbens, *Een eigentijds verleden. Alledaagse historische cultuur in Nederland 1945-2000* (Hilversum 2002) 21.

<sup>35</sup> Robert Hewison, *The Heritage Industry: Britain in a climate of decline* (London 1987) 46-47.

<sup>36</sup> David Lowenthal, 'Authenticity: Rock of Faith or Quicksand Quagmire?' (versie herfst 1999), [http://www.getty.edu/conservation/publications/newsletters/14\\_3/feature1\\_2.html](http://www.getty.edu/conservation/publications/newsletters/14_3/feature1_2.html) (10 mei 2010).

maar dat een ervaring wordt gemodificeerd door keuzes die buiten het individu zijn gemaakt. De context is dus dominant.<sup>37</sup> Pine en Gilmore stellen ook dat het begrip eigenlijk subjectief is. Beleving verkoopt en de culturele sector zet daarom massaal in op deze strategie.

Hoewel Pine en Gilmore lijken te impliceren dat authenticiteitsbeleving iets is van de laatste decennia, werd er al over geschreven aan het begin van de twintigste eeuw. Huizinga's 'historische sensatie' is namelijk ook een vorm van authenticiteitsbeleving. Tollebeek benoemde echter een onderscheid tussen deze opvatting en de stelling van Pine en Gilmore. Voorwaarde voor een 'historische sensatie' is authenticiteit. Een kopie van een object kan geen 'historische sensatie' opwekken.<sup>38</sup> Tollebeek verklaart hiermee dus de link tussen subjectieve beleving van authenticiteit en het objectieve begrip.

### 1.2.3 Een objectieve benadering

Volgens Tollebeek is objectieve authenticiteit dus een voorwaarde voor een subjectieve beleving van authenticiteit. Deze objectiviteit hoeft niet de materiële authenticiteit van het object te betekenen, maar gaat vooral over de cultuurhistorische waarde die erfgoed door het verleden heeft gekregen. In dit hoofdstuk zoek ik daarom naar een werkbare definitie.

Walter Benjamin geeft een fantastisch startschot. Hij schrijft in 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', dat de status van een authentiek object is gebaseerd op originaliteit en oorspronkelijkheid, ofwel het idee dat het echt is. Zijn oordeel over authenticiteit is mede op fotografie gebaseerd. Hij schrijft dat door de komst van mechanische productie, kunstvormen worden geproduceerd die niet authentiek kunnen zijn, omdat er geen origineel meer bestaat. En dat zelfs de beste reproductie van een schilderij altijd een element mist, namelijk de aanwezigheid in tijd en ruimte: 'Its presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be'<sup>39</sup> Hij noemt dit ook wel het 'aura' van een object. Volgens historicus Randolph Starn zet hij zich hiermee niet alleen af tegen de reproductie van kunst, maar ook het conserveren en restaureren ervan.<sup>40</sup>

Benjamin komt met zijn ultieme 'aura' van het object bijna terecht bij de subjectieve beleving van een object, en opnieuw is materiële authenticiteit een absolute voorwaarde. Hoewel dit begrip tot de verbeelding spreekt, is in mijn ogen het 'aura' van een object niet

---

<sup>37</sup> J. Pine and J. Gilmore, 'Museums & Authenticity', in: *Museum News* 86 (2007) 78.

<sup>38</sup> Jo Tollebeek, *De toga van Fruin, denken over geschiedenis in Nederland sinds 1860* (Amsterdam 1990) 215-216.

<sup>39</sup> Benjamin, 'The Work of Art in an Age of Mechanical Reproduction', 220.

<sup>40</sup> Randolph Starn, 'Authenticity and historic preservation: towards an authentic history', *History of Human Sciences* 15, 1 (2002) 3.



echt toepasbaar op het onroerend erfgoed van deze casus. Heritage management professor Gregory Ashworth en geograaf Peter Howard delen de verschillende betekenissen van authenticiteit op en pakken de objectieve formulering van authenticiteit praktischer aan.

#### 1.2.4 De pluralistische benadering

Ashworth en Howard hebben een praktische aanpak van het authenticiteitsbegrip opgesteld waarin zowel de objectieve benadering, als de subjectieve beleving van het begrip authenticiteit worden behandeld. Zij maken een helder onderscheid tussen verschillende vormen van het begrip. Ze onderscheiden de authenticiteit van de *maker*, *concept*, *materiaal*, *context*, *functie*, *geschiedenis* en *samenstelling*. Daarnaast spreken de auteurs van ‘experiential authenticity’, dat vertaald kan worden als authenticiteitsbeleving.<sup>41</sup>

Met de eerste categorie, de *maker*, bedoelt Ashworth de authenticiteit van ‘the hand of the master’, ofwel of het werk van de maker nog zichtbaar is. Met *concept* bedoelt Ashworth het idee van de maker achter het object. De derde categorie, de authenticiteit van het *materiaal*, betekent het originele materiaal van het object. De vierde categorie is de *context*. Hiermee bedoelt hij de ‘integrity of the location’, ofwel de harmonie van locatie en object. Deze vorm komt overeen met de eerder in deze tekst genoemde harmonie tussen roerend en onroerend erfgoed, zoals Peter van Mensch het noemde. De vijfde categorie, de authenticiteit van de *functie*, is vrij duidelijk. De functie van het object moet in stand gebleven zijn. Met de authenticiteit van de *geschiedenis* bedoelt Ashworth dat de historie zichtbaar blijft. Authenticiteit van *samenstelling* is ‘the integrity of the whole’<sup>42</sup> ofwel de integriteit van het geheel. Aan deze vorm van authenticiteit is bijna niet te voldoen. Ten slotte noemen Ashworth en Howard ook ‘experiential authenticity’, oftewel authenticiteitsbeleving.

Met de pluralistische opvatting van authenticiteit tonen Ashworth en Howard aan dat verschillende soorten van authenticiteit tegelijkertijd toepasbaar zijn op één object. Zo kan een gebouw dat als museum gebouwd is en wordt gerenoveerd, zijn functionele authenticiteit, en daarnaast de authenticiteit van concept, maker en geschiedenis behouden. De pluralistische benadering van Ashworth en Howard is de meest praktische benadering van het begrip authenticiteit, en kan uitstekend als handvat functioneren in een analyse waarin naar verschillende soorten authenticiteit gekeken wordt. In mijn analyse probeer ik daarom een aantal van deze begrippen over te nemen, die relevant zijn voor deze casus.

---

<sup>41</sup> Ashworth en Howard, *European heritage planning and management*, 44-45.

<sup>42</sup> Ibidem, 45.

Maar eerst spits ik het begrip verder toe op de casus en onderzoek ik het authenticiteitsbegrip in de monumentenzorg.

### 1.3 Authenticiteit, renovatie en monumentenzorg

Nu we een concreter beeld hebben van verschillende soorten authenticiteit is de tijd rijp om te kijken naar wat architectuurhistorici schrijven over authenticiteit en onroerend erfgoed. Hoewel de begripsvorming van authenticiteit tot nu toe relevant was, gaan de auteurs vaak uit van roerende objecten in een museale context. Gebouwen zijn anders, ze behouden hun functie of veranderen van functie, maar worden niet snel in een museale context geplaatst. Het begrip authentiek is niet direct toe te passen op een onroerend monument zoals de oudbouw van het Stedelijk in zijn geheel. Gebouwen worden net als roerend erfgoed getekend door de tijd, maar worden ook aangepast om met de tijd mee te gaan.

In de negentiende eeuw was de visie van schrijver en criticus John Ruskin zeer invloedrijk. Bij het handhaven en conserveren van een monument moest er zo weinig mogelijk worden gerestaureerd, alleen onderhoud was voldoende<sup>43</sup>. Ruskin zag in restauratie van een gebouw juist vernietiging. Het oude, oorspronkelijke in een gebouw zou een mysterieuze suggestie en de sporen van verloren tijden vasthouden.<sup>44</sup> Daarnaast speelde het in 1964 door het ICOMOS<sup>45</sup> opgestelde Charter van Venetië een sturende rol in de monumentenzorg van de twintigste eeuw. 'People are becoming more and more conscious of the unity of human values and regard ancient monuments as a common heritage. The common responsibility to safeguard them is recognized. It is our duty to hand them on in the full richness of their authenticity.'<sup>46</sup> De Charter dient nog steeds als leidraad voor veel architectuurhistorici en architecten, maar is niet dwingend.

Architectuurhistoricus Wim Denslagen maakt een verschil tussen de begrippen originaliteit en authenticiteit. Het object is authentiek als het niet beschadigd of veranderd is, origineel echter is de oorspronkelijke toestand van het object.<sup>47</sup> Gebouwen worden verbouwd, delen worden verwijderd en andere worden toegevoegd. Er kan dus geen sprake zijn van een originele situatie en in die zin kan een gebouw niet authentiek zijn. Architectuurhistoricus, Oud-directeur voor de Rijksmonumentenzorg en Rijksadviseur voor

---

<sup>43</sup> Wim Denslagen, *Omstreden herstel. Kritiek op het restaureren van monumenten. Een thema uit de architectuurgeschiedenis van Engeland, Frankrijk, Duitsland en Nederland (1779-1953)*. ('s-Gravenhage 1987) 49.

<sup>44</sup> Denslagen, *Omstreden herstel*, 48-49.

<sup>45</sup> ICOMOS: International Charter for the Conservation and restoration of Monuments and Sites.

<sup>46</sup> Starn, 'Authenticity and historic preservation: towards an authentic history', 3.

<sup>47</sup> Wim Denslagen, *Romantisch modernisme. Nostalgie in de monumentenzorg*. (Amsterdam 2004), 115.

Cultureel erfgoed, Fons Asselbergs verwijdt de blik van Denslagen als hij pleit dat authenticiteit wel behouden kan worden. Volgens hem is er sprake van authenticiteit als de verschillende lagen van tijd en aanpassingen die een gebouw meedraagt bewaard blijven. Hij doelt hiermee op het behoud van de cultuurhistorie. 'Het verhaal van de plek is belangrijk, op verschillende niveaus, van diverse bouwlagen, bouwnaden tot lagen verf, en van lagen behang tot verborgen landschappen of nederzettingen onder de grond. Het genetische profiel van de cultuurhistorische waarde moet worden blootgelegd, maar ook de eisen van de tijd, ambitie van de opdracht en het kwaliteit van het ontwerp zijn factoren die authentieke waarde bepalen.'<sup>48</sup>

Een interessante omzetting hiervan wordt gegeven door architect en cultuurhistoricus Gunila Jivén en planoloog Peter Larkham. In 'Sense of Place, Authenticity and Character: A Commentary' geven ze duidelijk weer welke vraag er speelt in de samenleving over de conservering van erfgoed. Ze gaan uit van het begrip 'sense of place' of 'genius loci'. Dit begrip kan vertaald worden als 'geest van de plek', het karakter of de atmosfeer die een plek uitstraalt. Rob van der Laarse noemt het de plek als betekenisdrager.<sup>49</sup> De 'genius loci' van een plek, is te zien als de equivalent van het 'aura' van een object, en de 'historische sensatie' die teweeg wordt gebracht. De termen laten namelijk de vonk die Huizinga beschreef overspringen, tussen een subjectieve en objectieve voorstelling van authenticiteit. De 'genius loci' is dus van groot belang bij de beschouwing van authenticiteit in relatie tot de renovatiecasus.

Ook geven Jivén en Larkham een interessante cultuurrelativistische betekenis aan authenticiteit wanneer ze zich baseren op de Nara conferentie, waar de westerse blik op authenticiteit werd bekritiseerd. Een van de conclusies die werd getrokken aan het einde van deze bijeenkomst is dat er vraag is naar een brede definitie van authenticiteit die een evolutionair veranderingsproces toelaat in de architectuur, gevoed door socio-culturele veranderingen.<sup>50</sup> Hierop voortbouwend is er tijdens de conferentie gezegd dat: 'All judgements about values attributed to cultural properties as well as the credibility of related information sources may differ from culture to culture, and even within the same culture. It is thus not possible to base judgements of value and authenticity on fixed criteria. On the contrary, the respect due to all cultures requires that heritage properties must be

---

<sup>48</sup> Fons Asselbergs, *Niets is zo veranderlijk als een monument. Een pleidooi voor het culturele argument*. (Nijmegen 2000) 38.

<sup>49</sup> Rob van der Laarse, *Bezeten van vroeger* (Amsterdam 2005) 11.

<sup>50</sup> Jivén en Larkham, 'Sense of Place, Authenticity and Character: A commentary', 78.

considered and judged within the cultural contexts to which they belong.’<sup>51</sup>

Deze cultuurrelativistische benadering brengt ons terug bij het begin van deze zoektocht naar de betekenis van authenticiteit, bij de definitie die Lowenthal gaf aan authenticiteit. Iedere tijd en cultuur heeft dus zijn eigen definitie. In ieder geval is het nu mogelijk een relevante begripsbepaling te vinden voor de casus van het Stedelijk Museum.

#### 1.4 Een definitie?

Hoewel authenticiteit een multi-interpretabel begrip is, zijn er toch hele duidelijke lijnen van betekenis te ontdekken. Ten eerste wil ik hierbij aangeven dat in dit hoofdstuk naar een betekenis van authenticiteit gezocht wordt die toepasbaar is op de renovatie van het Stedelijk en daarom een speciale definitie met zich meebrengt.

Er zijn veel aanknopingspunten te vinden met authenticiteit als het gaat om onroerend erfgoed. Alle literatuur spreekt ten eerste over het ‘echte’ en dit is niet altijd terug te voeren op een materiaal, context of functie, zoals Ashworth & Howard zo praktisch doen, maar wel op de ervaring ervan. Authenticiteit wordt vooral ervaren door mensen. Toch moet je hierin niet te ver gaan. In de tijd van hyperrealisme en de beleveniseconomie, waarin vooral Pine en Gilmore bijdragen aan de omgang met het begrip authenticiteit, gaat de authenticiteitsbeleving toch verder dan alleen het intrinsieke of subjectieve beleving van de mens, waarbij een mooie context à la Disneyworld er al voor zorgt dat mensen authenticiteit beleven. In principe hebben Pine en Gilmore gelijk, en zouden Rousseau en Taylor zich hierbij aansluiten, als ze stellen dat er een intrinsiek proces aan de gang is, dat in bijna alle culturen en tijden terug te vinden is. Ik sluit me echter aan bij Tollebeek als hij stelt dat een authentiek object, of op zijn minst een authentieke context of geschiedenis, voorafgaat aan een echte ‘historisch sensatie’. Want zelfs als je authenticiteit vanuit een cultuurrelativistisch perspectief bekijkt, zoals op de conferentie in Nara werd gedaan, is de authenticiteit van de geschiedenis nog relevant. De ‘sensatie’ wordt dus altijd vooraf gegaan aan een context, een geschiedenis of een authentiek object. De objectieve en subjectieve interpretatie van het begrip zijn daarom aan elkaar verbonden.

Het begrip moet dus vanuit een schaal bekeken worden, waarin de waarde steeds verandert. Aan de ene kant ligt de objectieve interpretatie van authenticiteit, zoals de authenticiteit van de maker, concept, materiaal, context, functie, geschiedenis en samenstelling zoals Ashworth en Howard het hebben uitgewerkt. Aan de andere kant ligt de

---

<sup>51</sup> Eman Assi, ‘Searching for the concept of authenticity: implementation guidelines’, *Journal of Architectural Conservation*, 6, 2 (2000) 67.

subjectieve pool. Daar ligt de herinnering, nostalgie, en zintuiglijke beleving, ofwel, alles dat subjectief bijdraagt aan de beleving van authenticiteit. Als de interpretatie van authenticiteit als het ware in het midden ligt, wordt het 'aura' boven het object ineens zichtbaar, daalt de 'genius loci' uit de torenkamer neer en beleeft Huizinga een 'historische sensatie'. Het gaat bij authenticiteit dus om het samenspel van de verschillende factoren, subjectief en objectief die samen een echte authenticiteitsbeleving teweeg brengen.

In deze scriptie staat onroerend erfgoed centraal en hierbij spelen niet alleen de verschillende aspecten van objectieve en subjectieve authenticiteit een rol, maar ook de 'genius loci' die spreekt uit oude gebouwen. De 'genius loci' komt vrij in een gebouw als het zijn cultuurhistorische waarde weet te behouden, zoals Asselbergs het uitdrukt. Het gebouw bestaat uit meerdere lagen waardoor verschillende tijden elkaar overlappen. Het authentieke materiaal, dat bij roerend erfgoed altijd op de eerste plaats wordt gezet, wordt pas zichtbaar in de laatste, originele laag. Hoewel deze authenticiteit nog steeds belangrijk is, zijn er ook andere lagen, die ook een cultuurhistorische waarde hebben opgebouwd. Bij gebouwen speelt authenticiteit van het materiaal dus nog steeds een rol, maar gaat het niet zozeer om authenticiteit maar om het behouden van verschillende historische periodes. Andere vormen van authenticiteit zijn daarom belangrijker, zoals de authenticiteit van de maker, concept, context, functie en vooral geschiedenis.

Om de authenticiteit of de 'sense of place' te behouden, moet het gebouw zijn karakter behouden. De verschillende lagen van het gebouw moeten daarom zoveel mogelijk zichtbaar blijven omdat de lagen verschillende herinneringen en nostalgie oproepen en van cultuurhistorische waarde zijn. Dit is mogelijk door terug te restaureren naar een bepaalde periode. Daarnaast moet een gebouw dat zijn functie behoudt ook meegaan met de eisen van de tijd. Als voorproefje op wat komen gaat is de vloer van het Stedelijk een mooi voorbeeld.

Er lag eens een mooi parket met visgraatmotief waar zelfs Sandberg niet aan kwam. Bezoekers identificeerden het Stedelijk Museum met het visgraatparket. Het kraken van de vloer bracht een zweem van nostalgie omhoog bij de generatie die het instituut nog uit haar jeugd kende. Maar de toenmalige directeur, Gijs van Tuyl, vond de vloer te ouderwets, en wilde iets nieuws. Het werd wel parket, maar niet meer in het ouderwetse motief. Het Stedelijk verandert dus op dat vlak, en hetzelfde geldt voor de 'sense of place'.

Niet alleen de vloer is veranderd tijdens de renovatie van het Stedelijk. Vrijwel alles is gerenoveerd in het museumgebouw. In dit onderzoek ga ik daarom ten eerste uit van

objectieve authenticiteit, en analyseer ik dit begrip vanuit de cultuurhistorische waarde van Asselbergs en de verschillende vormen die Ashworth en Howard aanreiken. Daarnaast kijk ik naar de subjectieve authenticiteit, die beïnvloed wordt door de zintuigen, herinnering en nostalgie. Tenslotte onderzoek ik de balans tussen beide benaderingen, en kijk of er sprake is van een 'genius loci'. Maar voordat het zo ver is beschrijf ik eerst de geschiedenis van het gebouw en het instituut in het volgende hoofdstuk. In dit hoofdstuk ga ik op zoek naar elementen van cultuurhistorische waarde voor het Stedelijk.

## 2 Het Stedelijk Museum



Afb. 1. Gemeente-museum omstreeks 1895

In dit hoofdstuk behandel ik de casus van het Stedelijk Museum en beschrijf ik de geschiedenis van het gebouw en het instituut. Ik ga op zoek naar elementen uit de geschiedenis die van invloed waren op de identiteit van het gebouw en het instituut en kunnen bijdragen aan de beleving van het authentieke Stedelijk.

Een voormalig dienstmeisje zorgde dat het Stedelijk werd opgericht. Mevrouw Sophia Adriana de Bruyn, rijke weduwe van Lopez Suasso, had last van een verzamelvirus dat tegenwoordig waarschijnlijk wordt gezien als shopverslaving. Ze verzamelde van alles, van zilveren speelgoed tot dameslaarsjes.<sup>52</sup> In haar testament benoemde ze de stad Amsterdam ‘tot hare eenige erfgename’ op voorwaarde dat haar hele collectie zou worden tentoongesteld.

Voor de Vereeniging tot het Vormen van eene Openbare Verzameling van Hedendaagse Kunst te Amsterdam ofwel ‘de Vereniging met de Lange Naam’, was deze schenking aan Amsterdam een enorme kans. Zij hadden namelijk al een aardige verzameling hedendaagse kunst opgebouwd en zochten een vaste tentoonstellingsruimte toen het Rijksmuseum geen plek meer voor hen had. Vervolgens overleed de oprichter van de vereniging, C.P. van Eeghen. De familie Van Eeghen doneerde een bedrag van anderhalve ton voor de bouw van een museum, met de voorwaarde dat Nederlandse beeldende

---

<sup>52</sup> Jansen van Galen en Schreurs, *Het huis van nu, waar de toekomst is*, 9.

kunstenaars in het museum een plek om te exposeren kregen. De financiering was daarmee snel rond en eind 1891 werden de bouwplannen door de gemeenteraad geloodst.<sup>53</sup>

## 2.1 De bouw

'Het uiterlijk van het gebouw heb ik geheel ondergeschikt gehouden aan de inwendige bestemming'<sup>54</sup>

Stadsarchitect Adriaan Willem Weissman kreeg op 15 juli 1891 de opdracht het museumgebouw te bouwen. Om inspiratie op te doen ging Weissman eerst op reis langs Europese musea. De inrichting en verlichting van de kabinetten aan de noordzijde van het gebouw werden overgenomen uit Kassel<sup>55</sup> en de glazen constructie in het dak van de bovenzalen werd gebaseerd op Schinkel's Altes Museum.<sup>56</sup> Ook kreeg hij advies van een aantal kunstenaars, ondermeer van Josef Israëls en Hendrik Willem Mesdag, die commentaar hadden op de hoogte van de zalen, de verhouding tussen verlichte en onverlichte wanden, en tenslotte misten ze een erezaal. Een erezaal mocht niet ontbreken, en Weissman paste hierop zijn ontwerp aan.<sup>57</sup>

Belangrijkste elementen in het ontwerp waren de structuur en het licht, die Weissman geïnspireerd had op musea in het buitenland. Maar zijn keuzes waren ook een kritiek op het Rijksmuseum dat weinig kwaliteit op het gebied van licht en structuur vertoonde. Het Rijksmuseum had te nauwe ingangen, te smalle trappen, overdadige decoratie en gebrekkige verlichting, aldus de architect.<sup>58</sup> Een plattegrond moest symmetrisch zijn zodat de bezoekers de weg niet zouden kwijtraken. De indeling maakte het mogelijk om een systematische presentatie van de collectie te laten zien.<sup>59</sup> Ook voor de belichting had hij een hele studie gemaakt. Zijn toepassing baseerde hij grotendeels op het werk van de Duitse schilder Eduard Magnus en architect August Tiede.<sup>60</sup>

---

<sup>53</sup> Jansen van Galen en Schreurs, *Het huis van nu, waar de toekomst is*, 10.

<sup>54</sup> Adriaan Willem Weissman, *Gemeente-Museum Te Amsterdam, Geschiedenis, inrichting en versiering, verlichting* (1895 Amsterdam) 44.

<sup>55</sup> Ibidem, 12.

<sup>56</sup> Jansen van Galen en Schreurs, *Het huis van nu, waar de toekomst is*, 15.

<sup>57</sup> Weissman, *Gemeente-Museum Te Amsterdam*, 14-15.

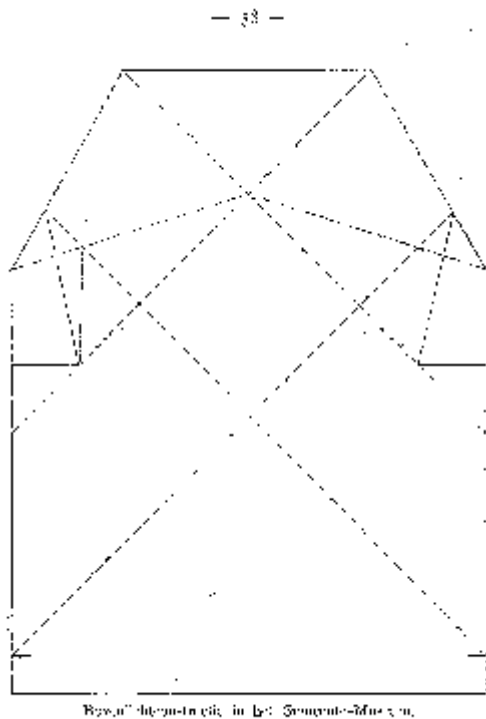
<sup>58</sup> Bureau Monumenten en Archeologie, *Het Stedelijk Museum*, 11.

<sup>59</sup> Ibidem, 11.

<sup>60</sup> Ibidem, 21.



Afb. 3. Lichtwerking Weissman



Weissman paste de theorie van Magnus en Tiede niet alleen toe bij de dakkappen. Hij had namelijk in Dresden en München gezien dat zijlicht en beglaasde schilderijen niet goed samengingen. In de kabinetten op de eerste verdieping plaatste hij daarom schuine wanden, zodat de lichtval ideaal was en de schilderijen niet zouden glimmen.<sup>61</sup> Daarnaast had hij alle ramen en de doorgangen zo ontworpen dat er een doorkijk ontstond, een zogenaamde 'enfilade', die door de kabinetten loopt. Op de begane grond maakte Weissman geen kabinetten, maar zalen en was er geen sprake van een 'enfilade', zoals te zien is op

afbeelding 4.

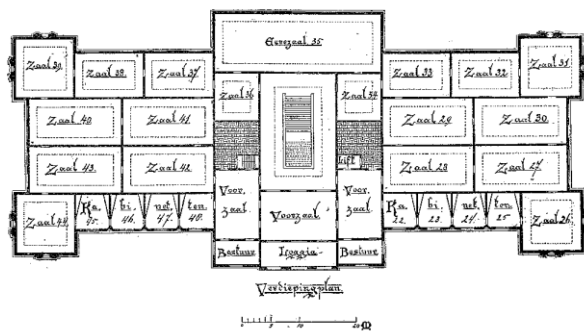
Bij het ontwerp van het museumgebouw hield Weissman al rekening met het klimaat binnen in het museum. 'Van bijzonder gewicht is het, dat de voorwerpen, in een museum aanwezig, zooveel mogelijk tegen stof en vochtigheid of tegen plotselinge temperatuurswisselingen beveiligd blijven. Daarom zijn alle buitenmuren met een spouw geconstrueerd, is voor verwarming in de winter zorg gedragen en ook de ventilatie des zomers niet veronachtzaamd.'<sup>62</sup>

De bouw van het museum liep voorspoedig. Slechts kleine problemen met de aanbesteding deden zich voor maar dit is inherent aan de geschiedenis van het Stedelijk. Weissman verklaarde dat het gebouw niet een bepaalde stijl gevolgd had: 'Wijzen ook de afwisseling van gebakken en gehouwen steen, de topgevel en het torentje op onze vaderlandschen bouwtrant der 16<sup>e</sup> eeuw, toch zijn geen motieven uit dien tijd gebruikt. Vooral in de ornamentiek heb ik naar wat anders gestreefd, en dit door in de vaderlandsche flora en fauna modellen te zoeken.'<sup>63</sup>

<sup>61</sup> Weissman, *Het Gemeente-Museum Te Amsterdam*, 65-72

<sup>62</sup> *Ibidem*, 49-50

<sup>63</sup> *Ibidem*, 45.



Afb. 4. Plattegrond gebouw Weissman

In zijn boekje, dat Weissman overigens schreef omdat hij een weerwoord wilde geven tegen de speculaties en kritiek in de pers, ging hij ook uitgebreid in op de inrichting van het museum. Hoewel weinig van de inrichting is overgebleven in het huidige gebouw, is Weissmans beschrijving op een aantal punten relevant. 'De wanden der trapzaal en van de aangrenzende lokaliteiten zijn in afwisseling van geel en rood uit den vaderlandschen baksteen opgetrokken.' En ook over de vloeren meldde hij:

'Mozaïekvloeren zijn in alle lokalen, die niet voor expositie dienen, gemaakt.'<sup>64</sup> In de museumzalen legde hij houten vloeren in een visgraatmotief. Over de muren in de museumzalen schreef hij: 'Waar schilderijen tentoongesteld worden, is het gewenscht, de wanden met doek te bekleeden, hetwelk liefst een min of meer fluweelachtig karakter moet hebben. De middelen lieten ondertusschen een dergelijke bekleeding der schilderijzalen niet toe en daarom is beschildering in lijmverf geschied.'<sup>65</sup>

Ingenieur V.W. van Gogh, neefje van Vincent, schreef in 1967 over het museumgebouw: 'Het grondplan van het Stedelijk Museum Amsterdam is een der beste van alle musea ter wereld. De bezoeker kan zich zonder moeite oriënteren en de uitgang terugvinden. De entree en de hal kunnen gebruikt worden om de bezoeker het gevoel te geven dat hij welkom is. De vorm van de zalen is uitstekend; bovenal is de verlichting van de schilderijen de beste van welk museum in Europa of Amerika ook.'<sup>66</sup>

Tenslotte geeft Weissman in zijn boekje nog een redenering voor zijn keus om de gewelven niet te versieren: 'Van het orneren der gewelven om de bovenlichten in de zalen heb ik mij onthouden. Dergelijke ornamentatie werkt toch altijd storend, daar zelfs de

<sup>64</sup> Ibidem, 48.

<sup>65</sup> Ibidem, 48.

<sup>66</sup> V.W. van Gogh, *Concept notitie over A.W. Weissman*, (Rotterdam, 1967) 2.

bekwaamste decoratieschilder door zijn werk de tentoongestelde schilderijen slechts schade doet.<sup>67</sup> Deze redenering noem ik als laatste omdat hier een overeenkomst is met de latere geschiedenis van het interieur van het museum. Sandberg was namelijk niet zo dol op de architectuur van Weissman maar in dit opzicht hadden ze dezelfde visie.

De sobere gewelven sieren nog steeds de hal en omloop in het Stedelijk Museum. De elementen die echt een indruk op de bezoekers van het Stedelijk hebben gemaakt zijn de vloer en het exterieur van het museum. De vloer heeft zelfs zoveel indruk gemaakt en riep zoveel nostalgische gevoelens op bij Amsterdammers dat daarover nog flink gediscussieerd is. Maar ook het licht en de structuur van het gebouw zijn elementen die indruk maakten.



Afb. 5. Museumzaal omstreeks 1900

## 2.2 Van Gemeente-Museum naar het Stedelijk

Voordat Sandberg de scepter zwaaide en de muren helemaal wit schilderde was het Cornelis Baard die na de dood van de eerste conservator Jan Eduard van Someren Brand in 1920 aantrad als eerste directeur. Baard wilde van het karakter als scharrelmuseum af waarin stijklamers, wapens en farmaceutische objecten naast elkaar een plek in het museum hadden. Probleem was echter dat hij ambivalent was in zijn beleid. Hij wilde het museum omtoveren tot museum voor hedendaagse kunst, maar deinsde terug voor de consequenties ervan.

Baard was de eerste directeur die begon met aanpassingen in het gebouw. De kelder werd uitgegraven, een nieuwe goedereningang werd aan de achterkant geplaatst, een provisorische aula werd ingericht en de ruimte onder de kap boven de kabinetten werden omgebouwd tot meubelzolder. Ook deed Baard iets aan het schelle licht in de bovenzalen. In de lente liet hij

---

<sup>67</sup> Weissman, *Het Gemeente-Museum Te Amsterdam*, 49.

het witten met een mengsel van kalk en karnemelk, dat er in de loop van het jaar afregende, zodat de zalen weer een maximale hoeveelheid aan zon kregen in de herfst en winter.<sup>68</sup>

Kunsthistoricus David Röell nam in 1936 de functie van Baard over en samen met grafisch ontwerper Willem Sandberg, begonnen ze het museum te reorganiseren. Sandberg vond het gebouw niet passen bij wat hij voor ogen had. De zware houten toegangsdeuren, de bakstenen hal, de groene tegels boven de deuren en het gele licht vond hij afschuwelijk. Sandberg wilde de bakstenen wit schilderen, maar Röell durfde deze ingreep, zonder overleg met de gemeenteraad, niet aan. Dus ging Röell een week op vakantie en daarna waren de muren wit. Ook vervingen ze het gelige glas, dat het 'gelige urinebad' in de hal veroorzaakte. Toen het nieuwe glas te schel bleek kreeg Johannes Itten de opdracht een velum voor het museum te ontwerpen.<sup>69</sup> De lambriseringsen werden van de muren van de museumzalen gehaald en de muren werden met jute bespannen en wit geschilderd, waardoor schilderijen op elke gewenste plek te hangen waren.<sup>70</sup>

Naast de veranderingen in het gebouw brachten Röell en Sandberg het instituut tot leven. Volgens het Algemeen Handelsblad had het museum een drieledig streven: 'het Stedelijk Museum voor bezoekers levendig en aantrekkelijk doen zijn, de belangstelling voor moderne kunst stimuleren en vooral levende kunstenaars de kans geven hun werk onder de aandacht te brengen.'<sup>71</sup> Met Röell aan het roer en Sandberg als tweede man veranderde de functie van directeur van een conserverende naar een scheppende rol. De directeur ging steeds meer zijn handtekening onder het instituut zetten.<sup>72</sup> Na de oorlog werd Röell directeur van het Rijks- en het Amsterdams Historisch Museum. Sandberg werd in 1945 benoemd als directeur van het Stedelijk.<sup>73</sup>

Uit deze periode stamt het befaamde wit al. De witte kubus was al vroeg in het Stedelijk aanwezig, en heeft het instituut tot vandaag gekleurd. Hoewel tegenwoordig alle galeries en musea het concept van de witte muren in meer of mindere mate toepassen, is dit zeker een element dat nog herinneringen oproept bij Amsterdammers. Maar dit was niet de enige indruk die Sandberg achtergelaten heeft.

### 2.3 Directeur Willem Sandberg

---

<sup>68</sup> Jansen van Galen en Schreurs, *Het huis van nu, waar de toekomst is*, 52.

<sup>69</sup> Ibidem, 74 -77.

<sup>70</sup> Bureau Monumenten en Archeologie, *Het Stedelijk Museum*, 35.

<sup>71</sup> Weissman, *Het Gemeente-Museum Te Amsterdam*, 77.

<sup>72</sup> Jansen van Galen en Schreurs, *Het huis van nu, waar de toekomst is*, 84.

<sup>73</sup> Ibidem, 97.

Willem Sandberg (1897-1984) zette het grootste stempel op het Stedelijk. Hij wilde na de oorlog niet meer in de gebaande paden treden. 'Wat ik moet brengen is datgene wat vooruitwijst en niet datgene wat terugwijst. Iets dat in de richting wijst waarin onze maatschappij zich beweegt. Een museumdirecteur moet zich niet afvragen waar de mensen op afkomen, maar nadenken wat nodig is om te laten zien.'<sup>74</sup> Hij wilde een open museum waarin niet alleen de beeldende kunsten werden vertegenwoordigd, maar functioneerde als een huis der muzen waarin ook dans, muziek en film een plek kregen. Er stond een nieuwe generatie op, die het anders wilde doen na de oorlog. Het Stedelijk was bij uitstek een broedplaats voor kunstenaars die deze filosofie aanhingen.



Afb. 6. Willem Sandberg, 1973

Sandberg had ook vooruitstrevende opvattingen op architectonisch vlak. Hij werkte vanuit een totaalvisie in zijn verbouwingen die niet alleen uit praktisch oogpunt noodzakelijk waren, maar ook vanuit zijn persoonlijke visie voor het museum. Hij verving de ingangdeuren door glas zodat het museum in contact stond met buiten. De witte muren zorgden dat het gebouw in dienst van de kunst kwam te staan. Daarnaast deed Sandberg praktische aanpassingen, zo plaatste hij een tussenverdieping in de hal en kreeg de voorzaal een reproductieafdeling.

Tussen 1947 en 1949 werden de zalen gemoderniseerd. Op de begane grond werd het museum aangepakt door Mart Stam. De eerste verdieping werd onder handen genomen door Frits Eschauzier. Er werd een aula gebouwd, de ramenkozijnen werden omgedraaid zodat het licht hoger naar binnen viel en Bart van Kasteel ontwierp nieuwe toegangsdeuren van glas.

'Als gebruiksvoorwerp in dienst van het heden' moest het museum een ontmoetingsplek zijn. Na een gesprek met zijn kapper in de Van Baerlestraat die het museum 'een plek voor mijnheren' vond, kwam Sandberg op het idee om een stelling te bouwen, zodat iedereen vanaf de straat een blik kon werpen op de tentoonstelling *Wonen & Wonen*.

---

<sup>74</sup> Ibidem, 97.

Tegelijkertijd werd buiten de tentoonstelling *Het goede affiche* ingericht tegen palen die op de stoep stonden.<sup>75</sup>

De volgende stap was de Nieuwe Vleugel ofwel Sandbergvleugel die werd ontworpen door de gemeentelijke bouwmeesters J. Sargentini en J. Leupen. Omdat de samenwerking nogal stroef verliep werd de afspraak gemaakt dat de bouwmeesters aansprakelijk zouden zijn voor de buitenkant, en Sandberg en Eschauzier voor de binnenkant. De ramen waren een gevoelig punt, omdat licht een van de belangrijkste componenten van het ontwerp was. Het licht moest van de zijkant komen en regelbaar zijn omdat kunstenaars ook werken bij zijlicht. Daarnaast vond Sandberg dat bovenlicht ruimtes afsluit van de buitenwereld, en door de grote ramen van de Sandbergvleugel kon de voorbijganger een glimp meekrijgen van de tentoonstelling. De inrichting moest verder flexibel zijn, zodat er gebroken werd met de traditionele looproute.<sup>76</sup>

De tuin of beeldenzaal werd in dezelfde periode verbouwd tot koffiekamer, bibliotheek en leeszaal.<sup>77</sup> Deze ruimte kreeg een wandschildering van Karel Appel. De kunstenaar kreeg vrij spel in het museum als protest tegen het overschilderen van zijn afbeelding in de kantine van het voormalige gemeentehuis.<sup>78</sup> Nu een radicaal nieuwe koers werd gevaren werden ook verschillende ‘scharrelcollecties’ afgestoten.<sup>79</sup>

Hoewel de mythe van Sandberg nog altijd voortleeft, stond hij niet alleen aan het roer. De kunsthistoricus en adjunct-directeur Hans Jaffé werd door Sandberg ook wel ‘de enige kunsthistoricus die kan kijken’ genoemd.<sup>80</sup> In de tijd van Sandberg en Jaffé was er altijd rumoer in het Stedelijk.<sup>81</sup> Met tentoonstellingen als *Bewogen Beweging* en het vervolg, *Dylaby* wist hij niet alleen de kunstwereld wakker te schudden, maar ook het Amsterdamse publiek te ontroeren. Hoewel beide heren het museum wisten te hervormen, legden ze geen grote collectie aan. Zijn opvolger, Edy de Wilde zei hierover: ‘Sandberg heeft in Nederland de waardering voor levende kunst losgemaakt en geweldig belangrijke werken voor het museum verworven (Malevich, Chagall), maar vanuit zijn sociale gedachtegang vond hij bezit eigenlijk een beetje onbehoorlijk; je moest geen eigenaar willen zijn.’<sup>82</sup>

---

<sup>75</sup> Ibidem, 108.

<sup>76</sup> Ibidem, 108.

<sup>77</sup> Bureau Monumenten en Archeologie, *Het Stedelijk Museum*, 39 .

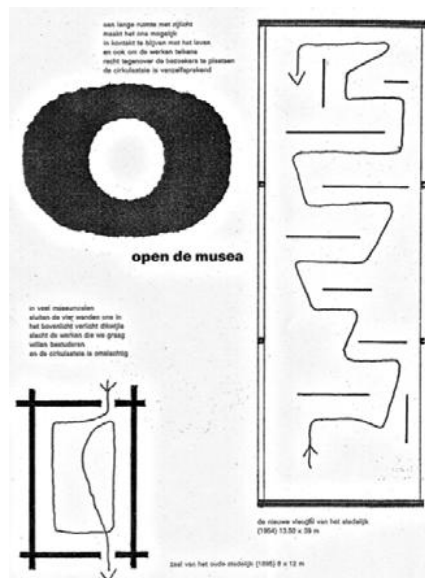
<sup>78</sup> Jansen van Galen en Schreurs, *Het huis van nu, waar de toekomst is*, 106.

<sup>79</sup> Bureau Monumenten en Archeologie, *Het Stedelijk Museum*, 33.

<sup>80</sup> Jansen van Galen en Schreurs, *Het huis van nu, waar de toekomst is*, 113.

<sup>81</sup> Ibidem, 113.

<sup>82</sup> Ibidem, 123.



Afb. 7. Looproute Sandberg



Afb. 8. Koffiekamer, 1956

Afb. 9. Sandberg Vleugel, exterieur, 1954



De meeste indruk uit deze tijd hebben de Sandbergvleugel en de koffiekamer achtergelaten. Maar ook de Appelwand en de Appelbar komen uit deze tijd, en dit erfgoed van Sandberg roept veel nostalgie en herinneringen op bij Amsterdammers.

## 2.4 Van De Wilde jaren tot aan grootse plannen

Zoals elke nieuwe directeur zette De Wilde, directeur van 1963 tot 1985, een andere toon dan zijn voorganger. 'Mijn belangrijkste punt is altijd geweest dat een museum drijft op de

collectie die haar identiteit uitmaakt.<sup>83</sup> Hij nam de steken op die Sandberg had laten vallen, en sloeg aan het verzamelen. De vooroorlogse kunstenaars die Sandberg links had laten liggen waren echter schrikbarend in prijs gestegen. Hij richtte zich daarom op hedendaagse kunstenaars, liet zich niet leiden door stromingen maar ging uit van hun persoonlijkheden. 'Het gaat om de individuele kunstenaar met zijn eigen taal, syntaxis en verbeeldingswereld.'<sup>84</sup> Maar daardoor was zijn eigen smaak heel bepalend voor wat hij aankocht. En wist hij bijvoorbeeld een Barnett Newman, Thomas Rauschenberg en Roy Lichtenstein te strikken, maar hij miste de opkomst van bijvoorbeeld Joseph Beuys en Francis Bacon.<sup>85</sup>

Sandberg had De Wilde ook geïnspireerd, en De Wilde zette het idee van het huis der muzen voort, waarin naast beeldende kunst ook plek was voor andere kunstvormen. Maar het werd echter niet meer zo dynamisch als in de tijd van Sandberg. 'De beeldende kunst was gerespecteerd en officieel geworden. De pers zette zich er niet meer tegen af en de museumdirecteur hoefde niet meer terug te vechten. De heroïsche tijd was voorbij.'<sup>86</sup>

Beeren, directeur van 1985 tot 1993, kenmerkte zich door zijn idealisme. 'Ik vind het vreselijk dat het idee van kunst, waarin het ooit begonnen is om het verbeteren van de wereld, als spil of kern van denken sedertdien helemaal terzijde geschoven is.' Volgens Beeren was het museum bij uitstek het veld waar de maatschappij zich verhoudt tot de kunstenaar.<sup>87</sup> Beeren wist hiermee het instituut te vernieuwen. Het velum van Keith Haring en de tentoonstelling van Jeff Koons wekten beroering in de pers en onder Amsterdammers. Daarnaast wist hij de leemten in de collectie aan te vullen door niet alleen van hedendaagse kunstenaars aan te kopen.<sup>88</sup>

Beeren's opvolger, Rudi Fuchs, directeur van 1993 tot 2003, gaf een duidelijke lijn aan in zijn beleid. Onder zijn leiding moest het museum geen 'Tralala-tentoonstellingen' meer neerzetten, maar nam het beleid een historische afslag.<sup>89</sup> Hij was niet gecharmeerd van de kitsch van Koons of de kindertekeningen van Cobra, maar zijn uitgangspunt waren vooral Duitstalige kunstenaars uit zijn eigen generatie: Markus Lüpertz, Anselm Kiefer, Georg Baselitz en Arnulf Rainer. Daarnaast was hij als curator vernieuwend.

De plannen voor de uitbreiding van het Stedelijk bestonden al sinds De Wilde, die al in de jaren 70 vond dat het museum aan een uitbreiding toe was. Het gebouw was veel te

---

<sup>83</sup> Ibidem, 148.

<sup>84</sup> Ibidem, 151.

<sup>85</sup> Ibidem, 156.

<sup>86</sup> Ibidem, 172.

<sup>87</sup> Ibidem, 192.

<sup>88</sup> Ibidem, 208.

<sup>89</sup> Ibidem, 228.



klein geworden voor alle collecties, het was sterk verouderd en op veel punten niet meer functioneel.

De keuze van ontwerp en architect verliep echter niet probleemloos. Nadat twee verschillende architecten een aantal jaren met het ontwerp hadden gespeeld, werd pas in 2003 onder leiding van Hans Van Beers een adviescommissie opgestart. De adviescommissie stelde een nieuw programma van eisen op en schreef een prijsvraag uit. Uit tientallen inzendingen werd uiteindelijk Benthem Crouwel Architecten gekozen als winnaar. Het museum werd ondertussen op last van de brandweer gesloten. In 2004 werd het Post-CS gebouw betrokken.

In januari 2005 trad Gijs van Tuyl aan, hij besloot om de collectie niet meer ten toon te stellen, aangezien er in de buurt een flink aantal heipalen de grond in werden gestampt. In deze overbruggingsperiode werden daarom alleen nog tijdelijke tentoonstellingen georganiseerd. In oktober 2008 kwam ook de Post-CS periode tot een einde, en in de tussenliggende periode ging het museum op reis. Met het project 'Stedelijk in de Stad' ging het museum de dialoog aan met de wijken, en zocht samenwerking met culturele en maatschappelijke organisaties in Amsterdam.

In december 2009 nam Gijs van Tuyl afscheid van het museum, en werd hij opgevolgd door Ann Goldstein, voormalig conservator van het Museum Of Contemporary Art, in Los Angeles. Niet alleen om de nieuwe directeur wegwijs in een Nederlands netwerk te maken, maar vooral om de zakelijke teugels aan te trekken, is de directie in maart 2010 aangevuld door Patrick van Mil.

In de periode na Sandberg, van 1963 tot 2010 heeft het Stedelijk een ontwikkeling doorgemaakt, waarin directies het huis der muzen van Sandberg nastreefden of juist verafschuwden. Het authentieke karakter van het Stedelijk begon echter te vervagen toen het museum verhuisde naar het Post-CS gebouw en de collectie niet meer werd getoond.

Het Stedelijk heeft een roerige geschiedenis, waarin opmerkelijke gebeurtenissen en de architectuur van het gebouw veel herinneringen hebben achtergelaten bij bezoekers en de Amsterdamse bevolking. Verschillende onderdelen zijn verworpen tot authentieke elementen die bij het Stedelijk horen. Maar een instituut kan niet eeuwig hetzelfde blijven. Tijdens een renovatie worden keuzes gemaakt, en sommige authentieke elementen uit het gebouw en de geschiedenis blijven overeind of worden gerestaureerd, andere verdwijnen meestal om praktische redenen. In het volgende hoofdstuk onderzoek ik de renovatie en kijk

of belangrijke elementen uit de geschiedenis en het gebouw bewaard zijn gebleven en op welke manier.

### 3 De renovatie en nieuwbouw

In dit hoofdstuk onderzoek ik de renovatie en nieuwbouw van het Stedelijk, en zoek ik vooral naar elementen in het gebouw die de authenticiteit of nostalgie van het Stedelijk behouden of juist niet. De Sandbergvleugel, het interieur en het exterieur van de oudbouw komen aan de orde. Daarnaast worden de verschillende spelers, die een rol spelen bij de renovatie, voorgesteld, en beschrijf ik hun visie op de verschillende onderdelen van de renovatie.

#### 3.1 De opdracht



Afb. 10. De badkuip

Bentham Crowell Architecten hebben de opdracht gekregen het museum te renoveren en de nieuwbouw te ontwerpen. De architecten lieten in hun ontwerp het museumgebouw van Weissman grotendeels in tact, maar de diverse uitbouwen en ook de Sandbergvleugel moesten worden gesloopt.<sup>90</sup> De ingang van het museum kan hierdoor draaien naar de kant van het museumplein, waar de nieuwbouw, een grote witte badkuip omringd door glas, straks de bezoekers ontvangt onder een witte luifel. De nieuwbouw is belangrijk voor het nieuwe Stedelijk, en wordt een aantal keer in de analyse aangehaald, maar voor het onderzoek naar authenticiteit is vooral de oudbouw van belang. De focus in de volgende alinea's ligt daarom bij de oudbouw.

#### 3.2 De spelers

In het nieuwe programma van eisen *Eenheid in Tweevoud*, moet het museum 'middenin de samenleving staan' en 'een betere relatie met de omgeving aangaan'.<sup>91</sup>

In het programma van eisen worden richtlijnen gegeven voor de renovatie en nieuwbouw. Max van Rooy beschrijft in de inleiding de visie van het museum en de gemeente. In dit artikel wordt teruggegrepen naar de glorie dagen van het museum: 'Eigenwijs brandpunt

<sup>90</sup> Vergeest, *Stedelijk BouwNieuws nr.1 augustus 2009*, 9.

<sup>91</sup> Ibidem, 8.

van het culturele leven, dat is de positie die het Stedelijk Museum in de komende jaren wil heroveren. Dit kan alleen wanneer het de kenmerken van de hoogtijdagen herwint: inspirerend, spraakmakend, toonaangevend, avontuurlijk. Publiek en kunstenaars moeten goede gronden krijgen voor nieuwe liefde. Het museum wordt in Amsterdam weer een bezielende ontmoetingsplaats, niet alleen voor iedereen die van beeldende kunst en vormgeving houdt. Ook zij die vallen voor de ijdele mix van mode en design die *lifestyle* heet, voelen zich aangetrokken. 'Afspreken' in het Stedelijk Museum moet weer vanzelfsprekend worden.<sup>92</sup>

Over het programma van eisen hangt een zweem van nostalgie. Wat de oudbouw betreft moet het Hollandse neo-renaissance museumgebouw van Weissman zoveel mogelijk in oorspronkelijke staat worden teruggebracht. 'Vooral het exterieur van het rijksmonument zal het gezicht van 1895 herkrijgen.'<sup>93</sup> De latere aanbousels moeten worden gesloopt, ook de Sandbergvleugel. Hoewel het gebouw niet wordt behouden, wordt het gedachtegoed, en het interieur van Sandberg in de oudbouw gedeeltelijk meegenomen in het programma. 'Sandbergs aanpak van het interieur van het Weissmangebouw behoort intrinsiek bij de geschiedenis en de voorhoede reputatie van het Stedelijk en is derhalve in het monument opgenomen'<sup>94</sup>

Het ontwerp van Benthem Crouwel Architecten heeft deze opvattingen uit het programma van eisen vanzelfsprekend overgenomen. De architecten houden echter niet alleen rekening met de cultuurgeschiedenis van het instituut. Ze zoeken een balans tussen technische eisen, referenties aan oorspronkelijke architectuur en de afwerking van de zalen.<sup>95</sup> Op bepaalde punten hebben de architecten ook een nieuwe invulling voor bepaalde elementen gezocht, zo wordt bijvoorbeeld in het programma van eisen gepleit voor het behoud en aandacht voor de houten deurkragen uit de jaren 30<sup>96</sup>, maar zijn deze tijdens de renovatie verdwenen, en vervangen door witte hightech deurkragen.

Tenslotte speelt het Bureau Monumentenzorg en Archeologie een rol. Soms wordt het bureau als obstakel beschouwd, maar in dit geval was daar geen sprake van. Het bMA heeft een onderzoek uitgevoerd naar de geschiedenis van het gebouw en instituut, en daaruit zijn een aantal adviezen voortgekomen. 'Vanuit monumentaal oogpunt pleiten wij ervoor om

---

<sup>92</sup> Gemeente Amsterdam Projectmanagement Bureau, *Het nieuwe Stedelijk Museum, Ruimtelijk, functioneel en technisch Programma van Eisen* (Amsterdam, 2004) ii.

<sup>93</sup> Gemeente Amsterdam, *Het nieuwe Stedelijk Museum*, iv.

<sup>94</sup> Ibidem, iv.

<sup>95</sup> Anneloes van der Leun, 'Het Stedelijk Effect', *Stedelijk Museum Bulletin* 3 (2008) 21

<sup>96</sup> Gemeente Amsterdam, *Het nieuwe Stedelijk Museum*, I I.

zowel de onderdelen die aansluiten bij de oorspronkelijke opzet van Weissman , als de latere aanpassingen uit de periode Sandberg bij de herinrichting van dit gebied te respecteren en te integreren in de nieuwe structuur.<sup>97</sup> Vanaf het begin is er goed samengewerkt tussen de architecten en bMA en daardoor ontstond ruimte die de architecten meer vrijheid gaf. In het interview met Han van der Zanden kwam de samenwerking ter sprake. Hoewel overleg dus zeker tot de mogelijkheden behoort bij bMA, heeft het ook de macht om vergunningen niet te verlenen. Een voorbeeld hiervan zijn de ramen aan de voorkant van het museum. Twee ramen hadden nog originele kruisvensters zoals Weissman ze ontworpen had. Het advies van bMA was daarom om alle ramen in de ingangspartij deze roedenverdeling te geven<sup>98</sup>. Wat uiteindelijk met het advies is gedaan, is te lezen in het hoofdstuk 3.5 Exterieur oudbouw.

### 3.3 De Sandbergvleugel

De Sandbergvleugel is niet gespaard gebleven. Volgens kunsthistorica Caroline Roodenburg, verbond de vleugel de Bauhausidealen met het Centre Pompidou.<sup>99</sup> De flexibiliteit en 'less is more' in inrichting werden verbonden met 'het huis der muzen', waar elke vorm van kunst welkom was. Ook verenigde de Sandbergvleugel de weinige ideeën die Weissman en Sandberg gemeen hadden. Zo gebruikten ze beide zijlicht, en vonden ze beide dat de architectuur in dienst moest staan van de kunst.<sup>100</sup>

Dat de vleugel van cultuurhistorische waarde was, is duidelijk. Maar functioneel gezien was het gebouw verre van optimaal. De ramen die de wereld naar binnen moesten halen werden vaak geblindeerd omdat de zon 's middags te fel naar binnen scheen, het gebouw was daardoor beperkt in tentoonstellingsvormen, omdat schilderijen en fotografie slecht tegen licht kunnen. Paul Kempers drukt in zijn boek *Binnen was buiten* precies uit waar de zere plek ligt: 'Altijd heeft de waardering van de vleugel zich tussen twee polen bewogen; die van de vakmatige afkeuring ('een tentoonstellingstechnisch onwerkbaar omgeving') en die van de ideologisch gefundeerde bejubeling.'<sup>101</sup>

Dat de vleugel zou worden afgebroken was voor iedereen al duidelijk. In 1995 stond het gebouw er nog 'dankzij de Hollandse zuinigheid', omdat het ontwerp van de nieuwbouw te duur bleek.<sup>102</sup> Deze situatie was maar van tijdelijke duur. Het bMA pleitte tegen beter weten

---

<sup>97</sup> J. van der Zanden, 'Monumentenvoorinformatie' bMA, 2 juni 2005.

<sup>98</sup> Van der Zanden, 'Monumentenvoorinformatie', 2.

<sup>99</sup> Paul Kempers, *Binnen was buiten* (Amsterdam 2010) 23.

<sup>100</sup> Ibidem, 35-36.

<sup>101</sup> Ibidem, 99.

<sup>102</sup> Max Arian, 'Zijlicht op de moderne kunst', in *Ons Amsterdam* 9 (1995) 204.

in voor behoud: 'Niet enkel het gebouw van Weissman, ook de aanpassingen en uitbreidingen onder Sandberg en zeker de Sandbergvleugel kunnen immers worden beschouwd als 'wezenlijke – en internationaal gerespecteerde – bijdragen' aan de museumarchitectuur.<sup>103</sup>

Praktisch gezien was behoud echter niet wenselijk. De functie van het gebouw zou moeten veranderen, of het gebouw moest worden aangepast, waardoor het grotendeels zijn karakter zou verliezen. Daarnaast zou het voor de architect een moeilijk werkbare situatie worden. Als de vleugel zou blijven staan, zou het in de weg zitten omdat het ezelsoor, een heuvel waaronder de Albert Heijn zich verstoppt, ook aan dezelfde kant zit. De ingang naar het Museumplein verplaatsen zou daardoor onmogelijk worden, en ook de het ontwerp van de nieuwbouw zou daardoor grotendeels in dienst komen te staan van de vleugel.<sup>104</sup>

Het concept van Sandberg achter de architectuur had eigenlijk wel bewaard moeten blijven. In het programma van eisen wordt dit echter niet genoemd. Benthem Crouwel refereert wel aan de concepten van Sandberg, zij het heel magertjes. Glas speelt namelijk opnieuw een belangrijke rol in de nieuwbouw. Het dak van de badkuip steekt uit over het plein, waardoor de overgang van plein naar het gebouw vloeiend verloopt. Voorbijgangers kunnen dus opnieuw naar binnen kijken. Ze zullen echter geen blik meer krijgen op tentoonstellingen als in de tijd van Sandberg, maar zullen het restaurant en entreegebied zien. Hoogleraar kunstgeschiedenis Wouter Davidts toont ook aan dat de 'Sandbergnostalgie' niet op de juiste manier is overgenomen. Als voorbeeld noemt hij het kenniscentrum in de nieuwbouw: 'De situering van het kenniscentrum in de beglaasde leegte van de vestibule is trouwens het meest flagrante voorbeeld van onverholen Sandbergnostalgie. Het inmiddels volledig versleten idioom van transparantie, toegankelijkheid en ontvankelijkheid – door Sandberg vertaald in de idee van een 'open' museum en gematerialiseerd in de uitbreiding van 1954 – wordt via een tegelijk pragmatische en futuristische verpakking gerecycled.'<sup>105</sup>

Uiteindelijk komt op 9 oktober 2006 een einde aan de 'Sandbergnostalgie' als directeur Van Tuyl en cultuurwethouder Carolien Gehrels een laatste ludieke aanval doen op de vleugel. Van Tuyl krijgt vrij spel met een bulldozer, Gehrels gaat voor de Palestijnse aanpak, en gooit de ruiten in. Ondanks dit heftige einde van de vleugel is duidelijk geworden dat nostalgie een grote rol speelde in besluitvorming. Een theoretische uitwerking van de betekenis van authenticiteit bij de renovatie volgt in hoofdstuk 4: Op zoek naar Adriaan & Willem. Eerst wordt in het volgende paragraaf bekeken welke historische elementen in het

---

<sup>103</sup> Gemeente Amsterdam, *Het nieuwe Stedelijk Museum*, 41.

<sup>104</sup> Gemeente Amsterdam, *Het nieuwe Stedelijk Museum*, 11.

<sup>105</sup> Davidts, 'Nostalgie en pragmatiek, architectuur van het nieuwe Stedelijk Museum Amsterdam', 15-17.

gebouw van Weissman zijn behouden.

### 3.4 Interieur ombouw

Bij de uitgangspunten voor de renovatie van de ombouw, wordt in het programma opnieuw ingegaan op de twee invloedrijke factoren voor het museumgebouw. 'Het is belangrijk dat bij de renovatie en restauratie evenwicht wordt gevonden in de ingrepen die zowel het plan van Weissman als het plan van Sandberg respecteren, en de ingrepen die volgen uit de wensen anno 2004.'<sup>106</sup> Voor het interieur is Sandberg het uitgangspunt, zoals de lichte strakke zalen, helder licht, en witte muren in de centrale hal. Ingrepen die de structuur van het gebouw hebben gewijzigd, en niet meer van deze tijd zijn, zoals de tussenverdiepingen in de hal en het prentenkabinet, worden gesloopt.

Ook wordt de waarde van het gebouw benoemd in het programma. 'Het is een gebouw van cultuurhistorisch belang en heeft de status van rijksmonument. Conservering en herstel van de Hollandse neo-rennaissance stijl is daarom een belangrijk uitgangspunt voor de renovatie. Het zal zoveel mogelijk in de oorspronkelijke staat worden teruggebracht.'<sup>107</sup> Ook wordt in het programma aandacht besteed aan de houten deurkragen van Sandberg uit de jaren 30, moet de structuur van de zalen en de routing worden hersteld, en de trap behouden blijven. Na een rondgang in het gerenoveerde museumgebouw blijkt dat de trap wel is blijven staan, maar dat de houten deurkragen zijn vervangen door ultramoderne witgeschilderde houten kragen die ook kunnen fungeren als branddeur en allerlei andere functies in zich verstoppert. Op verschillende punten is een spanning te zien tussen aan de ene kant behoud en restauratie en aan de andere kant financiële overwegingen en functionaliteit.

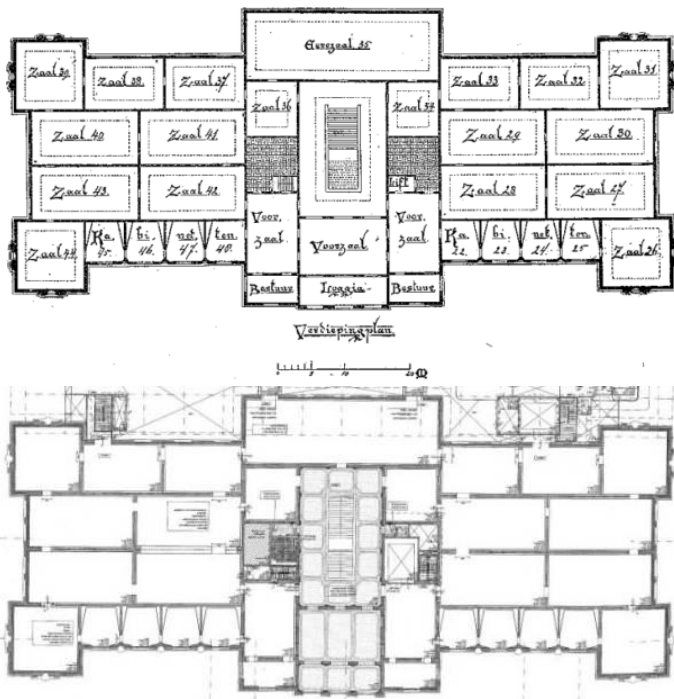
Een van de belangrijkste elementen uit het ontwerp van Weissman is in ere hersteld. De structuur van het gebouw is teruggebracht naar de tijd van Weissman (zie afb. 11. De tussenverdiepingen, het prentenkabinet, alles wat de structuur verstoort is verdwenen. Voor de architecten was de structuur het uitgangspunt, toen ik hen vroeg naar het begrip authenticiteit. De invloeden van Sandberg die verwerkt worden in de renovatie zagen zij niet als authentiek, maar als een stuk geschiedenis van het gebouw dat weer zichtbaar is.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> Gemeente Amsterdam, *Het nieuwe Stedelijk Museum*, 11.

<sup>107</sup> Ibidem, 11.

<sup>108</sup> Wouter Davidts, 'Nostalgie en pragmatiek, architectuur van het nieuwe Stedelijk Museum Amsterdam', *De Witte Raaf* 22 (2007) 15-17.



Afb. 11. Structuur van het gebouw, Weissman (1895) en nu (2010).

De centrale hal en het restaurant zijn structureel veranderd ten opzichte van de laatste situatie. De ruimtes waren namelijk verbouwd in de tijd van Sandberg. Hij had tussenverdiepingen en vitrines geplaatst. De zaal waar Sandberg de koffiekamer bouwde is ook onherkenbaar veranderd. Maar het verschil tussen deze twee ruimtes is dat de hal teruggebracht is naar de tijd van

Weissman, weliswaar met witte muren. Om dit te bereiken zijn zelfs een aantal gewelven uit gips nagemaakt. Het oude restaurant had in Weissmans ontwerp dezelfde kroonlijsten, maar waren onzichtbaar door de voorzetwand die Sandberg plaatste. Benthem Crouwel heeft echter besloten de museumzaal niet terug te brengen naar Weissmans ontwerp, maar om een strakke witte zaal in te richten.

Ook de vloer van Weissman was een heikel punt. Van Tuyl vond het visgraatmotief van het oude parket ouderwets, te dwingend en afleidend voor de kunst. Maar de architect zag wel iets in het visgraatmotief omdat je volgens hem moet uitkijken dat het gebouw niet een moderne galerie wordt in een oud jasje.<sup>109</sup> Daarom is er gekozen voor een houten vloer, die doorloopt in de nieuwbouw. In alle tweevoud van het ontwerp schept de vloer in de toekomst toch eenheid. Nostalgisch gezien gaat er iets verloren; de vraag is of een nieuw parket hetzelfde 'kraakt' en dezelfde uitstraling zou hebben als de oude vloer. Gelukkig is een deel van de oude vloer bewaard in de Appelbar. Daarin kraakt de vloer als vanouds en kunnen bezoekers genieten van de kakofonie aan kleuren in deze kleine ruimte. Dat de bar en de Appelwand bewaard zijn in het nieuwe ontwerp is natuurlijk vanzelfsprekend. Maar zeker ook een zegen voor de bezoekers die hieraan het oude Stedelijk zullen herkennen.

De granitovloer is herontdekt. De vloer lag lang verborgen onder linoleum. Linoleum heeft echter geen karaktervolle eigenschappen, en omdat er delen van de oude vloer van Weissman nog in redelijke staat waren, is gekozen om deze vloer deels te restaureren en

<sup>109</sup> Ibidem, 19.



deels opnieuw te leggen. In de oude entreehal is de vloer gerestaureerd, om de trap is een deel nieuw aangelegd. Opvallend detail is dat in de mozaïek bij de oude ingang een windroos tevoorschijn kwam bij de renovatie.

Een andere opvallende eigenschap aan het Stedelijk zijn de kabinetten op de eerste verdieping met schuine wanden en de doorkijk, de zogenaamde 'enfilade', die door deze kabinetten loopt. Sandberg vond het noorderlicht hier, net zoals het bovenlicht 'fantastisch goed'<sup>110</sup> Om bedradingen en aansluitingen aan te leggen moesten deze wanden worden gesloopt. Voordat begonnen werd met de sloop, wilde bMA weten of de kabinetten nog origineel, uit de tijd van Weissman waren want dan zouden ze geen sloopvergunning verlenen. De wanden bleken van triplex, dat nog niet bestond in de negentiende eeuw. De wanden werden daarom gesloopt en daarna werden nieuwe schuine wanden geplaatst. De 'enfilade' en de schuine wanden van Weissman zijn daarmee behouden. De functionaliteit waarnaar de architecten streven, en de cultuurhistorische waarde, die belangrijk is voor bMA, kunnen dus goed samengaan. Op de begane grond zijn de wanden ooit veranderd, en is een zigzagroute aangelegd in de tijd van Sandberg. Omdat deze indeling speels is, en op de begane grond nooit sprake was van een 'enfilade', is ervoor gekozen om deze zalen terug te renoveren naar de tijd van Sandberg.<sup>111</sup> Door de zigzagroute hier te behouden wordt opnieuw een deel van het gedachtegoed van Sandberg bewaard. Hij had namelijk voor ogen dat de bezoeker zigzaggend door de Sandbergvleugel zou lopen, zodat de bezoeker steeds recht voor een werk zou staan, zoals dit te zien is op afbeelding 7.

Een ander component uit de tijd van Sandberg zijn de velums, die werden geïnstalleerd nadat de gelige ramen waren vervangen door wit glas, waardoor de zalen te fel verlicht werden. Johannes Itten heeft destijds de eerste velums ontworpen.<sup>112</sup> Na de renovatie zijn er nieuwe, vergelijkbare velums geplaatst. Toch is er iets veranderd. De architecten wilden niet helemaal teruggaan naar de witte kubus van Sandberg, en wilden meer van het gebouw laten zien. Ze hebben daarom de velums een stuk hoger gehangen, zodat de togen, de afgeronde hoeken waar de muur overgaat in plafond, weer zichtbaar worden.<sup>113</sup> De zalen ogen nu ruimer, en de geschiedenis ervan is zichtbaarder.

Boven het velum is flink ingegrepen in de oude situatie. Teveel daglicht is schadelijk voor kunst, en het licht moest daarom worden gedempt. De architecten hebben een

---

<sup>110</sup> Gemeente Amsterdam, *Het nieuwe Stedelijk Museum*, 35.

<sup>111</sup> Aukje Vergeest, *Stedelijk BouwNieuws nr.2, winter 2009-2010* (Amsterdam 2010), 18.

<sup>112</sup> Jansen van Galen en Schreurs, *Het huis van nu, waar de toekomst is*, 77.

<sup>113</sup> Aukje Vergeest, *Stedelijk BouwNieuws nr.2, winter 2009-2010*, 17.

lamellensysteem geïnstalleerd, en daaronder tl-verlichting en een isolerende en lichtverspreidende laag geplaatst.<sup>114</sup> Volgens de architecten is het tl-licht niet van daglicht te onderscheiden.

Ook in de nieuwbouw speelt licht een belangrijke rol. Het programma van eisen zegt hierover dat 'de bezoeker in de hal moet worden opgenomen in het soms bijna materieel aanwezige, altijd wisselende Hollandse licht. De bezoeker die langer in het museum blijft, ziet de lichtval tijdens de dag langzaam door de zalen 'draaien'.<sup>115</sup> Licht speelde een belangrijke rol bij Weissman en Sandberg, en heeft nu opnieuw een belangrijke plek in het ontwerp gekregen. Hoewel de zaalverlichting nu vrijwel geheel uit kunstlicht bestaat, zal dit Hollandse licht toch zichtbaar worden in het nieuwe entreegebied, zoals eerder beschreven.

### 3.5 Exterieur oudbouw



Afb. 12. Één raam met originele, en vier met omgedraaide roedenverdeling

Gerelateerd aan licht zijn de ramen van het gebouw van Weissman. Op afbeelding 1. op pagina 23 is te zien dat de kozijnen anders zijn dan tegenwoordig (zie afb. 12). Ze zijn namelijk ooit omgedraaid in de tijd van Röell en Sandberg, om een betere lichtval te krijgen.<sup>116</sup> Tijdens de huidige verbouwing is er overal dubbelglas geplaatst, en is de roedenverdeling gebleven als in de tijd van Röell en Sandberg. De kozijnen die links en rechts van de oude hoofdentree zitten, zijn hier een uitzondering op (zie afb. 13). Deze hadden de originele roedenverdeling, en worden nu behouden, na een dwingend advies van bMA. De andere kozijnen bij de entree hebben nu glasvlakken die overeenstemmen met de entreepuien en de ramen die in de voormalige balkongaten zijn geplaatst.<sup>117</sup>

<sup>114</sup> Aukje Vergeest, *Stedelijk BouwNieuws nr.1 augustus 2009*, 12.

<sup>115</sup> Gemeente Amsterdam, *Het nieuwe Stedelijk Museum*, 13.

<sup>116</sup> *Ibidem*, 35.

<sup>117</sup> Benthem Crouwel Architecten, *Renovatieplan Oudbouw*, 3.



Afb. 13. De twee originele roeden bij de entree

Ook de gevel blijft vrijwel hetzelfde als een eeuw geleden. In overleg met monumentenzorg is de gevel schoongemaakt, niet met chemische middelen, maar zo vriendelijk mogelijk.<sup>118</sup> Het patina van de tijd is nog steeds zichtbaar op het gebouw.

In het volgende hoofdstuk wordt er worden teruggekeken en zullen de keuzes in de renovatie en de nieuwbouw worden beoordeeld op hun authenticiteit.

---

<sup>118</sup> Interview door Inge Essing met Joost Vos en Job Schroën, Amsterdam, 14 april 2010.

## 4 Op zoek naar Adriaan & Willem

De renovatie van het Stedelijk heeft een nieuwe tijd voor het museum ingeluid. Een nieuwe tijd betekent echter geen nieuw instituut. De architecten hebben tijdens de renovatie rekening gehouden met de geschiedenis van het instituut en de monumentenstatus van de oudbouw. In dit hoofdstuk komt daarom alles bij elkaar. Ik ga op zoek naar de verschillende vormen van authenticiteit die zijn te ontdekken in het gerenoveerde Stedelijk. Adriaan (Weissman) en Willem (Sandberg) hebben de hoofdrollen gespeeld in deze scriptie. Ook hier zullen hun concepten en ingrepen de revue passeren en zal er worden gekeken welke vormen van authenticiteit passen bij de keuzes die bij de renovatie zijn gemaakt door de architecten, gemeente en het museum.

Ten eerste is helaas een deel van de geschiedenis van het instituut verdwenen. De Sandbergvleugel is gesloopt, vooral uit praktische redenen. Een belangrijk deel van het exterieur is verdwenen en het gebouw is daardoor een cultuurhistorische laag verloren. De conceptuele authenticiteit achter de Sandbergvleugel bestaat echter nog deels. De vleugel was namelijk vooral een museaal concept dat uitgedrukt werd in een gebouw. Sandberg wilde de samenleving binnenhalen, de ramen van het museum opengooien, kunst laten ervaren vanuit het perspectief van de kunstenaar, en zich niet isoleren van de buitenwereld. Van deze concepten zijn er een aantal gesneuveld.

Het zijlicht is nog steeds in tact in de kabinetten op de eerste verdieping in het gebouw van Weissman. In de kabinetten op de begane grond is de zigzag indeling van Sandberg behouden, deze is echter niet flexibel zoals de indeling in de Sandbergvleugel was. Het idee dat de ramen ervoor zorgen dat de buitenwereld wordt betrokken bij het museum, en het toegankelijker wordt voor bezoekers, is door de architecten in de nieuwbouw doorgevoerd, door grote glazen puien te plaatsen onder de badkuip. De mensen op straat krijgen echter geen glimp meer van de kunst. In sommige zalen van de oudbouw zijn zijramen, die bespannen zijn met gaas, waardoor het mogelijk is een glimp van buiten mee te krijgen. Het is echter niet mogelijk om van buiten naar binnen te kijken. Veel gedachtes van Sandberg zijn dus gedeeltelijk overgenomen, zoals ook Davidts stelt, maar functioneren niet meer zoals Sandberg ze ooit bedoelde.

Sandberg's witte muren staan echter recht overeind in de oudbouw, en zijn handtekening staat daarmee ferm op de muur geschreven. Voor de andere concepten die Sandberg ooit heeft meegenomen in de bouw en geschiedenis van de Sandbergvleugel geldt dat deze alleen nog op papier bestaan. Ook van subjectieve beleving van authenticiteit is geen

sprake meer. Het gebouw is verdwenen en kan niet meer inspelen op de zintuigen en herinneringen van de bezoeker.

De oudbouw van Weissman staat echter nog ferm overeind, en de hand van Weissman is nog zichtbaarder in het gerenoveerde Stedelijk. Aan het uiterlijk van het gebouw lijkt weinig veranderd sinds 1895. De roedenverdeling is anders, de loggia heeft ramen gekregen, maar verder heeft het gebouw nog steeds hetzelfde karakter. Het gebouw is niet 'brandschoon' alsof het een 'neo-neo-renaissance' gebouw is, maar je ziet de sporen van de tijd aan de buitenkant. Het exterieur lijkt hiermee het nog meest op zijn originele status in 1895. Het draagt de lagen van de geschiedenis zoals Asselbergs het uitdrukte. Dankzij het doorzettingsvermogen van bMA zijn de twee ramen met originele roedenverdeling van Weissman bewaard. De geschiedenis is zichtbaar in het gebouw. Mede dankzij het patina van buitenkant - de gevel is wel schoongemaakt, maar niet te grondig - is het karakter aan de buitenkant in ieder geval in stand gehouden, en roept herinneringen en nostalgie op bij de Amsterdammers. Vanuit de objectieve definitie van het begrip authenticiteit is sprake van gedeeltelijke materiële authenticiteit, maar ook de functie, hand van de maker, context, concept en geschiedenis van het gebouw zijn nog intact en zichtbaar. Het exterieur voldoet dus aan bijna alle vormen die Ashworth en Howard noemen. Maar of de 'genius loci' van Jivén en Larkham nog aanwezig is en of er een 'historische sensatie' beleefd kan worden ligt aan het interieur.

In het interieur is vooral terugverwezen naar twee historische periodes. Het is gebaseerd op het originele ontwerp van Weissman, met een handtekening van Sandberg. Weissman en Sandberg hadden vrijwel geen conceptuele overeenkomsten, maar de enige gezamenlijke overeenkomst is behouden. Beide hebben de architectuur in dienst van de kunst gezet, en dit concept staat nog steeds overeind. De lichtwerking en structuur zijn overgenomen van Weissman, de witte muren van Sandberg. De vloeren, de ornamenten, de marmeren trap, alles in de hal doet denken aan Weissman. Maar de hal is niet naar Weissman of Sandberg teruggerepareerd. Het is een ideale mix want ondanks deze a-historische inrichting, heeft de ruimte toch een bijzondere uitstraling. Waarschijnlijk komt dit vooral omdat de gerestaureerde granito vloer een authentieke indruk achterlaat waardoor de ruimte duidelijk refereert aan het verleden. De witte muren zijn de als het ware de handtekening van Sandberg die ook terugkomt in de museumzalen.

Sandberg is daarom zeker niet verdwenen uit het gebouw. Zijn 'Sandbergwit' komt zelfs terug in de grote oppervlakte van de badkuip. Verder is er veel van de geschiedenis van

de legende zichtbaar in de oudbouw. Zo zijn niet alleen de muren wit, en de velums terug, ook de Appelbar en Appelwand zijn behouden en daarmee lijkt de geest van Sandberg nog steeds levend in het museum. Een aantal elementen zijn dus authentiek vanuit een objectieve invalshoek. Alleen het kleine stukje visgraatparket in de Appelbar is in materiële zin authentiek. De trap, de Appelwand, delen van de granitovloer, de Appelbar, trap, en kabinetten hebben hun contextuele, conceptuele, functionele en historische authenticiteit behouden. Deze elementen waren ook vroeger zeer herkenbaar en mensen identificeren het Stedelijk nog steeds met de trap, de Appelbar of de Appelwand. Deze elementen roepen herinneringen en nostalgische gevoelens bij mensen op en de subjectieve beleving van het verleden is daardoor nog steeds mogelijk in deze ruimtes. De 'genius loci' van de plek is hier voelbaar, en niet ver weg van een 'historische sensatie'. Alles refereert namelijk aan het verleden, zelfs al is de hal bijvoorbeeld een a-historische combinatie van verschillende periodes, de situatie doet niet af aan de subjectieve authenticiteitsbeleving.

Sommige veranderingen komen echter niet zo goed overeen met de herinnering aan het verleden. Het nieuwe licht in de oudbouw roept vragen op. De dakkappen zijn behouden en het daglicht kan nog steeds naar binnen schijnen, maar hoeveel daglicht naar binnen schijnt is onduidelijk. Of dit ook invloed gaat hebben op het licht in de zalen en de beleving ervan, zal bij de opening duidelijk worden. De beleving van het licht kan zeker invloed hebben op de 'genius loci' van de plek, omdat het inspeelt op de zintuigen van de mens, maar ook op wat de oudere bezoekers zich zullen herinneren van de lichtval van vroeger.

Ook de museumzalen zijn ingrijpend veranderd. Hoewel ze verwijzen naar het verleden, is er een nieuw karakter ontstaan. Het karakter past bij moderne en hedendaagse kunst maar doet af aan het subjectieve gevoel van nostalgie en authenticiteit. Het gebruik van een velum komt uit de tijd van Sandberg, maar doordat de velums hoger zijn gehangen komen de togen terug, die refereren aan de tijd van Weissman. Nu het gebouw leeg is lijkt de 'genius loci' in deze museumzalen ver te zoeken. Maar bij de opening zal ook hier het 'aura' van Benjamin zeker voelbaar zijn. Niet om wat de ruimte op zichzelf met de bezoeker doet, maar wat de kunst die in de zalen gaat hangen met de beleving van de bezoeker doet.

Het 'aura' komt weer terug, en wordt opgeroepen door werken als *La Perruche et la Sirène* van Henri Matisse of het blauw van Yves Klein dat van de muren schreeuwt. Wanneer het Stedelijk terug is in de oudbouw, staat de architectuur weer in dienst van de kunst zoals ook Weissman en Sandberg het wilden. Het karakter van de zalen komt dan terug. De collectie van het Stedelijk roept dan de nostalgie, de authenticiteitsbeleving en uiteindelijk de

'genius loci' op bij de bezoeker.

Uit deze analyse blijkt dat de authenticiteitsbegrippen van Asselbergs, Ashworth en Howard een grote rol hebben gespeeld in de renovatie. Veel van de verschillende soorten van authenticiteit van Ashworth en Howard zijn behouden. De belangrijkste zijn misschien wel de authenticiteit van geschiedenis en concept, omdat deze een grote rol hebben gespeeld in de renovatie. Ook de cultuurhistorische lagen van Asselbergs waren van groot belang in de analyse, omdat de definitie van Asselbergs ook het begrip 'genius loci' grijpbaar heeft maakt.

Er zijn veel historische lagen van het Stedelijk zichtbaar gebleven, maar een aantal lagen zijn verloren gegaan. Ten eerste is weinig van het gedachtegoed dat de Sandbergvleugel herbergde teruggekomen in de oudbouw en nieuwbouw. Daarnaast hebben de museumzalen een andere inrichting gekregen en schijnt voortaan vooral kunstlicht op de kunst. Maar zoals eerder beschreven hoeven deze veranderingen niet te leiden tot een verminderde authenticiteitsbeleving van de bezoeker. De kunst komt immers terug, en reduceert de ruimte tot een witte kubus. De conceptuele authenticiteit is bewaard gebleven. Het gebouw staat in dienst van de kunst. De kunstwerken brengen zeker ook de nostalgische gevoelens van de bezoeker terug. De 'genius loci' is dus nog steeds aanwezig in het Stedelijk en voor de ultieme nostalgische authenticiteitsbeleving is er misschien wel een bakkie troost in de Appelbar.

## 5 Conclusie

De vaststelling dat de ultieme authenticiteitsbeleving, waarin subjectieve en objectieve authenticiteit bij elkaar komen, gaat plaatsvinden bij bezoekers in de Appelbar heeft een aantal dingen opgeleverd. In deze scriptie is gekeken naar de erfgoedtheorie en authenticiteit, maar ook naar een renovatie en de gevolgen ervan voor het instituut. In deze zoektocht waren het gebouw van Weissman en het erfgoed van Sandberg prominent aanwezig. De zoektocht naar de betekenissen van authenticiteit die een rol spelen in de renovatie van het Stedelijk heeft een aantal conclusies opgeleverd.

Ik heb het begrip authenticiteit een toegepaste vorm gegeven. Van daaruit heb ik mijn redeneringen opgezet. Zo heb ik een duidelijke verdeling gemaakt tussen objectieve en subjectieve authenticiteit, maar hoe dieper ik inging op theorie en praktijk, des te meer bleek dat het begrip zich eigenlijk tussen beide uitersten beweegt. Het begrip werd daardoor beter te begrijpen, maar niet echt grijpbaar. In ieder geval is gebleken dat de twee uitersten van het begrip elkaar versterken, omdat zowel de objectieve als de subjectieve authenticiteit voorwaarde zijn voor een 'historische sensatie' en de 'genius loci'.

In deze casus - waarin een onroerend monument in functie werd bestudeerd - is ook duidelijk geworden dat de betekenis van authenticiteit een andere dimensie krijgt dan wanneer naar roerend erfgoed wordt gekeken. In deze analyse is niet gekeken naar één object in het geheel, maar naar verschillende elementen in het geheel en de samenhang ervan. De betekenis van authenticiteit is verschoven van objectbeschouwing naar de cultuurhistorische waarde van de verschillende lagen die een gebouw heeft. Het geheel van deze lagen is samen te voegen en te analyseren door te kijken naar de 'genius loci'. Dit begrip laat net als bij een 'historische sensatie' de objectieve en de subjectieve authenticiteit bij elkaar komen. Het begrip is daarom alleen toepasbaar als verschillende historische lagen zichtbaar zijn en het patina van het materiaal en de herinneringen van de beschouwer inspelen op de beleving van authenticiteit.

In het nieuwe Stedelijk is de 'genius loci' zeker nog aanwezig is in de oudbouw. Vooral het exterieur is hiervoor bepalend omdat het in een snelle oogopslag niet veel van zijn originele staat van 1895 verschilt. Maar ook het interieur heeft veel historische elementen en periodes behouden. Daarnaast heeft het museum straks weer zijn roerende inhoud. De contextgerichte aanpak, waarvoor ook Peter van Mensch pleit, draagt straks bij aan de 'genius loci' als de kunst weer in harmonie is met het onroerende monument. Ook het 'aura', dat Benjamin aan de kunst toekent, draagt bij aan de 'genius loci' omdat deze de



authenticiteitsbeleving versterkt. Belangrijk is te zien dat de 'genius loci' in zekere zin nog steeds aanwezig is in het lege gebouw, maar dat het karakter wordt versterkt als het gebouw weer in functie is. Tenslotte is de conceptuele authenticiteit van het gebouw behouden. Weissman en Sandberg hadden weinig overeenkomsten, maar over een ding waren ze het eens. Zij pleitten beide voor architectuur in dienst van de kunst, en dit concept is behouden na de renovatie.

Authenticiteit heeft in deze scriptie niet alleen een toegepaste begripsbepaling gekregen. In deze scriptie is naar voren gekomen dat de overeenkomsten tussen de verschillende uitersten van authenticiteit dicht bij de erfgoedopvatting van Lowenthal over 'history' en 'heritage' staan. Vanuit de wetenschappelijke omgang met het verleden, wordt er zo objectief mogelijk gekeken naar zo objectief en authentiek mogelijke bronnen. Vanuit de erfgoedomgang met het verleden krijgt juist het subjectieve begrip, waarin nostalgie en herinnering centraal staan, meer belang. Daarnaast blijkt in de praktijk dat beide begrippen, authenticiteit en de erfgoedopvatting van Lowenthal altijd in een grijs gebied bewegen tussen de twee uitersten. Zo worden geschiedenisboeken tegenwoordig mede gebaseerd op herinneringen van mensen en de authenticiteit van een object bevindt zich ook in een grijs gebied tussen de beleving en de objectieve benadering.

In deze scriptie is een nieuw perspectief op de geschiedenis van het gebouw en instituut gecreëerd, door naar verschillende betekenissen van authenticiteit te zoeken die toepasbaar waren op de casus. Door de focus op het begrip authenticiteit en de betekenis ervan in de renovatie, werd er niet alleen de verbouwing belangrijk, maar ook de identiteit van het instituut en de collectie. Het Stedelijk is eigenlijk even helemaal uitgekleed, en de verschillende cultuurhistorische lagen, hun achtergrond, herinneringen en nostalgie zijn ontrafeld.

In deze scriptie heeft de erfgoedtheorie een perspectief geboden op het cultureel erfgoed van het Stedelijk. De erfgoedtheorie heeft aangetoond dat niet alleen de collectie moderne en hedendaagse kunst het erfgoed van het Stedelijk is, maar dat ook het museumgebouw en het gedachtegoed van Sandberg belangrijke onderdelen van dit erfgoed zijn. Tenslotte heeft de erfgoedtheorie een goede dienst bewezen aan een hedendaags instituut, dat na meer dan honderd jaar bestaan ook een erfgoedinstelling is geworden. Het onderzoek laat zien dat de erfgoedtheorie zeker ook toepasbaar en relevant is voor musea voor moderne en hedendaagse kunst. Vooral voor een instituut dat na een lange periode van sluiting geconfronteerd wordt met begrippen als nostalgie, herinnering en identiteit.

Sandberg heeft een grote rol gespeeld in de geschiedenis van het Stedelijk, en aanleiding voor deze scriptie was om te kijken of de geest van Sandberg nog aanwezig is in het gerenoveerde Stedelijk. Vooral de Sandbergvleugel was hierin een twistpunt. In Amsterdam gingen allerlei stemmen op om het gebouw te behouden omdat het een deel van de geschiedenis van het Stedelijk representeerde. Deze scriptie is echter geen analyse geworden van de ophef en keuze om het gebouw te slopen, maar heeft het wel behandeld. De ophef rond de sloop van deze vleugel heeft aangetoond dat erfgoedtheorie van belang is in deze discussie. Door de sloop is namelijk een historische laag en een monument voor het 'open museum' verdwenen.

De sloop van de Sandbergvleugel kan echter ook door de geschiedenis van het Stedelijk worden gerechtvaardigd. Sandberg vond dat kunst midden in de samenleving moest staan, en niet in een museum als 'mausoleum' thuishoorde. De functionaliteit van het gebouw is nooit optimaal geweest. Behoud van het gebouw ging niet samen met behoud van functie. Sandberg zou waarschijnlijk bij verlies van functie de vleugel ook gesloopt hebben. Het ging namelijk tegen zijn principes over de omgang met kunst in. Daarnaast is om praktische redenen de sloop van de vleugel gerechtvaardigd, gezien behoud van de vleugel problemen zou opleveren met het ontwerp van de nieuwbouw en de aanvoer van kunst.

Hoewel de sloop dus verder geen verantwoording behoeft, is er toch iets mis gegaan in de omgang met de 'conceptuele authenticiteit' van het erfgoed van Sandberg. Sandberg had namelijk een waaier aan ideeën en concepten over tentoonstellen en museologie verbonden met de vleugel. Hiervan is een groot deel verloren gegaan, terwijl deze concepten en de uitwerking ervan juist van grote cultuurhistorische waarde zijn. Een aantal concepten zijn in het nieuwe gebouw slechts halfslachtig doorgevoerd, waardoor de werkelijke bedoeling die Sandberg ermee had verloren is gegaan. Het verlies van het conceptuele erfgoed van Sandberg betekent ook verlies van een deel van de identiteit het instituut. Maar er kunnen ook vraagtekens gezet worden bij de hedendaagse relevantie van de concepten van Sandberg. Of het museum hier dus echt een deel van zijn identiteit verliest, ligt aan het beleid dat het museum gaat voeren.

Zeker is dat het verdwijnen van een deel van het erfgoed van Sandberg en de langdurige sluiting van het museum wel uitwerking hebben gehad op de identiteit van het instituut. Dit concluderend zijn we terechtgekomen bij waar het begon in deze scriptie. Sandberg als mythe, wat is er over van zijn erfgoed? Uit dit onderzoek kan geconcludeerd worden dat zijn geest nog dwaalt door het museum. De wandschilderingen van Appel en de

witte muren zorgen ervoor dat het oude Stedelijk tijdens de opening weer wordt herkend door trouwe bezoekers. Maar er zijn ook elementen uit de geschiedenis verdwenen en er wordt een nieuwe periode ingeslagen, waarin ook de geest van Sandberg mag worden getoetst op haar relevantie.

Of het museum zijn spreekwoordelijke deuren weer opengooit, zoals Sandberg dat ooit deed, is de vraag. Zeker is dat het museum in de herfst tijdelijk open gaat. Maar als het museum over een jaar definitief open gaat, de collectie weer een plek krijgt in de oudbouw en - niet onbelangrijk – het museum een beleidsplan heeft voor de toekomst, dan is in ieder geval het karakter van het oude Stedelijk weer te herkennen in de oudbouw en kunnen de Amsterdammers hun nostalgische hart ophalen.

In deze scriptie heb ik de geschiedenis van het Stedelijk belicht vanuit de erfgoedkant, waarbij het erfgoed van Sandberg heimelijk centraal stond. Door de erfgoedtheorie als uitgangspunt te nemen heb ik niet alleen meer inzicht gekregen in het verleden van het instituut, maar heb ik ook een handvat voor de toekomst gecreëerd. Het cultureel erfgoed van het Stedelijk bestaat namelijk niet alleen uit de moderne en hedendaagse kunstcollectie, maar ook de geest van Willem Sandberg is een onderdeel van het erfgoed. Hoewel de filosofie van Sandberg op sommige punten achterhaald is, zou een deel van zijn erfgoed zeker als leidraad voor de toekomst moeten dienen. In zijn filosofie mag het Stedelijk namelijk alles spreekwoordelijk slopen, als het maar in het heden blijft staan en naar de toekomst blijft kijken.

Persoonlijk ben ik blij dat de handtekening van Sandberg op de muren staat, en het karakter van het Stedelijk grotendeels in stand is gehouden. Maar als het om deze scriptie gaat is mijn filosofie dezelfde als die van Sandberg: 'Wat ik moet brengen is datgene wat vooruitwijst en niet datgene wat terugwijst.'<sup>119</sup> Ik hoop daarom dat deze scriptie niet alleen erfgoeddeskundigen nieuwsgierig heeft gemaakt naar het nieuwe Stedelijk, maar dat ik met deze scriptie ook de rondleiders van het Stedelijk vooruit kan wijzen.

---

<sup>119</sup> Jansen van Galen en Schreurs, *Het huis van nu, waar de toekomst is*, 97.

## Literatuur

- Arian, Max, 'Zijlicht op de moderne kunst', in *Ons Amsterdam* 9 (1995).
- Ashworth, Gregory en Peter Howard, *European heritage planning and management* (Exeter 1999).
- Asselbergs, Fons, *Niets is zo veranderlijk als een monument. Een pleidooi voor het culturele argument* (Nijmegen 2000).
- Assi, Eman, 'Searching for the concept of authenticity: implementation guidelines', *Journal of Architectural Conservation*, 6, 2 (2000).
- Benjamin, Walter, 'The Work of Art in an Age of Mechanical Reproduction' in Walter Benjamin, Hanna Arendt ed., *Illuminations* (New York 1968).
- Bentham Crouwel Architecten, *Het Nieuwe Stedelijk Museum, Definitief ontwerp* (Amsterdam 2006).
- Bentham Crouwel Architecten, *Renovatieplan Oudbouw* (Amsterdam 2004).
- Brakman, Willem, 'Proust en de Epifanie': in: S. Haakma (ed.), *De Eeuwende 1900 (dl.3): de Literatuur* (Utrecht 1994).
- Bureau Monumenten en Archeologie, *Het Stedelijk Museum, Architectuur in dienst van de kunst* (Amsterdam 2004).
- Davidts, Wouter, 'Nostalgie en pragmatiek, architectuur van het nieuwe Stedelijk Museum Amsterdam', *De Witte Raaf* 22 (2007).
- Denslagen, Wim, *Omstreden herstel. Kritiek op het restaureren van monumenten. Een thema uit de architectuurgeschiedenis van Engeland, Frankrijk, Duitsland en Nederland (1779-1953)* ('s-Gravenhage 1987).
- Denslagen, Wim, *Romantisch modernisme. Nostalgie in de monumentenzorg* (Amsterdam 2004).
- Gemeente Amsterdam Projectmanagement Bureau, *Het nieuwe Stedelijk Museum, Ruimtelijk, functioneel en technisch Programma van Eisen* (Amsterdam, 2004).
- Gogh, V.W. van, *Concept notitie over A.W. Weissman*, (Rotterdam, 1967).
- Hewison, Robert, *The Heritage Industry: Britain in a climate of decline* (London 1987).
- Heynen, Hilde, 'Questioning Authenticity', *National Identities*, 8, 3, (2006).
- Huizinga, Johan, 'Het historisch museum' in: *Verzamelde Werken II* (Haarlem 1948).
- Jansen van Galen, John en Huib Schreurs, *Het huis van nu, waar de toekomst is, Een kleine historie van het Stedelijk Museum Amsterdam, 1895-1995* (Amsterdam 1995).
- Kempers, Paul, *Binnen was buiten* (Amsterdam 2010).

- Jivén, Gunila en Peter Larkham, 'Sense of Place, Authenticity and Character: A commentary' *Journal of Urban Design* 8 (2003).
- Jong, Ad de, *De dirigenten van de herinnering. Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940* (Nijmegen 2001).
- Laarse, Rob van der, *Bezeten van vroeger* (Amsterdam 2005).
- Leun, Anneloes van der, 'Het Stedelijk Effect', *Stedelijk Museum Bulletin* 3 (2008).
- Lowenthal, David, 'Authenticity: Rock of Faith or Quicksand Quagmire?' (versie herfst 1999), [http://www.getty.edu/conservation/publications/newsletters/14\\_3/feature1\\_2.html](http://www.getty.edu/conservation/publications/newsletters/14_3/feature1_2.html) (10 mei 2010).
- Lowenthal, David, *The heritage crusade and the spoils of history*. (Cambridge 1998).
- Lowenthal, David, *The past is a foreign country* (Cambridge 1985).
- Mensch, Peter van, 'Context en authenticiteit' *Jaarboek Nederlands Openluchtmuseum 1999* (Arnhem 1999).
- Pine J. en J. Gilmore, 'Museums & Authenticity', in: *Museum News* 86 (2007).
- Ribbens, Kees, *Een eigentijds verleden. Alledaagse historische cultuur in Nederland 1945-2000* (Hilversum 2002).
- Starn, Randolph, 'Authenticity and historic preservation: towards an authentic history', *History of Human Sciences* 15, 1 (2002).
- Taylor, Charles *The ethics of Authenticity* (London 2002).
- Tollebeek, Jo, *De toga van Fruin, denken over geschiedenis in Nederland sinds 1860* (Amsterdam 1990).
- Vellekoop, Marije, *Het Stedelijk Museum, Oprichting, bouw en opening* (Amsterdam 1995).
- Vergeest, Aukje, *Stedelijk BouwNieuws nr.1 augustus 2009* (Amsterdam 2009).
- Vergeest, Aukje, *Stedelijk BouwNieuws nr.2 Winter 2009/2010* (Amsterdam 2010).
- Vervoort, Stefaan, *Museum, De museumuitbreidingen van MoMa, Stedelijk Museum en Moderna Museet: over architectuur en institutioneel zelfbeeld* (Gent 2009).
- Weissman, Adriaan Willem, *Het Gemeente-Museum Te Amsterdam, Geschiedenis, inrichting en versiering, verlichting* (1895 Amsterdam).
- Wright, Patrick, *On living in an old country. The national past in contemporary Britain* (London 1985).
- Zanden, J. van der, 'Monumentenvoorinformatie' *bMA*, (Amsterdam 2005).
- Zanden, J. van der, 'Aanvraag monumentenvergunning 23 mei 2006', *bMA* (Amsterdam 2006).

## Interviews

- Joost Vos en Job Schroën, Benthem Crouwel Architecten, 14 april 2010.
- Han van der Zanden, Bureau Monumenten en Archeologie, Amsterdam, 26 april 2010.

## Beeldverantwoording

- Afb. 1. Gemeente-museum omstreeks 1895, Stedelijk Museum Amsterdam.
- Afb. 2. Handgeschreven notities in Weissmans boek. Uit: Weissman, *Het Gemeente-Museum Te Amsterdam*, 46-47.
- Afb. 3. Lichtwerking Weissman. Uit: Weissman, *Het Gemeente-Museum Te Amsterdam*, 58.
- Afb. 4. Plattegrond gebouw Weissman: Weissman, *Het Gemeente-Museum Te Amsterdam*, 76-77.
- Afb. 5. Museumzaal omstreeks 1900. Stedelijk Museum Amsterdam.
- Afb. 6. Willem Sandberg, 1973. Stedelijk Museum Amsterdam.
- Afb. 7. Looproute Sandberg Stedelijk. Museum Amsterdam.
- Afb. 8. Koffiekamer, 1956. Stedelijk Museum Amsterdam.
- Afb. 9. Sandberg Vleugel, exterieur, 1954. Stedelijk Museum Amsterdam.
- Afb. 10. De badkuip. Stedelijk Museum Amsterdam.
- Afb. 11. Structuur van het gebouw, Weissman (1895) en nu (2010). Stedelijk Museum Amsterdam.
- Afb. 12. Één raam met originele, en vier met omgedraaide roedenverdeling. Inge Essing
- Afb. 13. De twee originele roeden bij de entree. Inge Essing