

Collectie Nederland

Illusie of werkelijkheid?

Over de werkbaarheid van een nationaal
collectiebeleid in de Nederlandse museale
verzamelcultuur



Lisette van Dinther, 3016242

Master Cultureel Erfgoed

Begeleidend docent: Erik Nijhof

9 december 2010

COLLECTIE NEDERLAND

ILLUSIE OF WERKELIJKHEID?

INLEIDING	3
VERZAMELEN IN HET MUSEUM	7
DE VERZAMELING	8
DE VERZAMELING IN HET MUSEUM	11
VERSCHILLENDE CATEGORIEËN	14
HET OBJECT IN DE MUSEALE VERZAMELING	17
CONCLUSIE	19
DE NEDERLANDSE MUSEALE VERZAMELCULTUUR	21
HET RIJKSMUSEUM	21
HET NEDERLANDS OPENLUCHTMUSEUM	28
CONCLUSIE	33
COLLECTIE NEDERLAND	35
HET BEGIN VAN COLLECTIE NEDERLAND	35
HET WERKBAAR MAKEN VAN	37
COLLECTIE NEDERLAND	
DE WERKELIJKHEID VAN COLLECTIE NEDERLAND	42
CONCLUSIE	45
NATIONAAL COLLECTIEBELEID IN INTERNATIONAAL PERSPECTIEF	47
VERENIGD KONINKRIJK	47
DENEMARKEN	48
FINLAND	49
VERENIGDE STATEN	49
CONCLUSIE	50
CONCLUSIE	51
BRONNEN EN LITERATUUR	54

INLEIDING

Grofweg twintig jaar geleden werd het begrip Collectie Nederland geïntroduceerd. De toenmalige minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur Hedy d'Ancona stelde vast dat de verschillende museale collecties in de voorgaande decennia immens waren gegroeid en dat men het overzicht had verloren en dat de kwaliteit van deze collecties was afgenomen. Een van de speerpunten in D'Ancona's bestuur werd het verbeteren van het Nederlands collectiebeleid.

Een belangrijke rol werd weggelegd voor de komst van deze 'Collectie Nederland', een collectie die alle publieke verzamelingen roerend erfgoed samenvat die in het land bestaan.¹ In plaats van dat collectiebeleid binnenin het instituut plaatsvindt, worden verzamelingen vanaf nu naar buiten getrokken en kan beleid op een landelijk niveau plaatsvinden. De Collectie Nederland vormt een referentiekader waar bijvoorbeeld aan afgemeten kan worden of een aankoop van nationaal belang is of dat een gelijk object ergens anders al bewaard wordt. Ook geeft het musea meer inzicht in elkaars verzamelingen waardoor verdere samenwerking op het gebied van huisvesting en onderzoek binnen handbereik ligt. Deze vorm van nationaal collectiebeleid verhoogt zo de kwaliteit van museale collecties en legt banden aan de groei.

Althans, dat was kort samengevat het idee toen het concept ontstond. In de hedendaagse Nederlandse museumwereld is het begrip Collectie Nederland nog steeds bekend, maar het lijkt niet ingeburgerd te zijn. Zo heeft een groot deel van de musea nog delen binnen de verzameling die niet goed op hun plek lijken te zijn en zijn er instellingen die hun verzamelbeleid niet vanuit een nationaal perspectief benaderen. Ruimtegebrek en verwaarlozing van objecten zijn nog steeds duidelijke problemen. De afgelopen jaren zijn verschillende projecten op poten gezet die zouden moeten helpen om een effectiever collectiebeleid mogelijk te maken. Hierbij kan gedacht worden aan het bespreekbaar maken van afstoting en de richtlijnen die ontwikkeld zijn voor het opstellen van een duidelijk collectieplan.² Maar een duidelijk plan om de visie van Collectie Nederland door te voeren ontbreekt tot op heden nog steeds.

De Nederlandse politiek en musea

Collectie Nederland is dus als begrip afkomstig uit de landelijke politiek. De band tussen musea en de overheid ontstond in de negentiende eeuw na de komst van de grondwet in 1848 die de kamers de regerende macht gaf. De eerste decennia hield de politiek die de zorg voor de musea van de

¹ Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, *Beleidsplan: Kiezen voor kwaliteit* (Rijswijk, 1990).

² Frank Bergevoet, *Leidraad voor het afstoten van museale objecten* (Amsterdam 2006); Tessa Luger, *Handreiking voor het schrijven van een collectieplan* (Amsterdam 2008).

koning overnam zich op afstand. De machtige liberalen zagen kunst niet als een 'regeringszaak', zoals destijds door Thorbecke verwoord werd. Aan het einde van de negentiende eeuw kwam hier verandering in.³ Onder invloed van onder andere Victor de Stuers raakte de politiek overtuigd van het belang van het cultureel erfgoed en de zorg die daarvoor nodig was. De musea werden gestimuleerd om te verzamelen en om kennis over te brengen.

Na afloop van de Tweede Wereldoorlog ging de overheid zich actiever bezighouden met de nationale musea en stelde zij, naar de ideeën van sociaal-democraat Emanuel Boekman, een duidelijke, nieuwe, doelstelling voor de instituten op.⁴ Cultuur werd vanaf nu gezien als een samenbindend middel dat de bevolking zou helpen de verschrikkingen van de oorlog te overkomen en opnieuw op te voeden.⁵ Deze houding hield tot halverwege de jaren zestig stand. Daarna kwam in 1965 het kabinet-Cals aan de macht. Cultuur werd als middel voor de ontplooiing van het individu gezien en daarmee werden de musea in relatie met welzijn gebracht.⁶ In de jaren hierna groeide in Nederland het aantal musea sterk en ook de het aantal museumbezoekers nam toe. De overheid hechtte veel waarde aan het publieke bereik dat de musea verkregen en de educatieve diensten kregen vanaf nu een belangrijke rol toebedeeld.

Een belangrijk jaar in de hierop volgende periode was 1974. In dit jaar werd namelijk de allereerste museumnota in Nederland uitgegeven, genaamd *Naar een nieuw museumbeleid*. In dit stuk werd de algehele verantwoordelijkheid van de overheid voor het nationale museumbestel vastgelegd.⁷ In 1985 werd een tweede invloedrijke nota uitgegeven. In de *Nota museumbeleid* werd nogmaals de verantwoordelijkheid van de overheid voor de Nederlandse musea weergegeven, maar deze keer in combinatie met decentralisatie en bezuinigingen op de sector. In de jaren tachtig ontstond deze afstand tussen de overheid en de musea onder invloed van economische tegenslagen en het verlies in het vertrouwen van de maakbaarheid van de samenleving.⁸ Musea vroegen daarentegen juist om steeds meer financiële middelen om hun takenpakket dat in de voorgaande decennia duidelijk was uitgebreid uit te kunnen voeren.⁹

In de jaren negentig werd de decentralisatie van musea verder doorgevoerd, maar ook marktwerking kreeg vanaf nu een grotere rol toebedeeld om zo aan de nodige budgetten te komen.

³ Jesse Bos, *Openbare schatkamers in verandering, musea in Nederland in een tijd van verzelfstandiging en privatisering* (Amsterdam 2001) 48.

⁴ G.W.B. Borrie, 'Boekman, Emanuel' (versie 13-03-2008), <http://www.inghist.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/bwn4/boekman> (9 november 2010).

⁵ Bos, *Openbare schatkamers in verandering*, 35.

⁶ Ibidem, 35-36; Gijs van der Ham, *200 jaar Rijksmuseum, geschiedenis van een nationaal symbool* (Amsterdam 2000) 341.

⁷ Bos, *Openbare schatkamers in verandering*, 36.

⁸ Ibidem, 42.

⁹ Ibidem, 43.

Marktwerking was vooral van belang voor de Rijksmusea die direct onder het overheidsbeleid vielen. Als gevolg hiervan zouden deze musea meer verzelfstandigen en de overheid niet meer betrokken te hoeven worden bij elke beslissing die er genomen werd. Ook verschillende gemeenten die onder de decentralisatie het beleid over regionale musea toebedeeld kregen stapten over op verzelfstandiging van hun musea. Doorgaans bleven de musea wel subsidies ontvangen vanuit de politiek.

Met de decentralisatie en de verzelfstandiging konden musea zelf hun beleid uit gaan zetten. Maar dit betekende niet dat zij compleet onafhankelijk werden van de overheid. Bijvoorbeeld door de subsidies bleven de banden tussen overheid en cultuur bestaan. Onder andere komt dit naar voren in de nota's en beleidsplannen die door de ministeries geschreven zijn voor de verschillende musea. Zo werd, zoals aan het begin van de inleiding te lezen is, juist door de overheid aan het begin van de jaren negentig nadruk gelegd op het beleid en beheer van de nationale collecties. Deze nadruk op behoud en beheer hield in de jaren hierna stand. Zo werd in 2005 nog de nota *Bewaren om teweeg te brengen* uitgebracht, waarin de politieke visie op museumcollecties nogmaals uitgewerkt werd. De ideeën achter Collectie Nederland werden hierin grotendeels herhaald.

De behoefte aan een goede afstemming en samenwerking in het nationale museumbestel blijft bij de nationale politiek bestaan.¹⁰

Deze laatste constatering is van groot belang voor de hoofdvraag waar het in deze scriptie om zal draaien. De overheid heeft een duidelijke visie over het collectiebeleid in Nederlandse musea die wordt samengevat in de term Collectie Nederland. Alleen is deze visie sinds het ontstaan ervan twintig jaar geleden niet massaal opgepakt door de musea zelf. Is het wel een logische stap vanuit de politiek om zich met het verzamelen in musea te bemoeien? Past de Collectie Nederland wel in de Nederlandse museale verzamelcultuur? En als dat zo is, op welke wijze zou de Collectie Nederland het beste in het museale collectiebeleid ingepast kunnen worden? Een antwoord op deze vragen zal in de komende hoofdstukken gezocht worden.

Er wordt begonnen met een nadere blik op wat verzamelen eigenlijk inhoudt: welke eisen aan een verzameling worden gesteld, waar de behoefte tot het verzamelen vandaan komt en welke waarde een verzameling kan hebben. In de benadering van dit onderwerp ligt de nadruk op de museale verzamelingen zoals die deel uitmaken van Collectie Nederland.

Het tweede hoofdstuk richt zich op de vraag hoe de Nederlandse verzamelcultuur er eigenlijk uitziet. Aan de hand van twee casussen wordt gekeken naar de wijze waarop de collecties samen gekomen zijn, wat hun functies waren en, indien van toepassing, hoe ze aan het publiek getoond werden. De onderwerpen die in het eerste hoofdstuk besproken zijn zullen hier in de praktijk onderzocht worden. De verzamelgeschiedenissen zijn van belang, omdat ze helpen een beeld te

¹⁰ Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, *Bewaren om teweeg te brengen* (Den Haag 2005).

creëren van de historische lijn waarbinnen de Collectie Nederland valt en eventueel aantonen in hoeverre deze lijn een natuurlijk verloop heeft.

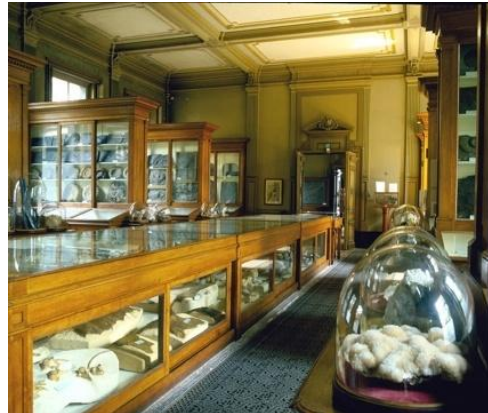
Hierna wordt de Collectie Nederland zelf onder de loep genomen. Er wordt verder ingegaan op de voorgeschiedenis ervan en de functies die het beleid bij zijn ontstaan kreeg. Een aantal uitwerkingen van deze functies, zoals het eerdergenoemde afstotingsbeleid, worden belicht. Successen en kritieken vanuit het werkveld worden naast elkaar gezet en er wordt een algemene situatie geschetst van het huidige nationale collectiebeheer. Uiteindelijk zal hier een compleet beeld ontstaan van de wijze waarop de Collectie Nederland tot op dit moment heeft gefunctioneerd en welke kant deze op lijkt te gaan.

Het idee van een nationale collectie bestaat niet alleen in Nederland. Ook in andere landen binnen Europa en in de Verenigde Staten zijn er aanzetten tot het stimuleren van een nationaal collectiebeleid. Door middel van een vergelijking met verschillende opzetten uit andere landen wordt in dit vierde hoofdstuk gezocht naar eventuele aanpassingen en toevoegingen die van belang kunnen zijn voor de doorvoering van de Collectie Nederland of misschien juist het stopzetten ervan.

Al met al wordt via verschillende benaderingen (theoretisch, historisch en praktisch) een compleet beeld gegeven van de mogelijkheden van nationaal collectiebeleid in Nederland aan het begin van de eenentwintigste eeuw.

VERZAMELEN IN HET MUSEUM

In 1780 opende in Nederland een van de eerste openbare musea, het Teylers Museum in Haarlem. In dit museum werden de verzamelingen van laken- en zijdekoopman Pieter Teyler van der Hulst (1702-1778) na zijn dood ondergebracht. De collectie bestond uit een mengeling van verschillende categorieën. Onder andere spaarde de koopman natuurkundige instrumenten, fossielen, mineralen, tekeningen en boeken. Elk van de gebieden staat in het museum in het teken van de wetenschap. Want net als veel andere verzamelaars uit de achttiende eeuw was Teyler van der Hulst sterk beïnvloed door het Verlichtingsdenken dat stelde dat kennis de mensheid kan verrijken.¹¹



1.1 Fossielen zaal in het Teylers Museum

In de achttiende en negentiende eeuw kwamen in Nederland steeds meer openbare musea tot stand. Net als in het Teylers Museum werd er vaak een particuliere verzameling als basis gebruikt die als voornaamste doel kreeg het onderrichten van de bezoeker. In het begin bestonden deze bezoekers doorgaans uit wetenschappers en liefhebbers die reeds bekend waren met de getoonde objecten. Maar naarmate de tijd vorderde wilde men ook het 'gewone volk' onderrichten en zo de gehele maatschappij verlichten. Het museum kwam in dienst te staan van de samenleving.¹²

Doordat het museum vanaf nu in een voor iedereen toegankelijk instituut veranderde wijzigde daarmee ook de oorspronkelijke aard van de collectie. Het persoonlijk verzamelen van een geïnteresseerde particulier veranderde in een waar collectiebeleid met eigen regels en doelstellingen. Hoe een collectie precies in het museum is gaan functioneren wordt in dit eerste hoofdstuk onderzocht. Om te beginnen wordt een poging gedaan om vast te leggen wat een verzameling is en aan welke invloeden deze onderhevig is. Hierna worden de doelstellingen van een collectie in het museum bekeken. Deze zullen de beweegredenen van bijvoorbeeld verzamelaars en de overheid voor het openbare verzamelen in musea verklaren. Alle soorten verzamelingen die in de loop der tijd zijn ontstaan hebben tegenwoordig ook allemaal hun eigen plek. Kunst in het kunstmuseum, historische objecten in het historische en techniekmuseum en wetenschappelijke

¹¹ Teylers Museum, 'geschiedenis en gebouw', <http://www.teylersmuseum.eu/index.php?item=101&flect=1&lang=nl> (20 oktober 2010).

¹² Mieke Rijnders, 'Inleiding', in: Ellinoor Bergvelt [red.], *Kabinetten, galerijen en musea, het verzamelen van naturalia en kunst van 1500 tot heden* (Zwolle 2005) 11-12.

stukken in het natuurhistorische museum. Deze verschillende musea hebben hun eigen doelstellingen en daarmee ook een eigen verzamelbeleid. Hoe de verschillen in de collectiegebieden eruit zien en op welke wijzen de categorieën uitgebreid worden zal ook in dit hoofdstuk onderzocht worden. Ten slotte staat het object op zich centraal. Over zijn plek in het museum heerst tegenwoordig veel discussie. Bijvoorbeeld over de functie die een object in een museale presentatie speelt of over de eisen waar een object aan moet voldoen, zoals authenticiteit.

Samen zullen de besproken onderdelen de plek aanduiden die de collectie tegenwoordig in het museum heeft. Wanneer hier meer duidelijkheid over bestaat zal dit hoofdstuk een handreiking geven voor de museale tendensen waar de Collectie Nederland in zijn functioneren rekening mee hoort te houden.

DE VERZAMELING

Voordat het functioneren van een collectie in het museum nader bekeken kan worden zullen eerst de belangrijkste kenmerken van een verzameling besproken worden. Wat als eerste opvalt is dat een verzameling doorgaans met een grote mate van rationaliteit wordt samengesteld.¹³ Joseph Alsop die onder andere deze constatering doet in zijn onderzoek naar het verzamelen uit 1982 komt ook andere kenmerken tegen waar verzamelingen aan voldoen. Deze vat hij samen in een drietal regels en een definitie die volgens hem het dichtste bij de aard van het verzamelen komen:

“To collect is to gather objects belonging to a particular category the collector happens to fancy, as magpies fancy things that are shiny, and a collection is what has been gathered.”¹⁴

1. *Alle verzamelcategorieën zijn gecreëerd door verzamelaars*

Een categorie ontstaat zodra iemand besluit een bepaald onderwerp te gaan verzamelen. Deze categorieën worden vaak weer onderverdeeld in subcategorieën die elk weer hun eigen verzamelaars hebben. Hoe nauwer het verzamelgebied des te meer expertise en passie voor bij de verzamelaars te vinden is.

2. *Doordat verzamelaars zelf hun categorieën bepalen, bepalen ze daarmee ook zelf hun rariteiten*

Doorgaans komt een verzamelaar objecten tegen die moeilijk te verkrijgen zijn in zijn gekozen verzamelgebied, deze onderdelen vormen de rariteiten.

¹³ Joseph Alsop, *The rare art traditions, the history of art collecting and its linked phenomena wherever these have appeared* (New York 1982) 70-71.

¹⁴ Alsop, *The rare art traditions*, 70.

3. *In alle vormen van verzamelen is de gekozen categorie bepalend voor de waarde van het object, dit omdat de verzamelaars ervan geloven dat hun objecten tot de gekozen categorie behoren*

Wanneer een verzamelaar een object opneemt in zijn categorie ziet hij dit stuk als een origineel dat een eigen plaats heeft binnen zijn verhaal. Een vervalsing is daarom ook de nachtmerrie van elke verzamelaar, omdat deze een andere, of zelfs geen, (markt)waarde zou hebben voor de collectie.¹⁵

Uit de regels van Alsop komt naar voren dat de gekozen categorie allesbepalend is voor een verzameling. Een verzamelaar denkt na over zijn categorie en bepaalt de wijze waarop deze vormgegeven hoort te worden. Een groep onbewust bij elkaar gekomen voorwerpen kan daarom dus niet als verzameling gezien worden.

De filosoof en historicus Krzysztof Pomian heeft in zijn onderzoek naar de oorsprong van het museum een aantal andere belangrijke kenmerken van een verzameling benoemd.¹⁶ Een van de belangrijkste typering die hij geeft is dat voorwerpen opgenomen in een verzameling geen directe gebruiksfunctie meer hebben. Objecten in een collectie zijn volgens hem van hun oorspronkelijke doel ontheven en verwijzen naar een immateriële wereld. Het object vertelt door zijn aanwezigheid over hetgeen dat onzichtbaar is voor de beschouwer, zoals de geschiedenis of het bovennatuurlijke. Pomian noemt deze voorwerpen *semioforen*. De verbindende kracht zorgt ervoor dat objecten een nieuwe waarde wordt toegekend en ze in een verzameling opgenomen worden en in musea tentoongesteld.¹⁷

Een verzameling of object kan volgens de filosoof in zijn bestaan van waarde veranderen. Om te beginnen geldt hoe meer betekenis aan een object toegedicht kan worden, des te groter de waarde ervan wordt. Maar het is ook mogelijk dat een semiofoor juist zijn werking verliest. Meestal gebeurt dit wanneer de boodschap die een object bezit niet meer begrepen wordt. Voorwerpen die niet (meer) als semiofoor worden gezien, worden door Pomian als afval betiteld.¹⁸

Nu de belangrijkste kenmerken van een verzameling zijn nagegaan rest nog de vraag naar het einde van een verzameling, wanneer deze af is. Ook hier neemt Pomian een standpunt over in. Volgens hem is het niet duidelijk hoeveel objecten een collectie hoort te bevatten voordat deze als een legitieme verzameling gezien kan worden. Volgens hem is dit afhankelijk van de tijd en plaats

¹⁵ Ibidem, 73-76.

¹⁶ Krzysztof Pomian, *De oorsprong van het museum: over het verzamelen* (Heerlen 1990).

¹⁷ Pomian, *De oorsprong van het museum*, 34.

¹⁸ Ibidem, 44.

waarin een groep voorwerpen zich bevindt en welke eisen op dat moment aan een verzameling gesteld worden.¹⁹

Onderzoekers Brenda Danet en Tamar Katriel hebben geprobeerd om vast te leggen op welke wijzen door verzamelaars geprobeerd wordt een eindpunt voor hun verzamelingen aan te duiden. Uiteindelijk komen zij in hun onderzoek een vijftal strategieën tegen (zie tabel).²⁰ Opvallend is dat uit hun onderzoek blijkt dat geen enkele strategie een definitief einde voor een verzameling hoeft te zijn. De eigenaar van een verzameling bepaalt hoe ver zijn categorie reikt en wanneer deze compleet is. In het geval van het museum, waar de verzameling telkens door wordt gegeven aan de volgende generatie, kan deze eeuwenlang doorgroeien, zolang de beherende generatie een categorie als onaf ziet.

Strategieën voor afsluiten/compleet maken/perfectie	
Strategie	Voorbeeld
1. Compleet maken van een serie of set/ alles van een soort bemachtigen Samenstellen van exemplaren van sub-categorieën Items samenstellen die 'bij elkaar passen'	Complete maken van een postzegelserie Alle edities ooit gepubliceerd van een boek Voorbeelden verzamelen van exemplaren van pijpen gemaakt door verschillende producenten Een kamer aankleden met meubels uit de landelijke stijl
2. Een ruimte vullen	Een wand vullen met een tentoongestelde collectie borden
3. Een visueel bevredigende en harmonieuze tentoonstelling creëren	Letten op de compositie gevormd door de tentoongestelde wandborden
4. De schaal van de objecten manipuleren Kleine objecten verzamelen Grote objecten verzamelen	Miniaturen verzamelen, bv. poppen Vintage auto's verzamelen
5. Proberen objecten te perfectioneren Objecten bemachtigen in goede conditie Objecten restaureren tot hun goede conditie Esthetisch perfecte objecten bemachtigen De fysieke kwaliteit van objecten verbeteren De esthetische kwaliteit van objecten verbeteren	Een vintage auto in goede conditie bemachtigen Een vintage auto repareren Een bovengewoon schilderij bemachtigen Een gescheurde postzegel vervangen door een in een betere conditie Een schilderij ruilen tegen een van bovengewone esthetische kwaliteit

¹⁹ Ibidem, 39.

²⁰ Susan Pearce, *On Collecting, an investigation into collecting in the European tradition* (Londen 1995), 186-188.

Na het bovenstaande blijkt dat de definitie van verzamelen die door Alsop gegeven is uitgebreid kan worden. Wanneer de theorieën van Pomian en Danet en Katriel worden toegevoegd krijgt deze een minder statische aard:

Verzamelen is het bijeenbrengen van objecten van een bepaalde categorie die de verzamelaar aanspreekt en de beschouwer toegang kan geven tot het immateriële; de collectie is wat verzameld is en wat (naar believen) uitgebreid kan worden.

DE VERZAMELING IN HET MUSEUM

De eerste verzamelingen die publiekelijk toegankelijk werden gemaakt, waren doorgaans afkomstig van rijke burgers en adel en hadden vaak een tweeledige doelstelling. Ten eerste was er het ideaal van het onderwijzen en uitbreiden van kennis, zoals eerder bij Teylers Museum te zien was. Ten tweede werden de eerste museale verzamelingen vaak opgericht met het doel macht te uiten. Deze macht kon zich bijvoorbeeld verhouden tot de naaste omgeving waarbij kennissen en zakenrelaties enkel toegang hadden tot de verzameling. Met de zorgvuldig samengestelde, vaak kostbare en unieke objecten maakte de eigenaar indruk op de beschouwer die zo op de rijkdom, macht en kennis van de verzamelaar gewezen werd.

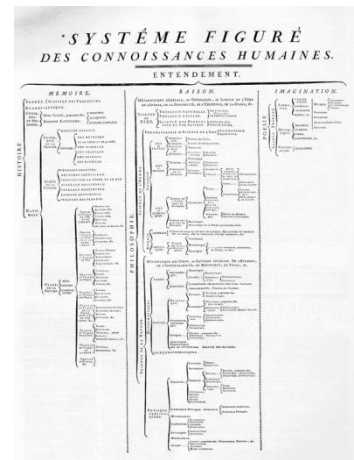
Deze theorie over het verzamelen is terug te vinden in het werk van de Franse filosoof Pierre Bourdieu. Hij ziet het culturele kapitaal dat hier als basis dient voor de verzameling als een uiting van het economische kapitaal dat de verzamelaar zou bezitten. Alleen iemand met rijkdom kan zich de objecten veroorloven. Het culturele kapitaal bezit op deze wijze op zijn beurt een symbolisch kapitaal. Dit symbolisch kapitaal, gevormd door het economisch en cultureel kapitaal, kan ten slotte zijn invloed hebben op wat Bourdieu het sociale kapitaal noemt, de kring van mensen waartoe de verzamelaar behoort. Wat iemand bezit bepaalt mede hoe er tegen iemand aangekeken wordt, tot welke sociale groepen hij toegelaten wordt en welke plek hij in deze groep inneemt.²¹

Ook kan macht zich in het museum verhouden tot een veel grotere reikwijdte dan de genoemde kennissen en zakenrelaties. Een typerend voorbeeld hiervan is het Musée National in Parijs (het huidige Musée du Louvre) dat aan het einde van de achttiende eeuw zijn oorsprong vond onder het bewind van Napoleon. Hij maakte het een van zijn gewoontes om uit elk land dat hij veroverde nationale topstukken mee te nemen en deze in zijn eigen museum te plaatsen. De verzameling die zo ontstond gaf niet alleen een compleet overzicht van de West-Europese kunstgeschiedenis die

²¹ Pierre Bourdieu, 'Economisch kapitaal, cultureel kapitaal, sociaal kapitaal', in: Dick Pels [red.], *Pierre Bourdieu, Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip* (Amsterdam 1989) 120-141.

gebruikt kon worden voor bestudering, ook was het een verbeelding van de overwinningen die Napoleon behaalde en zijn macht over andere naties.²²

Naarmate de tijd vorderde verdween de expliciete vorm van machtvertoon in het museum naar de achtergrond en kreeg de bestudering van objecten de hoofdrol. In het begin werden objecten vaak op taxonomische wijze tentoongesteld en bestudeerd. Dit gebeurde naar voorbeeld van het classificatiesysteem van de Zweedse arts en plantkundige Carolus Linnaeus die een systematische indeling maakte voor natuurhistorische objecten. Het overzicht dat hij verkreeg werd als zeer leerzaam ervaren en werd ook voor andere categorieën ontwikkeld. Nog steeds is in veel kunstmusea de taxonomische wijze van tentoonstellen te vinden waarbij scholen en genres op



1.2 Voorbeeld van een classificatiesysteem

chronologische volgorde zijn ingedeeld. De taxonomische indelingen van categorieën vormen ook een belangrijke handreiking bij het verzamelen. Er is duidelijk aan af te lezen welke onderdelen nog mogelijk ontbreken in een verzameling.²³

Dezelfde Verlichtingsdenkers, die ook verantwoordelijk waren voor de classificatiesystemen, gingen zich uiteindelijk op het 'gewone volk' richten. Wanneer ook de burger de nodige kennis over de wereld bezat kon de Verlichting van de maatschappij pas echt plaatsvinden. Het museum werd gezien als een ideale plaats voor zo een ontmoeting tussen kennis en het gewone publiek. Het zelfstandig bestuderen van objecten kreeg vanaf nu een tweede plaats na educatie, wat als gevolg had dat het museum zich meer naar buiten ging richten.²⁴

Musea gingen op zoek naar nieuwe wijzen waarop zij hun verzameling het beste over konden brengen aan de nieuwe soort bezoeker, de leek. Onder andere is er een toename in bordjes en catalogussen te zien die de nodige toelichtingen moesten geven aan niet-kenners. Deze techniek was vooral populair in de kunstmusea.²⁵ In andere musea, bijvoorbeeld de historische, ging visualisatie een belangrijke rol spelen.²⁶ Rondom een object werd bijvoorbeeld een diorama opgesteld waarin

²² Debora J. Meijers, 'Naar een systematische presentatie' in: Ellinoor Bergvelt [red.], *Kabinetten, galerijen en musea, het verzamelen van naturalia en kunst van 1500 tot heden* (Zwolle 2005) 282-288.

²³ Meijers, 'Naar een systematische presentatie', 278-279.

²⁴ Stephen Weil, 'From being about something to being for somebody', in: *Making museums matter* (Washington 2002) 28-29.

²⁵ J. Noordegraaf, *Strategies of Display. Museum presentation in Nineteenth and Twentieth-century Visual Culture* (Rotterdam 2004) 52-56.

²⁶ Hendrik Henrichs, 'Een zichtbaar verleden? Historische musea in een visuele cultuur', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 117, no. 2 (2004) 231.

het gebruik van het voorwerp verduidelijkt werd of de gebeurtenis waarin het een rol speelde werd uitgebeeld.

Deze trend die aan het einde van de negentiende eeuw ontstond is nog steeds te zien in de



1.3 Multimedia speelt tegenwoordig een grote rol in het museum

hedendaagse museumcultuur.²⁷ Het visualiseren rondom objecten kreeg in de loop van de twintigste eeuw zelfs meer mogelijkheden om zich te ontwikkelen door de komst van multimedia. Door middel van geluid, film en tegenwoordig ook computers die door bezoekers bestuurd kunnen worden hebben musea een grotere bewegingsruimte gekregen. Tegelijkertijd is met de komst van multimedia de plek van verzamelingen in musea steeds verder naar de achtergrond verdwenen. Ze

spelen niet meer de hoofdrol bij het overbrengen van kennis.

Historicus Steven Conn gelooft zelfs dat musea uiteindelijk geen objecten meer nodig zullen hebben om hun boodschap te vertellen. Want dat is volgens hem het geval: musea brengen tegenwoordig slechts een boodschap of voorgeschreven thema over.²⁸ Het steeds verder verdwijnen van objecten in het museum is volgens Conn een groot gemis, want 'fewer objects, mean fewer opportunities for alternative stories'.²⁹ Daarbij heeft de boodschap die een museum zich tot doel stelt vaak een tijdelijke waarde, omdat deze uitgaat van het hier en nu. Bijvoorbeeld een museum over slavernij dat zich vooral zou richten op de hedendaagse discriminatie en integratie. In dit museum zullen objecten niet centraal staan, maar dienen als een illustratie en aankleding van een verhaal. Het publiek krijgt niet de mogelijkheid om zelf een boodschap uit de tentoonstelling te halen door objecten op een eigen manier te combineren.³⁰

Wat het verdwijnen van het object tegen lijkt te spreken is de opkomst van de musealisering van onze cultuur. Dit houdt niet alleen in dat steeds meer mensen een interesse ontwikkelen voor de eigen cultuur en met name de geschiedenis ervan, maar ook dat het aantal te behouden objecten toeneemt. De modernisering van de samenleving is sinds de Tweede Wereldoorlog in een stroomversnelling geraakt waardoor bijvoorbeeld dagelijkse gebruiksvoorwerpen elkaar in een hoog tempo opvolgen. Dit soort objecten wordt hierdoor sneller tot het verleden gerekend en een

²⁷ De eerste tentoonstelling in Nederland waarin gebruik werd gemaakt van een diorama was in 1877, Leeuwarden, Henrichs, 'Een zichtbaar verleden?', 240.

²⁸ Steven Conn, *Do museums still need objects?* (Philadelphia 2009) 56.

²⁹ Conn, *Do museums still need objects?*, 23.

³⁰ Ibidem, 44.

museale waarde toegekend. Het behoud ervan zou een manier zijn om grip te houden op de eigen omgeving en identiteit.³¹

De Duitse filosoof Hermann Lübbe was in 1977 de eerste die het idee van musealisering verwoordde.³² Volgens hem is er als gevolg van de constante modernisering van de samenleving weinig sprake van continuïteit in de omgeving. Lübbe gelooft dat de mens slechts een beperkt veranderingstempo aankan zonder dat de identiteitsbeleving aangetast wordt. Nu dit te snel lijkt te gebeuren probeert men iets van de verdwijnende culturen te bewaren door deze te musealiseren. Onder andere is dit te zien aan de toenemende hoeveelheid aan soorten historische musea en het toenemende bezoek eraan door verschillende lagen uit de samenleving.³³

De komst van de musealisering van de cultuur is door verschillende theoretici sterk bekritiseerd. Zo meent erfgoed specialist David Lowenthal bijvoorbeeld dat de musealering van cultuur wijst op een vervreemding van het verleden. De objecten die bewaard worden tonen niet de band en de lessen uit het verleden, maar juist ons onbegrip ervan.³⁴ Door objecten apart te zetten raakt het verleden geïsoleerd en ontstaat er een kloof met het heden. Deze kloof wordt gevuld met de eigentijdse voorkeuren. Kees Ribbens die Lowenthals visie in zijn proefschrift over de Nederlandse historische cultuur bespreekt, brengt tegen de kritiek van Lowenthal in dat niet vergeten moet worden dat onze visie op de overblijfselen uit het verleden kan veranderen. Daarbij geeft hij ook aan dat hij gelooft dat de musealisering niet een definitieve breuk betekent tussen verleden en heden. De populariteit van musea en het werk dat er plaatsvindt is volgens hem geen directe bedreiging van de historische cultuur.³⁵

VERSCHILLENDE CATEGORIEËN

Al sinds de eerste grote verzamelingen uit de zestiende en zeventiende eeuw wordt er onderscheid gemaakt tussen verschillende groepen objecten. De eerste scheidslijn die getrokken werd bestond tussen de *naturalia* en de *artificialia*, tussen voorwerpen en producten die uit de natuur afkomstig zijn en producten afkomstig van menselijke handvaardigheid.³⁶ Deze twee



1.4 Voorbeeld van een 17^e-eeuws kabinet

³¹ Kees Ribbens, *Een eigentijds verleden, alledaagse historische cultuur in Nederland 1945-2000* (Hilversum 2002) 24.

³² Ribbens, *Een eigentijds verleden*, 25.

³³ Ibidem, 25-26.

³⁴ Ibidem, 28.

³⁵ Ibidem, 28.

³⁶ Rijnders, 'Inleiding', 7.



1.5 De kunstverzameling van Cornelis van der Geest

verzamelgebieden werden doorgaans door elkaar heen verzameld. Vooral in de kabinetten van verzamelaars uit de Nederlandse Republiek was de mengeling terug te vinden. Zo hadden veel van de rijke handelaren een uitgesproken interesse in etnografica en natuurkundige rariteiten uit andere landen.³⁷ Een van de eerste omvangrijke kabinetten ontstond bij de apotheker en medicus Bernardus Paludanus in Enkhuizen. Tijdens zijn reizen naar onder andere Italië, Syrië, Palestina en Egypte

verzamelde hij allerlei naturalia en artefacten, zoals schelpen, gedroogde dieren en onderdelen van mummies.³⁸ De kabinetten uit het noorden staken af tegen de verzamelingen die in de Spaanse Nederlanden overheersten. Daar lag namelijk de nadruk op de artificilia, en dan vooral op de beeldende kunsten, die apart van andere categorieën verzameld werden.³⁹ Een voorbeeld van zo een collectie was te zien bij de Antwerpse handelaar Cornelis van der Geest (afb. 1.5).

Nadat men in de achttiende en negentiende eeuw verzamelingen verder onder ging verdelen ontstonden vanaf dit moment telkens nieuwe collectiecategorieën.⁴⁰ Opvallend is dat kunst tussen alle verzamelgebieden een eigen en weinig veranderende plaats bleef behouden. In 1937 werd dit al enigszins verklaard door Igor Kopytoff. Volgens hem ligt de unieke rol voor kunst in het unieke dat de categorie door de markt krijgt toebedeeld. 'Singularity, in brief, is confirmed not by the object's structural position in an exchange system, but by the intermittent forays into the commodity sphere, quickly followed by reentries into the closed sphere of 'singular' art.'⁴¹ Doordat er slechts één origineel exemplaar van een werk bestaat krijgt een kunststuk een zeer zeldzame status op de markt en in onze samenleving. Deze status zorgt er mede voor dat kunst in museale collecties anders wordt behandeld en verzameld dan andere categorieën die zich doorgaans vrijer op de markt bewegen en minder waarde krijgen toebedeeld.

Steven Conn voegt aan de verklaring van Kopytoff nog twee redenen toe die er volgens hem voor zorgen dat kunst en kunstmusea een unieke plek innemen. Zo veronderstelt deze historicus dat

³⁷ Jaap van der Veen, 'Vorstellijke en burgerlijke verzamelingen in de Nederlanden' in: Ellinoor Bergvelt [red.], *Kabinetten, galerijen en musea, het verzamelen van naturalia en kunst van 1500 tot heden* (Zwolle 2005) 113-115, 127-128.

³⁸ Ibidem, 114-115.

³⁹ Ibidem, 115.

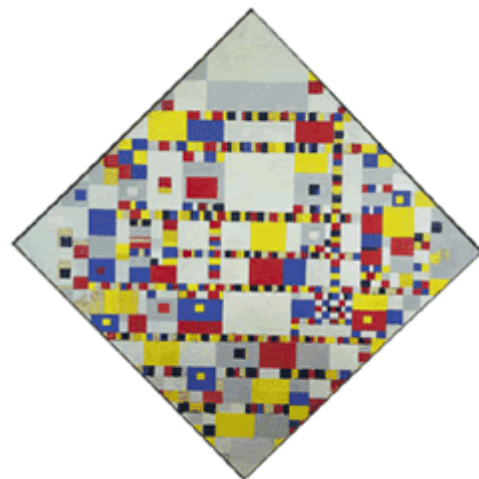
⁴⁰ Conn, *Do museums still need objects?*, 44.

⁴¹ Igor Kopytoff, 'The cultural biography of things' in: Arjun Appadurai, *The social life of things: commodities in cultural perspective* (Cambridge 1986) 90.

kunsthistorici sterk vasthouden aan het klassieke kunsthistorische verhaal. Dit verhaal wordt op zijn beurt verteld door unieke kunstwerken die als gevolg daarvan niet meer kunnen functioneren in andere categorieën.⁴² Daarnaast gelooft Conn ook dat in kunstmusea de objecten voor zichzelf kunnen spreken in tegenstelling tot historische objecten of objecten afkomstig uit de natuur. Van deze laatste twee categorieën wordt vaak geloofd dat zij uitleg nodig hebben over hoe ze ooit waren, bijvoorbeeld met behulp van de eerdergenoemde diorama's of multimedia. Kunstwerken worden doorgaans juist zo geïsoleerd mogelijk gepresenteerd met uitleg die tegenwoordig vaak nog steeds niet verder reikt dan bordjes en catalogi.⁴³ Het publiek kan kunst op eigen voorwaarden bekijken. Opvallend is dan ook volgens de onderzoeker, dat vaak wordt geprobeerd om objecten die niet tot de kunst worden gerekend op een kunstzinnige wijze worden gepresenteerd om zo de waarde ervan te verhogen.⁴⁴

Ook Krzysztof Pomian signaleert het verschil tussen de presentatie van kunst en die van andere soorten voorwerpen in het museum. Net als Steven Conn komt het volgens hem erop neer dat men gelooft dat kunstwerken voor zichzelf kunnen spreken en de 'werktuigen' uitleg nodig hebben voordat zij hun boodschap over kunnen brengen.⁴⁵ Pomian verklaart dit verschil vanuit de oorsprong van de objecten. Zo worden kunstwerken direct vanaf hun ontstaan al als semiofoon gezien, waarbij de maker, de kunstenaar, een manifestatie van het universele heeft gegeven. Werktuigen daarentegen zijn ontstaan vanuit hun functie en krijgen later pas de noemer semiofoon toebedeeld. Werktuigen zijn een uiting van het menselijke en staan daarmee tegenover de universaliteit van kunst.⁴⁶

In de praktijk uit het unieke van kunst zich onder andere in het museale verzamelen ervan. Wanneer tegenwoordig een kunstwerk op de markt komt dat als waardevol voor de kunstgeschiedenis wordt gezien, wordt er vrijwel direct alles aan gedaan om het stuk in handen te krijgen. Als het stuk van nationaal belang wordt geacht voelt vaak een regering of andere vermogende instelling zich verantwoordelijk om zijn nationale musea te helpen. Een treffend Nederlands voorbeeld is hier de aankoop van Mondriaans *Victory Boogie Woogie*



1.6 Piet Mondriaans *Victory Boogie Woogie*

⁴² Conn, *Do museums still need objects?* 27.

⁴³ Ibidem, 27.

⁴⁴ Ibidem, 35.

⁴⁵ Pomian, *De oorsprong van het museum*, 82.

⁴⁶ Ibidem, 84-85.

Boogie Woogie. Dit is een schilderij dat de bekende kunstenaar maakte aan het einde van zijn leven tijdens zijn verblijf in New York tijdens de Tweede Wereldoorlog (afb.1.6). Het Nationaal Fonds Kunstbezit dat zich ten doel stelt kunstwerken te kopen die van nationaal belang geacht worden maar musea zelf niet kunnen veroorloven, kreeg het werk in 1998 onder ogen. Zij beschouwde de *Victory Boogie Woogie* direct als een onmisbaar stuk erfgoed. Maar ook het fonds kon de aankoop, net als de Nederlandse musea, niet zelfstandig aan. Hulp werd aangeboden door De Nederlandsche Bank die een gift schonk van tachtig miljoen gulden, misschien wel de grootste schenking die ooit in Nederland plaatsvond.⁴⁷ Dit alles bracht veel sensatie en discussie teweeg in het land: is het wel verantwoord om zoveel geld uit te geven aan een schilderij? Hans Locher, destijds directeur van het Gemeentemuseum waar de *Victory Boogie Woogie* kwam te hangen, verdedigde de dure kunstaankoop op de volgende manier: "Sinds de *Victory Boogie Woogie* uit de markt is gehaald en deel uitmaakt van het vaste openbare kunstbezit van Nederland, is het in financieel opzicht waardeloos geworden. Het betaalde bedrag is niet meer dan een herinnering die vervaagt."⁴⁸

Vooralsnog zijn er voor objecten afkomstig uit andere categorieën weinig vergelijkbare spraakmakende aankopen gedaan in de Nederlandse museumwereld. Al zou de dag dat het gebeurt niet ver weg meer hoeven te zijn. Steeds meer komt er onder invloed van de eerder besproken musealisering nadruk te liggen op de historische cultuur, waardoor de waarde van dit soort erfgoed stijgt. Geschiedkundige objecten worden steeds meer gezien als onderdeel van een unieke en belangrijke gebeurtenissen die daardoor onvervangbaar zijn in plaats van categorische voorbeelden van het leven van vroeger.

HET OBJECT IN DE MUSEALE VERZAMELING

In de begindagen van het museum was het niet ongebruikelijk om kopieën aan een verzameling toe te voegen wanneer het origineel onbereikbaar was. Dit gebeurde bijvoorbeeld volop in vroege kunstverzamelingen waarin belangrijk gevonden antieke beelden vaak als gipsen kopieën terug te vinden waren. Door middel van deze kopieën was het voor bijvoorbeeld kunstenaars, archeologen en ook amateurs mogelijk om de oudheid in hun eigen omgeving te bestuderen.⁴⁹ Naarmate het belang van een meer gevarieerd publiek groter werd verdwenen de studieobjecten steeds meer naar de depots of naar de scholen.⁵⁰

⁴⁷ J.L. Locher, *Piet Mondriaan, Victory Boogie Woogie* (Den Haag 2000) 3-4.

⁴⁸ Locher, *Piet Mondriaan*, 4.

⁴⁹ Francis Haskell en Nicholas Penny, *Taste and the antique, the lure of classical sculpture 1500-1900* (Londen 1981) 117.

⁵⁰ Haskell en Penny, *Taste and the antique*, 117.

De nadruk kwam in de musea vanaf nu op educatie en plezier te liggen. Plezier werd vooral in de kunstmusea teruggevonden en educatie in de andere soorten musea, zoals de historische. Vooral bij kunst gaan authentieke hooggewaardeerde werken een belangrijke rol spelen. Andere categorieën zouden het afkunnen met kopieën, omdat zij voornamelijk proberen een wetenschappelijk verhaal over te brengen. Historicus Johan Huizinga zette zich in zijn klassieke stuk over het historisch museum als een van de eerste af tegen deze stelling.⁵¹ Volgens hem is het van belang dat ook in een geschiedkundig museum de bezoeker van de objecten kan genieten. Door de aanraking met de voorwerpen zou een 'historische sensatie' bereikt worden. Van groot belang voor deze sensatie is de authenticiteit van het object. Pas dan heeft het stuk een intrinsieke waarde die de band kan leggen tussen de mens en het verleden.⁵²

Tegenover de waarde die Huizinga aan authenticiteit in het museum hecht, staat het gedachtegoed van cultuurfilosoof Walter Benjamin. Volgens hem is het belangrijkste dat een object in staat is de cultuswaarde van het origineel over te brengen. Deze waarde bestaat uit de schepping en de intenties die dit origineel had. Een beschouwer herkent deze cultuswaarde in het uiterlijk van een object aan de hand van eerdere beelden uit bijvoorbeeld boeken en ansichtkaarten. Een object hoeft volgens Benjamin dus niet het originele stuk te zijn om het 'aura' over te kunnen brengen en de nodige sensatie bij de beschouwer los te maken, in tegenstelling tot de objecten van Huizinga waar het aura alleen vanuit het authentieke object afkomstig kan zijn. Benjamin gelooft dus ook dat de authenticiteit van een werk van weinig belang is voor zijn tentoonstellingswaarde, wat het uiterlijk van een object oproept is van groter belang.⁵³

De twee bovengenoemde standpunten van Huizinga en Benjamin zijn afkomstig uit het begin van de twintigste eeuw, maar liggen tegenwoordig nog steeds aan de basis van discussies die binnen musea plaatsvinden voor wat betreft authenticiteit in de verzameling. Tot nu toe lijkt vooral een voorkeur voor authentieke objecten de boventoon te voeren. Veel musea zien zichzelf toch nog steeds als instituten van wetenschap en waarheid, waar onechtheden, zoals kopieën, geen plek verdienen. Ook wordt er door verschillende bezoekers belang gehecht aan de mogelijkheid tot Huizinga's 'historische sensatie'.

Toch is er de laatste tijd een kleine tegenbeweging te signaleren. In verschillende instellingen en tentoonstellingen wordt namelijk steeds meer succesvol gebruik gemaakt van kopieën. Een van de meest spraakmakende voorbeelden is de tentoonstelling 'The complete Rembrandt' die in 2009 in de Beurs van Berlage plaatsvond. Hier kwamen 317 schilderijen en 285 etsen en tekeningen van de

⁵¹ Johan Huizinga, 'Het historisch museum', in: Johan Huizinga, *Verzamelde Werken II* (Haarlem 1948).

⁵² Huizinga, 'Het historische museum', 566.

⁵³ Walter Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid* (Nijmegen 1985) 18.

kunstenaar samen, stuk voor stuk reproducties. In het begin riep de expositie verschillende kritieken op die voornamelijk uit de hoek van kenners afkomstig waren. Maar uiteindelijk bleek een aantal van hen, samen met het grote publiek dat erop afkwam, vooral de voordelen in te zien van het gebruik van kopieën. Zo gaven de in verhouding goedkope stukken de mogelijkheid om met weinig desastreuze gevolgen de werken lang en goed te belichten en ze van zeer dichtbij te bekijken. Daarbij gaf de enorme hoeveelheid reproducties een mooi overzicht van Rembrandts werk dat nooit met originelen samengesteld had kunnen worden.⁵⁴

Naast deze voordelen zouden kopieën musea ook andere voordelen kunnen bieden. Zo is het verder compleet maken van een verzameling aan de hand van replica's gemakkelijker dan wanneer er een enorm deel van het aankoopbudget naar slechts enkele authentieke objecten uit kan gaan. Ook zijn de moderne reproducties meestal van gemakkelijker te conserveren aard, waardoor de kans op materiële schade en de schade van verlies verkleint.

CONCLUSIE

Na het bovenstaande is er een aantal conclusies te trekken over het verzamelen in musea. Een van de belangrijkste is dat de hoofdfunctie van het museum sinds zijn bestaan voor een groot deel verschoven is van wetenschap voor enkelen naar educatie en plezier voor velen. Hierbij is de nadruk van het verzamelen van objecten komen te liggen op het presenteren ervan. Een boodschap of les staat vaak centraal. Deze wijze van presenteren vraagt in mindere mate om veel en authentieke objecten, omdat zij hier illustratief werken. Wat dit betreft zou het taboe van kopieën in museale tentoonstellingen dus opgeheven kunnen worden. Tegelijkertijd betekent het niet dat het verzamelen van authentieke objecten in musea helemaal niet meer van belang is. Er zijn stukken die door de samenleving een grote intrinsieke waarde krijgen toegedicht en op zichzelf een sensatie teweeg kunnen brengen bij het zien. Het verzamelen van deze objecten is nog niet afgeschreven.

Deze tweedeling tussen kopie en origineel zet de Collectie Nederland in een spagaat; wanneer geef je aan een van de twee de voorkeur? Een mogelijke oplossing is hier door te kijken naar de wijze waarop een verzameling functioneert binnen het museum: wordt er objectgericht gepresenteerd of wil men iets anders bij de beschouwer bereiken? Hierna kan er gekeken worden met wat voor soort objecten de doelstelling het beste behaald kan worden.

Vanuit de kunstmusea zal in dit geval waarschijnlijk sterk gelobbyd worden voor het gebruik van authentieke kunstwerken, omdat vaak nog wordt geloofd dat alleen deze werken het unieke bezitten dat kunst zijn waarde geeft en apart zet van andere categorieën. Maar zoals blijkt uit de genoemde

⁵⁴ Sandra Jongenelen, 'Dubbelgangers', *Financieel Dagblad*, 15 juli 2006. Aletta Schweigman, 'Rembrandt repro', in : *De Leeuwarder Courant*, 31 juli 2009.

Rembrandt- tentoonstelling kan een kunsttentoonstelling ook successen behalen zonder originelen. Daartegenover wordt in bijvoorbeeld de historische musea steeds meer gevraagd om originele en uitzonderlijke objecten. Onder invloed van de musealisering hebben mensen steeds meer behoefte aan contact met de geschiedenis en wordt het educatieve daar minder van belang en het plezier juist meer. Dit plezier wordt, net als in de kunstmusea, in de historische musea vooral bereikt door de 'sensatie' die unieke objecten kunnen brengen. Theoretisch gezien zou dit kunnen betekenen dat de verschillende categorieën steeds meer onder dezelfde voorwaarden bekeken kunnen worden; de meerwaarde die vaak aan kunst wordt gehecht in vergelijking met andere categorieën is niet altijd terecht.

Deze laatstgenoemde ontwikkeling zal samen met andere ideeën over verzamelen in musea in het volgende hoofdstuk verder in beeld gebracht worden. Aan de hand van twee casussen - het Rijksmuseum en het Nederlands Openluchtmuseum - wordt er gekeken naar de wijzen waarop de hierboven besproken tendensen in de praktijk van invloed zijn op het museale verzamelen in Nederland. Er ontstaat een beeld van de cultuur waarin het idee van Collectie Nederland tot stand is gekomen en waarin deze moet functioneren.

DE NEDERLANDSE MUSEALE VERZAMELCULTUUR

Dit tweede hoofdstuk zal het museale verzamelen uit het eerste hoofdstuk in de praktijk plaatsen. Gekeken wordt hoe de collecties van twee Nederlandse nationale musea zich sinds hun ontstaan ontwikkeld hebben en welke factoren daarbij van invloed waren. De twee musea waar het om zal draaien zijn het Rijksmuseum in Amsterdam en het Nederlands Openluchtmuseum in Arnhem. Beide musea hebben een lange en bewogen geschiedenis binnen het Nederlandse museumbestel. Het Rijksmuseum heeft vooral naam gemaakt als kunstmuseum en het openluchtmuseum als museum voor het historisch cultureel erfgoed. Samen vertegenwoordigen ze twee belangrijke verzamelcategorieën in Nederland.

Door naar de geschiedenis van de twee musea te kijken ontstaat er een beeld van de verzamelcultuur waarin de Collectie Nederland zich plaatst. Het zal onder andere vroegere en recente keuzes uit het verzamelbeleid in Nederland verklaren en laten zien hoe verschillende museale verzamelingen zich tot elkaar kunnen verhouden.

De beschrijvingen van de twee musea zijn grotendeels gebaseerd op de meest recente biografieën ervan. Voor het Rijksmuseum betreft dit het boek *200 Jaar Rijksmuseum* uit 2000, geschreven door conservator geschiedenis Gijs van der Ham. Voor het Nederlands Openluchtmuseum is het werk *De Dirigenten van de Herinnering* uit 2001 gebruikt, van bijzonder hoogleraar Nederlandse cultuurgeschiedenis Ad de Jong.

HET RIJKSMUSEUM

Het Rijksmuseum vindt zijn oorsprong in het eerste nationale museum dat in Nederland werd opgericht, de Nationale Kunstgalerij. Door de revolutionairen van de Bataafse Republiek werd besloten dat een centrum voor de kunsten en geschiedenis van de Nederlanden opgericht moest worden met als doel de bevolking te verlichten. Het museum werd geplaatst in een van de oude centra van Koninklijke macht, het Huis ten Bosch in Den Haag. Isaac Gogel stelde zich op als verantwoordelijke minister. Samen met een oude politieke bondgenoot, C.S. Roos, die werd aangesteld als 'inspecteur van de Zaal en Kunst-Gallerij op het Huis in 't Bosch', gaf Gogel het museum vorm. Voor een groot deel werden de ruimtes gevuld met kunstwerken afkomstig van de vroegere adel, maar ook de nationale geschiedenis werd als belangrijk onderdeel van het museum gezien. De eerste historische stukken van het museum zijn de Franse giften die in 1795 tijdens de revolutie werden overgedragen. Het gaat hier om vijf voorwerpen die afkomstig zijn vanuit het stadhouderlijk bezit van Willem V: een sabel, een commandostaf, een klein kanon, een houten beker

en een met spijkers beslagen bol. Zij kunnen gezien worden als het begin van de verzameling van het Rijksmuseum.⁵⁵

De Nationale Kunstgalerij opende zijn deuren in 1800, maar sloot deze alweer in 1805 vanwege een groeiend ruimtegebrek. Lodewijk Napoleon die ondertussen tot koning was gekroond besloot het museum naar het Paleis op de Dam in Amsterdam te brengen. Vanaf dit moment kreeg de verzameling van het museum een sterke koninklijke invloed krijgen. Koning Lodewijk wilde door middel van aankopen van werk van zowel eigentijdse als vroegere kunstenaars en historische topstukken het nationale museum een centrale rol geven die vergelijkbaar was met het Louvre en daarmee zijn macht onderschrijven. Onder Lodewijks gezag werden naast een prentencollectie van wel 70.000 stuks ook verschillende belangrijke schilderwerken aan de collectie toegevoegd, zoals twee schilderijen van watervallen van Jacob van Ruisdael, *De Avondschoon* van Gerard Dou en de eerste Jan Steen van het museum. Ook kreeg onder het gezag van de koning *De Nachtwacht* van Rembrandt een plek in het museum.⁵⁶

In 1808 werd de eerste directeur van het Rijksmuseum aangesteld. De keus viel op de Amsterdammer Cornelis Apostool. Apostool was opgeleid als zilver- en goudsmid en had enkele jaren gestudeerd aan de tekenacademie; daarnaast had hij ervaring in verschillende ambtelijke en diplomatieke functies. Als directeur kreeg Apostool niet de gehele zeggenschap over het museum, want koning Lodewijk bleef zich met de aankopen van het museum bemoeien. Het was niet ongebruikelijk dat plotseling een nieuwe groep schilderijen het museum werd binnengebracht zonder dat de directeur hiervan op de hoogte was. Apostool was vaak ongelukkig met de keuzes van de koning. Hij vond deze slecht overdacht waardoor er teveel van hetzelfde in de verzameling terecht kwam en de kwaliteit vaak te wensen overliet.

Apostool zelf streefde naar een goed overdachte indeling die vooral op kunstzinnige basis was gebaseerd. De historische argumenten die een rol speelden bij de oprichting van het museum werden door hem grotendeels losgelaten.



2.1 De collectie van het Rijksmuseum in het Trippenhuys

Toen de Oranjes in 1815 terugkeerden in Nederland betekende dit niet het einde van de koninklijke invloed op het verzamelen in het Rijksmuseum. De kwalitatieve collectie die Apostool voor zich zag werd onder Willem I zelfs alleen maar moeilijker samen te stellen. De koning besloot

⁵⁵ Gijs van der Ham, *200 jaar Rijksmuseum, geschiedenis van een nationaal symbool* (Amsterdam 2000) 13, 17.

⁵⁶ Van der Ham, *200 jaar Rijksmuseum*, 44-49.

namelijk tot de komst van een andere nationaal kunstmuseum, het huidige Mauritshuis in Den Haag. De machthebber bemoeide zich met de aankopen van beide musea en gaf bij het verdelen van aanwinsten meer dan eens de voorkeur aan het Haagse instituut. Het Amsterdamse museum, dat ondertussen van het Paleis op de Dam naar het Trippenhuis was verhuisd, liep op deze wijze onder andere 127 schilderijen en zo'n 10.000 prenten mis.⁵⁷ Ook werden later verschillende historische en archeologische voorwerpen vanuit Amsterdam overgebracht naar andere musea. Het beeld van het Rijksmuseum als centrum voor de Nederlandse cultuur werd in deze periode omvergeworpen en er ontstond een verdeling van de collecties binnen het land.

Onder koning Willem II werd de koninklijke invloed op het verzamelen vervangen door een politieke invloed. Met de komst van de grondwet in 1848 werd de macht van de koning ingeperkt. De liberaal Thorbecke die deze grondwet ontwierp kreeg een aantal jaren later de ministerspost van Binnenlandse Zaken toebedeeld. Hiermee kreeg hij ook de zeggenschap over het Nederlands museumbestel. Voor het Rijksmuseum was dit niet de ideale minister. Met zijn liberale visie op cultuur die wordt samengevat in de bekende uitspraak: *'Kunst in geen regeeringszaak'*, zag het museum geen kans om de nodige groei te maken.

Nadat Thorbecke in 1872 was overleden waaide er een nieuwe wind door politiek Nederland en kwam het museum weer in beweging. Een grote stap was een nieuwe behuizing voor het museum. In een nieuw gebouw wilde men ruimte scheppen voor een enorme collectie. Hoe deze collectie eruit kwam te zien werd sterk beïnvloed door Victor de Stuers. De Stuers schreef in 1873 het klassiek geworden geschrift *Holland op zijn Smalst*, waarin hij sterke kritiek uitte op de omgang met het nationale culturele erfgoed.⁵⁸ Na deze publicatie kreeg De Stuers al snel een plaats aangeboden in de commissie van het Rijksmuseum van waaruit hij de mogelijkheid had om zijn visie om te vormen tot werkelijkheid. De Stuers wilde verschillende verzamelingen die zich op dat moment nog bij andere organisaties bevonden in het Rijksmuseum samenvoegen, zodat het instituut hét centrum werd voor de Nederlandse kunst en geschiedenis. De collecties van het Rijksmuseum van Schilderijen, het Rijksprentenkabinet, het Nederlands Museum van Geschiedenis en Kunst, de gemeentelijke schilderijen, oudheden en kunstvoorwerpen van Amsterdam, de collectie van de Oudheidkundige Bond en collecties van verschillende ministeries kregen er een plaats. Slechts twee nationale musea bleven overeind: het Mauritshuis in Den Haag en het Museum van Oudheden



2.2 Victor de Stuers

⁵⁷ Ibidem, 63.

⁵⁸ Victor de Stuers, 'Holland op zijn smalst' *De Gids* 3 (november 1873) 320-403.

in Leiden.⁵⁹ Niet alleen het samenvoegen van al deze verzamelingen gaven de totale collectie van het Rijksmuseum vorm, ook het aankoopbeleid was zeer actief en de nieuwe status van het museum zorgde voor een grote golf aan schenkingen. Het nieuwgebouwde museum opende zijn deuren uiteindelijk in 1885.

In de jaren negentig van de negentiende eeuw werd Adriaan Pit benoemd tot directeur van het Rijksmuseum. De komst van deze kunsthistoricus had grote gevolgen voor de wijze waarop men met de collecties van het instituut omging. In tegenstelling tot de voorgaande directeuren kwam de nadruk vanaf nu uitdrukkelijk te liggen op het artistieke en esthetische. Pit was negatief over de verschillende collecties in het museum en beschouwde een groot deel van de historische verzameling als 'prullaria'. Hij was dan ook opgelucht toen hij de mogelijkheid zag om



2.3 Adriaan Pit

alles gerelateerd aan 'zeden en gewoonten' naar de benedenverdieping te laten verhuizen of aan andere musea over te dragen, zoals aan het hierna besproken Openluchtmuseum. Verder maakte hij in de collecties ook een schifting tussen origineel en authentiek. Volgens Pit was het onverantwoord en onwetenschappelijk om de twee soorten te combineren in het museum. De directeur breidde de kunstsectie uit. Hij had het idee dat de collectie zeventiende eeuw onevenredig veel aandacht kreeg en als gevolg ging hij nu ook eigentijdse, negentiende-eeuwse, kunst aankopen. De verzameling negentiende-eeuwse kunst nam uiteindelijk een grote en belangrijke plaats in het Rijksmuseum in, maar na de oprichting van het Stedelijk Museum verdween deze collectie weer.

De scheiding tussen kunst en geschiedenis die Pit voorstond werd in het eerste kwartaal van de twintigste eeuw verder doorgevoerd, zowel in het museum zelf als landelijk. Van grote invloed was hierbij een rapport dat in 1918 werd geschreven door de Nederlandsche Oudheidkundige Bond, genaamd *Over hervorming en beheer onzer musea*.⁶⁰ In dit rapport stelde de bond dat de collecties van de Nederlandse musea slecht verdeeld waren en er daardoor overlappingsen en lacunes waren ontstaan. Ook zouden verschillende delen van de nationale collecties juist in de regionale musea thuishoren. Er was volgens de bond simpelweg sprake van wildgroei. Als conclusie stelde de bond dat categorieën zoals kunst en geschiedenis verder gescheiden moesten worden in aparte musea. Dit eindoordeel riep veel discussie op. Onder andere is dit het moment dat de eerder besproken historicus Johan Huizinga zijn visie kenbaar maakte en juist voor een combinatie van kunst en geschiedenis streed (zie hoofdstuk 1 – Het object in de museale verzameling).

⁵⁹ Van der Ham, *200 jaar Rijksmuseum*, 168.

⁶⁰ Nederlandsche Oudheidkundige Bond, *Over hervorming en beheer onze musea* (Leiden 1918).

Huizinga's pleidooi mocht uiteindelijk niet veel helpen. Pits opvolger uit 1922, voormalig directeur van Museum Boijmans Frederik Schmidt-Degener, legde een nog grotere nadruk op de kunstverzameling van het museum. De Rotterdammer streefde ernaar de collectie van het Rijksmuseum een internationale allure te geven. Dit gebeurde onder andere door de komst van een



2.4 Het interieur van het Rijksmuseum onder Schmidt-Degener

nieuwe indeling van de collectie gebaseerd op internationale maatstaven en de wens voor aankopen van buitenlandse topstukken; in dit laatste werd hij alleen door de politiek tegengehouden. De aankopen die de nieuwe directeur wel deed waren vaak op persoonlijke voorkeur gebaseerd. Deze bestond uit, in zijn ogen, bijzondere werken gemaakt door eenlingen, zoals de schilder Jeroen Bosch. Opvallend is dat samen met de veranderingen en aankopen die Schmidt-Degener deed er ook veel werken uit het museum verdwenen. De objecten waar de kwaliteit niet hoog genoeg van was of die als duplicaat gezien werden verdwenen naar de depots, andere musea of werden verkocht.⁶¹

De historische afdeling van het museum pakte de directeur ook op zijn manier aan. Hierbij leek hij gedeeltelijk beïnvloed te zijn door de ideeën van Huizinga. Schmidt-Degener's voornaamste doel was namelijk het laten herleven van het verleden; leren stond er ondergeschikt aan het genieten. Wel ontstond er na de herindeling van Schmidt-Degener een eentonig beeld van de Nederlandse geschiedenis, doordat de nadruk kwam te liggen op successen en overwinningen uit het verleden. Over dit laatste uitte Huizinga weer zijn kritiek tijdens de opening: *'Het bloeiende en zingende beeld van het nationaal verleden, dat ook uit de eenvoudige voorwerpen u tegenstraalt en tegemoet klinkt, treft men hier niet aan.'*⁶²

Hierna braken de jaren twintig aan en kwam de cultuursector stil te liggen door de invloed van bezuinigingen. Deze situatie bleef in het Rijksmuseum tot het begin van de jaren vijftig. Hierna was er weer geld beschikbaar voor het Rijksmuseum dat in 1945 was overgedragen aan de nieuwe directeur David Röell. De wijze waarop de bijdrages verdeeld werden veranderde onder de nieuwe directeur sterk. Voorheen lag de nadruk op het uitbreiden van de verzamelingen en de verzorging ervan, het interne van het museum, maar vanaf nu kreeg het publiek de hoofdrol en werden de externe functies van het museum belangrijk, zoals het maken van populaire tentoonstellingen. Deze verandering in doelstelling werd in grote mate bepaald door de politiek van toen die cultuur zag als

⁶¹ Van der Ham, *200 jaar Rijksmuseum*, 234-235.

⁶² Ibidem, 253.

een middel om de burger na de verschrikkingen van de Tweede Wereldoorlog opnieuw op te voeden.⁶³

Het verzamelen werd nog wel als belangrijke museale functie beschouwd en de collecties van het Rijksmuseum bleven zich ondanks de nieuwe focus uitbreiden. Dit gebeurde onder de invloed van Röell op andere wijze dan bij bijvoorbeeld onder zijn voorganger Schmidt-Degener gebruikelijk was. De nadruk kwam nu te liggen op het systematisch compleet maken van de verschillende categorieën. Het gebied van de schilderkunst bleef hierbij het belangrijkste verzamelgebied. Er werden naast de zeventiende-eeuwse schilderkunst nu ook andere categorieën uit de kunstgeschiedenis opgenomen in de collectie, zoals het Hollands maniërisme dat voorheen nog weinig aandacht kreeg.⁶⁴ De Afdeling Geschiedenis groeide in deze periode voornamelijk door de komst van verschillende schenkingen.⁶⁵

Onder de volgende directeur, Arthur van Schendel, kreeg geschiedenis een belangrijkere plaats. Een nieuwe weg die door de afdeling in deze periode werd ingeslagen was de komst van voorwerpen uit de recente geschiedenis, zoals een aantal van de bezittingen van oud-politicus Willem Drees.⁶⁶ Ondanks de vernieuwingen op de historische afdeling bleef kunst de hoofdrol spelen in het Rijksmuseum. Er werd sterk ingezet op de mogelijkheid tot grote aankopen. De directeur en de conservatoren klaagden in deze periode vaak over de omvang van het budget dat zij van de overheid kregen toebedeeld, omdat het te klein was om enige kans te hebben op de internationale kunstmarkt. Een toereikend budget was wel nodig, want: 'een goede aankoop is van een duidelijk nationaal en algemeen belang: hij verhoogt de culturele en materiële waarde van de verzameling en hij houdt de belangstelling van het publiek levend.'⁶⁷ De subsidies bleven een moeilijk punt in de jaren zeventig en tachtig vanwege verschillende bezuinigingen. Desondanks heeft dit voor het Rijksmuseum niet betekend dat de collectie in deze periode niet kon worden uitgebreid met waardevolle werken, zoals het schilderij *Lot en zijn dochters* van Hendrick Goltzius, *Tobias en Anne met het bokje* van Rembrandt, een verguld zilveren kan van Adam van Vianen.⁶⁸

Onder het bewind van Henk van Os die vanaf 1989 directeur van het museum werd, zijn de eerste stappen te zien naar een poging om de verschillende collecties in het museum op een meer gelijke voet te plaatsen. Sinds Röell hadden de verschillende verzamelgebieden eigen directeurs gekregen en de afdelingen vormden steeds meer eigen eilandjes. Van Os wilde van het Rijksmuseum een

⁶³ Ibidem, 310-311.

⁶⁴ Ibidem 323.

⁶⁵ Ibidem, 325.

⁶⁶ Ibidem 364.

⁶⁷ Ibidem, 344.

⁶⁸ Ibidem, 376.

‘nationale schatkamer’ maken waar de veelzijdigheid van de collectie centraal kwam staan.⁶⁹ Deze nadruk op veelzijdigheid zal een grote rol gaan spelen in de visie van de hierop volgende directeur, Ronald de Leeuw.

Ronald de Leeuw besloot tot de komst van Het Nieuwe Rijksmuseum, een museum waarin alle deelcollecties een groot aandeel krijgen. Kunstgeschiedenis blijft er de hoofdrol spelen, maar wordt nu gecombineerd met de nationale geschiedenis. Samen zullen de twee categorieën op een chronologische wijze tentoongesteld worden, vanaf de vijftiende eeuw tot aan de eenentwintigste. Zowel voor het verzamelbeleid van de kunstafdeling als die van de historische afdeling is vooral het verzamelen van objecten uit de twintigste en eenentwintigste eeuw ingrijpend, omdat deze periodes voorheen niet tot het verzamelgebied behoorden.

Vooraf in de kunstmarkt is het moeilijk om stukken te vinden uit de moderne tijd die aan de kwalitatieve eisen van het museum voldoen. Het feit dat het Rijksmuseum toch pogingen doet om zulke werken te bemachtigen roept sterke kritieken op uit het veld. Een goed voorbeeld is hier de aankoop van een vroege Mondriaan in 2005 (afb. 2.5). Door middel van dit werk wil het museum de grens aangeven tussen de negentiende en twintigste eeuw, van het vroegere figuratieve werk naar de complete abstractie



2.5 Piet Mondriaans *Oostzijdse Molen bij maanlicht*

van later. Vooral vanuit het Haagse Gemeentemuseum kwamen harde kritieken naar voren. In een open brief die conservator moderne kunst Hans Janssen en voormalig directeur van het museum Wim van Krimpen schreven, stellen zij dat de aankoop van het werk onnodig was, omdat zij, naar hun mening, een groot aantal gelijkende stukken van de schilder in het depot hebben hangen dat het Rijksmuseum als langdurige bruikleen had kunnen krijgen. Daarbij geloven zij ook dat het Rijksmuseum niet de plek is voor moderne kunst.⁷⁰ Het Rijksmuseum ziet de eigen aankoop van deze Mondriaan juist van groot belang voor de collectievorming; het is een belangrijke schilder waar zij nog geen enkel werk van in het bezit had.⁷¹

Ook de Afdeling Geschiedenis moet zich uitbreiden om van de doelstellingen van het Nieuwe Rijksmuseum een succes te maken. Verschillende aankopen om de museumzalen de gewenste vorm

⁶⁹ De term ‘nationale schatkamer’ is afkomstig uit een rapport uit 1990 dat Van Os opstelde samen met de verschillende afdelingen. Rijksmuseum, *Zorg voor de nationale schatkamer, Beleidsnota voor het Rijksmuseum 1991-1999* (Amsterdam 1991).

⁷⁰ Hans Jansen en Wim Krimpen, ‘Aankoop van Mondriaan is een raadsel ; Rijksmuseum moet kunst van 20ste eeuw aan andere musea overlaten’, *NRC Handelsblad*, 18 augustus 2005.

⁷¹ Wieteke van Zeil, ‘Rijks voegt Mondriaan toe aan schatkamer ; Reportage | Conservator Reynaerts: ‘Oostzijdse molen bij maanlicht’ slaat brug tussen twee belangrijke perioden’, *De Volkskrant*, 17 augustus 2005.

te geven worden gedaan. Net als bij het onderdeel Kunst doen vooral wensen voor aanwinsten uit recente geschiedenis veel stof opwaaien, zoals de komst van het schilderij dat in de werkkamer van Anton Mussert hing. Een zeer recent object dat voor veel discussie zorgt is het wapen waarmee politicus Pim Fortuyn is vermoord. Men wil dit bij de opening van het Nieuwe Rijksmuseum gaan tonen.

Volgens Frits van Oostrom, lid van de raad van toezicht, gaat het museum hiermee te ver de geschiedenis kant op, terwijl hij toch vindt dat kunst de hoofdrol in dit museum moet blijven spelen. Huidige directeur Wim Pijbes is juist van mening dat het pistool thuishoort in een museum van kunst en geschiedenis: *"Ik zie het museum als én-én, niet als óf-óf."*⁷²

HET NEDERLANDS OPENLUCHTMUSEUM

Het idee van een openluchtmuseum vindt zijn oorspong in Scandinavië. De oprichter van het Stockholmse openluchtmuseum Skansen Artur Hazelius inspireerde met zijn werk verschillende Nederlanders. Hieronder bevond zich rond 1900 ook de linguïst Henri Logeman. Logeman geloofde dat het hoofddoel van een openluchtmuseum is dat een volk zichzelf leert kennen. Het was tijd dat deze kennismaking ook in Nederland plaats ging vinden. Volgens Logeman week een openluchtmuseum op verschillende punten af van het gangbare museum. Het was een plek waar de werkelijkheid veel dichterbij benaderd kon worden. De objecten werden er geplaatst in hun natuurlijke omgeving in plaats van dat zij op chronologische volgorde of soort bij soort ingedeeld werden. Het openluchtmuseum was volgens Logeman ook meer dan een gebouwenmuseum; het gaf de mogelijkheid het leven van mensen in hun omgeving weer te geven. Doordat de mens er kan zien waar die vandaan komt, kan het openluchtmuseum de mens helpen zich verder te ontwikkelen

Logeman uitte zijn ideeën in een artikel dat zijn weg vond naar de Koninklijke Oudheidkundige Bond.⁷³ Daar werd het idee voor een Nederlands openluchtmuseum zeer gewaardeerd. De leden besloten zich in te zetten voor de komst van het museum en zetten alles in werking om hun wens tot werkelijkheid te brengen. In Arnhem lukte het om een grote lap grond te reserveren voor een park waar een verzameling regionale boerderijen en andere gebouwen zou komen. De stedelijke cultuur van Nederland vond de Bond niet het verzamelen en tentoonstellen waard, omdat deze niet bedreigd werd. De steun voor een dergelijk museum vond de bond in hun omgeving en in de nationale politiek. Maar hoe het Nederlands Openluchtmuseum daadwerkelijk vormgegeven moest worden leverde meer problemen op.

⁷² Ron Rijghard, NRC.nl – kunst & film, 'Pistool in Rijksmuseum leidt tot conflict' (versie 27 september 2010) http://www.nrc.nl/kunst/article2624038.ece/Pistool_in_Rijksmuseum_leidt_tot_conflict (1 november 2010).

⁷³ Henri Logeman, 'De "Vrije-Lucht Museums" van Scandinavië', *Vragen van den Dag* 24 (1909) 1-25.

In 1912 publiceerde Dirk Jan van der Ven een artikel vooruitlopend op de komst van het Nederlands Openluchtmuseum.⁷⁴ Van der Ven was geen lid van de Oudheidkundige Bond en werd door de leden ervan ook niet bij de komst van het openluchtmuseum betrokken, maar hij zette zich volledig in voor de volkscultuur van Nederland en het behoud ervan. Met het ontbreken van definitieve plannen en tegen de wens van de bond in schreef hij over het 'geschenk van het volk voor het volk' en het nut en de vorm die het museum zou krijgen. De collectie zou volgens Van der Ven onder andere bijdragen aan de esthetische ontwikkeling van het volk en studiemogelijkheden bieden voor architecten.

Juist architecten gingen in tegen de plannen van het Arnhemse openluchtmuseum. Vanuit de Nieuwe Zakelijkheid, een architectuurstroming die functionaliteit als belangrijkste criterium ziet, kwam al snel een tegenreactie op Van der Vens artikel. De bezwaren van de modernistische architecten zijn in drie punten samen te vatten. Ten eerste was er het idee dat het nabootsen van een kleine gemeenschap in een groot museum snel tot verfraaiing van de werkelijkheid zou leiden en daarmee uiteindelijk tot de vernietiging ervan. Ten tweede geloofde men dat het publiek misleid zou worden, doordat er een gereduceerd beeld van het verleden te zien zou zijn en het vereenvoudigd zou worden tot hét beeld van de geschiedenis. Ten derde was er een kritiek op de wijze waarop objecten in het museum gebruikt werden. Er zou gebruik gemaakt gaan worden van herstelde en nieuwe voorwerpen en niet van de originele, dit was volgens de functionarissen a-museaal, omdat het niets leert over de werkelijkheid van de geschiedenis. Het belang van materiële authenticiteit werd teniet gedaan. Deze kritieken leidden tot een belangrijke overweging voor het openluchtmuseum wat betreft het gebruik van de objecten: waren zij bedoeld als rekwisieten om te laten zien hoe men leefde of ging het juist om de objecten zelf?⁷⁵

Niet alleen deze vraag stond centraal bij de vormgeving van het Nederlands Openluchtmuseum. Ook de indeling van de collectie in het park bracht de nodige discussies met zich mee. Samengevat waren er drie opties bedacht: een romantische indeling, waarbij een gebouw in een omgeving wordt geplaatst die vergelijkbaar is met de oorspronkelijke omgeving, een topografische indeling, waarin alle gebouwen op provincie worden ingedeeld, en een streng-wetenschappelijke indeling die de evolutie per type gebouw toont. De romantische benadering viel al snel af, omdat deze te veel afweek van het wetenschappelijke ideaal dat de commissie nastreefde onder invloed van de kritiek van de architecten. Onder de medezeggenschap van Van Erven Dorens, lid van de Oudheidkundige

⁷⁴ Dirk Jan van der Ven, 'Een blijvend nationaal gedenkteken voor 1913 (Het Ned. Openluchtmuseum)', *Bouwkunst* 4, nr.6 (november 1912) 147-192.

⁷⁵ Ad de Jong, *Dirigenten van de herinnering, musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940* (Nijmegen 2001) 321-324.

Bond en later directeur van het museum, koos men na veel discussie voor de topografische indeling, onder andere omdat voor een wetenschappelijke indeling niet alle types meer voor handen waren.⁷⁶

Naast de gebouwen in het park werd er in het museum ook een ruimte voor het roerend erfgoed gepland. Hier werden bijvoorbeeld verzamelingen huisraad, gebruiksvoorwerpen, gereedschappen, vervoermiddelen en klederdrachten tentoongesteld. Deze collectie kreeg onverwachts vroeg vorm na verschillende overdrachten van particulieren en de komst van de collectie



2.6 Tentoonstelling roerend erfgoed in het Nederlands Openluchtmuseum in 1932

klederdrachten van het Rijksmuseum in 1916. Op dat moment was daar Adriaan Pit directeur en hij

wilde de collectie daar, zoals eerder beschreven, puur indelen op artistieke en esthetische gronden. Objecten gebaseerd op bijvoorbeeld 'zeden en gewoonten' schoof hij het liefst aan de kant. Ook de latere directeur van het Rijksmuseum Schmidt-Degener zou de collectie roerend erfgoed van het Openluchtmuseum vergroten; hij droeg onder andere verzamelingen aardewerk, voertuigen en een weefgetouw over aan het Arnhemse museum.⁷⁷

Wat betreft de gebouwencollectie begon men deze een vaste vorm te geven door de komst van een representatief boerenhuis uit elke provincie. De Nederlandse Oudheidkundige Bond stelde een aantal museologische grondbeginselen op voor deze collectie. De beginselen kwamen erop neer dat de gebouwen die in het museum geplaatst werden zo dicht mogelijk bij de originele versie van het type moesten liggen en een op een overgeplaatst moesten worden. De bond stond niet toe dat een gebouw teruggedrestoreerd werd naar zijn gewenste originele staat. Daarbij moesten de gebouwen verder op authentieke wijze ingericht worden. De Oudheidkundige Bond wilde, waarschijnlijk onder invloed van de kritieken van de architecten, voorkomen dat er op romantische wijze ingrepen werden gedaan in de gebouwen.

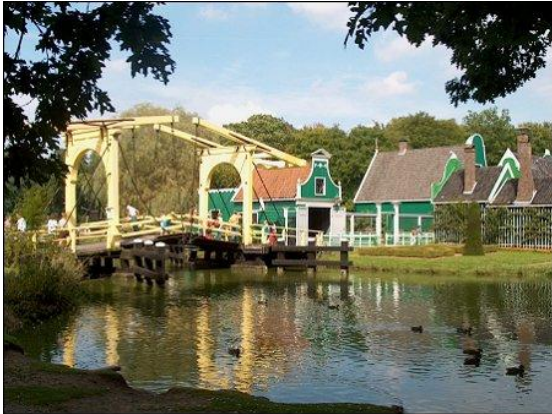
In de begindagen van het museum werd er sterk aan deze functionalistische grondbeginselen vastgehouden. Bij de eerste aanwinsten werd geprobeerd deze met grote zorgvuldigheid over te nemen. Onder de eerste gebouwen bevinden zich drie van de iconen van het park, namelijk het los hoes, de Hindeloper kamer en de molen.⁷⁸ Al deze gebouwen stonden op het moment dat ze binnen

⁷⁶ De Jong, *Dirigenten van de herinnering*, 324-330.

⁷⁷ Ibidem, 340-343, 411.

⁷⁸ Ibidem, 395-406.

werden gehaald op het punt te verdwijnen. Vaak waren het de laatste voorbeelden van de verschillende types. Men verzamelde in het park met het zogenaamde '5 voor 12'-principe.⁷⁹



2.7 De Zaanse Buurt

Deze '5 voor 12'-gedachte speelde ook een rol bij de komst van de Zaanse Buurt in het museum in 1938. Een aantal gebouwen in typerende Zaanse stijl, waaronder een koopmanswoning, moest wijken voor nieuwbouw en kreeg een plaats in het park. In de komst van de Zaanse Buurt is een aantal kenmerken te zien die aantonen dat de grondbeginselen van het openluchtmuseum tegen deze tijd gedeeltelijk los werden gelaten. Bij de oprichting was namelijk vastgesteld dat de

gebouwen als losse objecten gezien moesten worden en het nabootsen van de omgeving te ver ging. Maar in de Zaanse buurt werden de gebouwen rondom een speciaal aangelegde vijver geplaatst waardoor de gebouwen samen een middelpunt vormden en niet meer op zichzelf stonden. Er kan dus gezegd worden dat in dit deel van het openluchtmuseum de romantiek zijn intrede deed en er wat afstand werd genomen van de functionalistische manier van denken die in de begindagen van het museum zwaar woog.⁸⁰

Naast de komst van een romantische invloed in het museum toont de aanwinst van de Zaanse buurt een tweede belangrijke verandering aan in de museologische doeleinden van het museum. Lag de focus voorheen op het regionale en het rurale, kwam er nu een kleine opening voor de burgerlijke cultuur van Nederland. Het museum dekte hiermee wat meer van de Nederlandse geschiedenis dan voorheen. Toch lag de nadruk vooral nog op het platteland en werden de stedelijke gebieden niet betrokken in het verzamelen van het Nederlands Openluchtmuseum.

De afstand die ontstond tussen de moderniserende stedelijke samenleving en de cultuur die het openluchtmuseum toonde werd in de hierop volgende decennia groter. Veel mensen voelden geen band meer tussen de eigen nationale identiteit en de vroegere volkscultuur van Nederland. De vraag naar meer stedelijke cultuur in het museum werd groter. In 1972 riepen zelfs medewerkers uit het museum zelf hiertoe op.⁸¹ Men was op dat moment al bezig met bijvoorbeeld de overplaatsing van de vier arbeiderswoningen uit Tilburg, maar het tempo waarin dat ging was te traag om de rurale component in het museum te evenaren. In 1987 leidde de opgekomen afstand tussen bezoeker en

⁷⁹ Ibidem, 396-406.

⁸⁰ Ibidem, 428-249.

⁸¹ J.H. Jager Gerlings, *Toekomstperspectief Rijksmuseum voor Volkskunde 'Het Nederlands Openluchtmuseum* (Arnhem 1972).

het openluchtmuseum mede tot zeer lage bezoekersaantallen en werd het museum met sluiten bedreigd.

In 1991 besluit het Openluchtmuseum te verzelfstandigen en slaat een nieuwe weg in. Men besluit onder andere het gebruik van de objecten in de verzameling op een romantischere wijze te gaan benaderen en de functionalistische benadering krijgt een duidelijke ondergeschikte rol. Er komt meer aandacht voor contextualisering en evocatie om zo de bezoeker te laten begrijpen wat er getoond wordt.⁸² Dit is bijvoorbeeld gebeurd door de komst van acteurs die in de huid van vroegere bewoners kruipen en de komst van het *Hollandrama*, een panorama waarin met behulp van historische objecten verschillende beelden worden gegeven van het dagelijks leven in Nederland. Ook de onderwerpkeuzes voor de tijdelijke tentoonstellingen tonen aan dat het museum probeert aansluiting te vinden met wat er in de huidige samenleving speelt. Op dit moment vinden er bijvoorbeeld opeenvolgende exposities en activiteiten plaats rondom het koepelthema immigratie.⁸³ Dit actuele onderwerp komt ook terug in het aangepaste verzamelbeleid van het museum,

bijvoorbeeld met de komst van de Molukse Barak in 2004. Andere voorbeelden van het gemoderniseerde verzamelbeleid zijn de komst van de stoomzuivelfabriek 'Freia' (1992), de tramlijn en een replica van de Arnhemse tramremise (1995-1996) en de overslagloods van Van Gend & Loos (2007).⁸⁴



2.8 Replica van de Arnhemse tramremise

Het Openluchtmuseum is sinds zijn oprichting sterk van karakter veranderd, maar trekt momenteel meer bezoekers dan ooit.⁸⁵ Niet alleen de interesse voor geschiedenis die steeds meer mensen hebben speelt hier een rol in, waarschijnlijk heeft ook de zoektocht naar de wensen van de moderne mens geholpen de aandacht voor het museum en zijn verzameling te verhogen.

⁸² De Jong, *Dirigenten van de herinnering*, 605.

⁸³ Nederlands Openluchtmuseum, *Jaarverslag 2009* (Arnhem 2010) 9.

⁸⁴ Nederlands Openluchtmuseum, Gebouwenoverzicht, <http://www.openluchtmuseum.nl/pid/249/gebouwen> (2 november 2010).

⁸⁵ Nederlands Openluchtmuseum Persberichten, <http://www.openluchtmuseum.nl/index.php?pid=32&article=119> (2 november 2010).

CONCLUSIE

Het Rijksmuseum en het Nederlands Openluchtmuseum geven ieder met hun eigen geschiedenis verschillende kanten weer van de Nederlandse museale verzamelcultuur. In het Rijksmuseum valt voornamelijk op wat de visie van de verzamelaar kan betekenen voor een museum. In de beginjaren waren het voornamelijk de koningen die hun stempel drukten op de collectie van het nationale museum. Wanneer de overheid de verantwoordelijkheid voor het museumbestel overneemt worden de visies van de aangestelde, gespecialiseerde, directeuren bepalend.

De verzamelgeschiedenis van het Rijksmuseum die onder de verschillende visies is ontstaan, toont veel van de verschillende waardebeoordelingen die aan kunst en geschiedenis zijn toegekend door de jaren heen, zowel vanuit de directeuren als vanuit de politiek of de Oudheidkundige Bond. Kunst heeft hierbij in het Rijksmuseum doorgaans de overhand gehad. Echter, de komst van het Nieuwe Rijksmuseum laat zien dat de musealisering van het verleden ook zijn invloed heeft op het kunstinstituut en het verzamelen in het museum er een nieuwe richting krijgt, bijvoorbeeld met de komst van objecten uit de recente geschiedenis. Het museum is onderhevig aan wisselende doelstellingen die hun invloed hebben op de vorm en het gebruik van de collecties.

Het Nederlands Openluchtmuseum heeft in vergelijking met het Rijksmuseum een stabielere verzamelgeschiedenis. Vanaf het begin van af aan was het duidelijk dat de geschiedenis van de gewone mens centraal zou staan. In het begin was het de gewone mens uit de rurale gebieden van Nederland en later werd hier de gewone mens uit de stedelijke gebieden aan toegevoegd. De '5-voor-12'-gedachte blijft bij beide verzamelgebieden een belangrijke rol spelen. Een belangrijke verandering in de omgang met de collectie is de verschuiving van het functionalisme naar een meer romantische boventoon waarbij beleving en contextualisering van groot belang zijn. Het centraal stellen van actuele thema's in het verzamelen die meer gebaseerd zijn op de Nederlandse sociale geschiedenis, zoals immigratie, toont het streven naar een goede band met de bezoeker. Het verzamelen wordt in het huidige museum aan het publiek aangepast.

Een opvallend verschil tussen de twee musea is de wijze waarop met de objecten wordt omgegaan. In de geschiedenis van het Rijksmuseum is te zien dat de directeuren doorgaans streefden naar het hoogst haalbare; unieke objecten van de hoogste kwaliteit. Authenticiteit staat er hoog op het eisenlijstje. In het Nederlands Openluchtmuseum is de authenticiteit-eis sinds de begindagen langzaam naar de achtergrond verdwenen. Zo is de Arnhemse tramremise een replica en geen origineel. Dat het openluchtmuseum anders denkt over authenticiteit dan het Rijksmuseum heeft waarschijnlijk veel te maken met de doelstelling van het Arnhemse museum die aangeeft dat het de bezoeker vooral wil interesseren voor het cultureel erfgoed van zichzelf en dat

van anderen. Het Rijksmuseum heeft daarentegen een meer objectgerichte doelstelling als 'nationale schatkamer'.

Wanneer de verzamelgeschiedenissen die hier zijn beschreven in verband wordt gebracht met de doelstellingen van de Collectie Nederland zijn er meerdere dingen die opvallen. Ten eerste is er in Nederland vaker geprobeerd om tot een duidelijke indeling van de collecties te komen. Bijvoorbeeld met de komst van het rapport van de Oudheidkundige Bond over de hervorming van de Nederlandse musea in 1918 dat de collectiecategorieën van beide besproken musea aanscherpte en door de verschillende directeuren van het Rijksmuseum die hun best deden om kunst en geschiedenis in het museum strikt te scheiden en waar het mogelijk was zelfs te laten verdwijnen.

Ten tweede toont de gezamenlijke geschiedenis ook aan dat het niet ongebruikelijk was om collectie-onderdelen te verplaatsen, zoals gebeurde onder De Stuers toen verschillende verzamelingen uit andere musea werden samengebracht in het Rijksmuseum en zoals gebeurde bij de overdracht van de klederdrachten van het Amsterdamse museum aan het openluchtmuseum. Deze houding staat lijnrecht tegenover de aankoop van de Mondriaan in 2005 door het Rijksmuseum, het museum besloot toen dat het geen gebruik wilde maken van een goede bruikleen van het Haagse Gemeentemuseum.

Verder toont vooral de geschiedenis van het Rijksmuseum wat van de band tussen de overheid en het Nederlandse museumbestel. In het museum is het beleid op verschillende momenten sterk bepaald vanuit de politiek. Hier kan gedacht worden aan de periodes onder Thorbecke en De Stuers en de periode na de oorlog waarin de politiek een duidelijke opdracht gaf aan het museum. Tegelijkertijd heeft het Amsterdamse museum wanneer het op het verzamelen aankwam juist voor het overgrote deel van de tijd de vrijheid gehad om zelf te bepalen wat er wel of niet in de collectie kwam en op welke plaats het terechtkwam.

COLLECTIE NEDERLAND

Zoals in de inleiding van deze scriptie te lezen is werd het idee van Collectie Nederland aan het begin van de jaren negentig onder toenmalig minister Hedy d'Ancona tot stand gebracht. Dit idee dat gaat over het beheer en behoud van collecties roerend erfgoed ziet alle verzamelingen in Nederland als een geheel. Door de Collectie Nederland tot stand te brengen wilde de minister een handreiking geven waarmee het collectioneren door onder andere de musea openlijker zou plaatsvinden. Het verzamelen zou vanaf nu in samenwerking met andere instellingen gebeuren en nieuwe aanwinsten, oude collecties en de kennis erover werden een gemeenschappelijk goed.

De noodzaak die D'Ancona zag in de komst van Collectie Nederland kwam voort vanuit verschillende problemen rondom het beheer en behoud van het cultureel erfgoed. Deze problematiek zal in het eerste deel van dit hoofdstuk besproken worden. Daarna zal de wijze waarop de geconstateerde problemen zijn aangepakt ter sprake komen. Ten slotte wordt er gekeken naar de huidige stand van zaken voor wat betreft de Collectie Nederland. Hierbij komen verschillende standpunten uit het museale werkveld naar voren en wordt enig inzicht gegeven in de haken en ogen uit de huidige praktijk die hun invloed hebben op het nationale collectiebeleid.

HET BEGIN VAN COLLECTIE NEDERLAND

Het idee van Collectie Nederland werd dus ongeveer twintig jaar geleden gelanceerd. Dit gebeurde nadat grote achterstanden werden geconstateerd op het gebied van het beheer en behoud van de nationale collecties. Deze achterstanden waren onder andere ontstaan door een gebrek aan gekwalificeerd personeel, een tekort van de juiste middelen en een kwantitatieve groei van de collecties in de voorgaande decennia.⁸⁶ De minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur maakte het een van haar speerpunten de collecties in Nederland weer op peil te krijgen.

Als eerste werden de problemen met het personeel en de juiste middelen aangepakt. Dit



3.1 De depots van veel musea zijn overvol en onoverzichtelijk geworden

⁸⁶ Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, *Deltaplan voor cultuurbehoud, onderdeel: plan van aanpak achterstand musea, archieven, monumentenzorg, archeologie* (Rijswijk, juli 1990) 1.

gebeurde onder het *Deltaplan voor Cultuurbehoud*.⁸⁷ In deze nota zijn de verschillende problemen in het werkveld beschreven en gepresenteerd met een bijbehorend systematisch plan van aanpak. Belangrijke punten in het Deltaplan zijn de registratie van de volledige collecties, het *up-to-date* brengen van de passieve en actieve conservering van objecten en het opzetten van opleidingen voor gespecialiseerd personeel.⁸⁸

Om een beter beeld te krijgen van de opbouw van de verschillende collecties en prioriteiten te kunnen stellen voor het behoud ervan werden in het Deltaplan selectiecriteria opgesteld. Een museale verzameling kon in grofweg vier categorieën ingedeeld worden:

Categorie A: het object beantwoordt aan de doelstelling van het museum en is binnen de doelstelling onvervangbaar en onmisbaar. Een object heeft een symboolwaarde (geeft een duidelijke herinnering aan personen of gebeurtenissen uit de geschiedenis), een 'ijkwaarde' (het is een unicum, paratype of prototype) of een schakelfunctie (toont een essentiële fase of omwenteling in de ontwikkeling van een kunstenaar, de wetenschap, een school of stijl).

Categorie B: het object heeft een presentatiewaarde/attractiewaarde, een genealogische waarde (de herkomst schept verplichtingen voor het behoud), het is een onderdeel van een ensemble of heeft een documentatiewaarde (kan belangrijke informatie bieden bij onderzoek).

Categorie C: objecten die niet tot categorie A of B behoren, maar wel aan de doelstelling van het museum beantwoorden. Deze objecten kunnen als bruikleen dienen, passief geconserveerd worden of afgestoten worden.

Categorie D: rariteiten en rekwisieten, voorwerpen die nooit als museaal object geïntariseerd hadden moeten worden, omdat ze weinig culturele waarde hebben. Ook deelcollecties die niet binnen het collectieprofiel van een museum vallen worden tot categorie D gerekend.⁸⁹

Bij het gebruik van de bovenstaande collectiecriteria speelt de doelstelling van een instelling een belangrijke rol. Pas wanneer deze duidelijk is geformuleerd kan de collectie op basis daarvan overzichtelijk worden ingedeeld. In haar nota *Kiezen voor kwaliteit* noemt de minister het belang van de doelstelling in combinatie met het collectieplan. Een overzicht waarin de indeling van de collectie staat beschreven in combinatie met de doelstellingen voor de verzamelingen, bijvoorbeeld

⁸⁷ MinisterieWVC, *Deltaplan voor cultuurbehoud*.

⁸⁸ Ibidem, 17-26.

⁸⁹ Ibidem, bijlage 5: 45-48.

kerncollectie of studiecollectie.⁹⁰ Voor de Collectie Nederland is dit collectieplan van groot belang, omdat op basis daarvan samenwerking en afstemming kan worden bepaald.

Ook worden in de nota andere punten genoemd die van belang werden geacht voor een succesvol (nationaal) collectiebeleid. Als eerste wordt bruikleenverkeer genoemd, het lenen of ruilen van collectieonderdelen die op een andere plek meer tot hun recht komen. Daarnaast worden aankopen en verwerven genoemd; het uitbreiden van de collectie door aankopen blijft ook binnen de Collectie Nederland van belang. Hierbij werd van instellingen verwacht dat zij vanaf nu eerst de Collectie Nederland in acht nemen voordat zij daadwerkelijk aanwinsten binnenhalen. Ten slotte wordt vervreemding vermeld: het verkopen van objecten. Vervreemding wordt als middel genoemd tot het verkrijgen van een scherpere indeling van een collectie. Maar deze verkoop van objecten mag alleen plaatsvinden wanneer er zekerheid bestaat dat geen enkele andere instelling een passende plek heeft voor de overtollige stukken.⁹¹

Naast duidelijke overzichten van de collecties wordt in de nota ook ruim aandacht geschonken aan het behoud en beheer van de nationale verzamelingen. Het is van groot belang dat men weet wat men in huis heeft en dat de collecties in een goede staat zijn wil men gebruik kunnen maken van de verzameling. Registratie speelt hierbij een grote rol. In het eerder genoemde Deltaplan wordt collectie-administratie als een van de eerste stappen gezien om het beheer en behoud van het nationale erfgoed weer op peil te krijgen. Aan de hand van de beschrijvingen kan men inzicht krijgen in de collectie en deze indelen op basis van de genoemde selectiecriteria en de kwaliteit van de conservering van de objecten op volgorde van de vier categorieën nagaan.

HET WERKBAAR MAKEN VAN COLLECTIE NEDERLAND

In de nota's uit het begin van de jaren negentig werden dus verschillende punten aangehaald die van belang zijn voor een gezond nationaal collectiebeleid. Op de eisen voor collectie-administratie na moesten de meeste onderdelen zoals het schrijven van een collectieplan, het werkbaar maken van bruikleenverkeer en vervreemding van objecten nog uitgewerkt worden.

Het Instituut Collectie Nederland (ICN) werd aangewezen voor het uitwerken van deze onderdelen. Het ICN werd in 1997 in navolging van de komst van de Collectie Nederland opgericht en bestaat uit een samenvoeging van de Rijksdienst Beeldende Kunst, de Opleiding Restauratoren en het Centraal Laboratorium voor Onderzoek van Voorwerpen van Kunst en Wetenschap.⁹² Als

⁹⁰ Ministerie van Welzijn, Volkshuisvesting en Cultuur, *Kiezen voor kwaliteit, beleidsnota over de toegankelijkheid en het behoud van het museale erfgoed* (Rijswijk september 1990) 15-17.

⁹¹ Ministerie WVC, *Kiezen voor kwaliteit*, 18-21.

⁹² Henriëtte van der Linden, 'Collectie Nederland en collectiebeleid', in: Richard Hermans [red.], *Voor de Eeuwigheid? over collectiebeleid in Nederland* (Rotterdam 2008) 287.

kenniscentrum dat op zoek is naar de beste omgangsvormen met het cultureel erfgoed trekt het ICN veel instellingen aan waarmee in samenwerking *best practices* worden opgesteld, de gangbare normen en waarden voor het beheer en behoud. Het ICN is een onderdeel van de overheid.

Het collectieplan

In het begin van de jaren negentig werd al nadrukkelijk gesproken over het belang van een duidelijk collectieplan. Hiervoor is in 1998 door het Instituut Collectie Nederland een handreiking geschreven in samenwerking met de Stichting Contact van Museumconsulenten. Deze is sindsdien enkele malen herzien en sinds 2008 is er de derde versie van *Handreiking voor het schrijven van een collectieplan*.⁹³

Het schrijven en hebben van een collectieplan is op verschillende wijzen van belang voor musea. Het geeft een overzicht van de samenstelling en de betekenis van de collectie, van het collectiebeleid en de uitvoering daarvan. Het plan leidt tot inzichten in de samenstelling van de collectie, het geeft aanknopingspunten voor afstemming met collega-instellingen en leidt tot concrete actiepunten.⁹⁴ Eén voor één onderdelen die van groot belang zijn voor de Collectie Nederland.

In de onderstaande tabel is een samenvatting gegeven van een collectieplan op basis van *Handreiking voor het schrijven van een collectieplan*:⁹⁵

Onderdeel	Beschrijving
Missie	Een kernachtige beschrijving van de filosofie en de hoofddoelstellingen van het museum. De missie vormt het uitgangspunt voor het collectieplan.
Positionering	De positie die wordt ingenomen tegenover andere, vergelijkbare instellingen.
Collectiegeschiedenis	Een beschrijving van de verzamelgeschiedenis. Deze kan meer inzicht geven in collectie en het helpen bij het beheer ervan.
Collectieomvang en deelcollecties	Een aanduiding van de hoeveelheid objecten of <i>records</i> in het collectie-informatiesysteem. Deze kunnen in deelcollecties ingedeeld worden voor een helder overzicht. Een deelcollectie is een groep objecten met een duidelijke samenhang in bijvoorbeeld thema, chronologie of herkomst.
Collectieprofiel	Een kwalitatieve analyse van de collectie in vergelijking met andere gelijksoortige verzamelingen. Hierin komen bijvoorbeeld doublures en lacunes naar voren.
Collectiewaardering	De waarde in immateriële zin. Deze kan bepaald worden aan de hand van een context, bijvoorbeeld gelijksoortige objecten of gelijksoortige verzamelingen van andere musea. Hier kunnen de selectiecriteria uit het Deltaplan van pas komen.
Kerncollectie	Het deel van de collectie dat van essentieel belang is voor de gezichtsbepaling van het museum. Verschillende deelcollecties kunnen hiertoe behoren, maar zelden zal het de gehele verzameling van het museum betreffen.
Verzamelen	De prioriteiten in het verzamelbeleid. Een helder collectieprofiel komt hier verder tot stand en helpt bij zowel het actief verzamelen (zelf op zoek gaan naar voorwerpen)

⁹³ Tessa Luger, *Handreiking voor het schrijven van een collectieplan* (Amsterdam 2008).

⁹⁴ Naast deze genoemde punten geeft de handreiking nog enkele andere gevolgen aan. Luger, *Handreiking voor het schrijven van een collectieplan*, 9.

⁹⁵ Luger, *Handreiking tot het schrijven van een collectieplan*, 12-29.

	als het passief verzamelen (het ontvangen van schenkingen en legaten).
Selecteren en afstoten	Aan de hand van een helder collectieprofiel is het mogelijk om te selecteren tot afstoting. Hier kan ook het eigen beleid ten aanzien van afstoting verwoord worden.
Preventieve conservering	De wijze waarop getracht wordt schade aan objecten te voorkomen.
Actieve conservering en restauratie	Het beleid en de activiteiten rondom het herstel van de conditie van de collectie of onderdelen daarvan.
Veiligheidszorg	Een inschatting van de grootste risico's voor de collectie en welke maatregelen genomen gaan worden.
Registratie	De wijze van registreren, welk systeem gebruikt wordt en welke gegevens minimaal vastgelegd worden.
Documentatie	Een beschrijving van de aanwezige en nog komende informatie over de collectie die verder gaat dan de informatie in het registratiesysteem.
Onderzoek en educatie	Benoeming van de collecties die gebruikt (kunnen) worden voor educatieve doeleinden en de deelcollecties met een specifieke onderzoeksfunctie.
Presentatie en exploitatie	De objecten die intensief gebruikt worden voor bijvoorbeeld tentoonstellingen of demonstraties. Deze voorwerpen hebben doorgaans extra aandacht nodig.
Bruikleenverkeer	Beschrijving van de bruikleenprocedure. Hier worden ook de objecten aangegeven die zich als (langdurige) bruikleen in andere musea bevinden of die het museum zelf in (langdurige) bruikleen heeft.

Het gedachtegoed achter Collectie Nederland is in de uitwerking en de opzet van een collectieplan op meerdere plekken terug te vinden. Zo helpt het plan met het indelen van de verzameling, waardoor onder andere te zien is welke onderdelen van belang zijn en welke minder. Op nationaal niveau betekent dit dat eerder vast te stellen is welke collectieonderdelen beschikbaar zouden zijn als langdurige bruikleen of zelfs overgedragen zouden kunnen worden. Daarnaast helpt een scherpere profilering van de museale collecties bij het vaststellen van doublures en lacunes, wat onder andere van pas kan komen bij het doen van aankopen voor het eigen museum. Andere instellingen kunnen ook baat hebben bij deze informatie: een eventuele (langdurige) bruikleen is doorgaans goedkoper dan een aankoop.

Omdat bijvoorbeeld de missie, de collectie en de staat van de objecten constant aan veranderingen en nieuwe inzichten onderhevig kunnen zijn, hoort een collectieplan elke vier á vijf jaar bijgewerkt en aangepast te worden. Zo blijft de werkwijze van het museum actueel en kan er op actieve wijze omgegaan worden met de verzameling.

Het afstoten van objecten/collectiemobiliteit

Een ander project dat afkomstig is vanuit het ICN betreft de vervreemding van objecten, ook wel bekend als afstoten. In de eerdergenoemde beleidsnota's uit de jaren negentig werd het belang ervan voor het ontstaan van scherpere collecties al genoemd. Maar er rust op het verwijderen van objecten uit de collectie vaak nog een taboe. Veel museumprofessionals hebben angst voor het verdwijnen van onbewust waardevolle stukken of de kritieken die ze daarop zouden kunnen krijgen.

Een ander argument dat tegen het afstoten van objecten wordt gebruikt is de angst dat belangrijke schenkingen niet meer worden toevertrouwd als de kans bestaat dat deze bijvoorbeeld verkocht worden voor eigen gewin.⁹⁶

Toch zien veel museummedewerkers ook in dat het afstoten helpt om het collectieprofiel in de praktijk een handzame vorm te geven.⁹⁷ Om de musea te helpen het afstoten van collectieonderdelen in goede banen te laten lopen schreven medewerkers van het ICN in samenwerking met verschillende museummedewerkers de *Leidraad voor het afstoten van museale objecten* (Lamo), waarvan in 2006 de laatste herziene versie uitkwam.⁹⁸ In deze leidraad wordt stap voor stap aangegeven welke maatregelen nodig zijn voor het verantwoord afstoten van overvloedige objecten.



3.2 In 2006 werd in het Utrechtse Centraal Museum de tentoonstelling 'Uit het depot' georganiseerd, waarbij het publiek toegang had tot de objecten die geselecteerd waren voor afstoting

Het afstoten van objecten is in zijn definitieve vorm het verkopen of vernietigen van objecten uit een collectie.⁹⁹ Maar voordat objecten daadwerkelijk op deze manier verdwijnen bestaat er nog een voorgaande belangrijke stap in de *best practice* voor het afstoten, namelijk herplaatsing bij andere musea. Dit houdt in dat er gezocht wordt naar andere instellingen waar de objecten beter in het collectieprofiel passen.¹⁰⁰ Als het ware is dit ook een vorm van afstoten, alleen bestaat bij herplaatsing niet de kans dat een object volledig uit de nationale verzameling verdwijnt, zoals het geval is wanneer het bijvoorbeeld door een particulier of buitenlands museum wordt verworven of wanneer het vernietigd wordt.

Wanneer de afgestoten objecten zich bij een ander museum bevinden, betekent dit doorgaans dat zij bereikbaar blijven. Dit is niet alleen in het belang van bijvoorbeeld de geïnteresseerde onderzoeker, ook voor andere musea is het van belang dat objecten bereikbaar blijven. De kans dat zij toch gaan verlangen naar de verdwenen objecten wordt tegenwoordig namelijk steeds groter,

⁹⁶ Olav Velthuis, 'Afstoten zakelijk bekeken, drie museumdirecteuren aan het woord vanuit economisch en bedrijfsmatig perspectief' in: Petronella Timmer [red.], *Niets gaat verloren: twintig jaar selectie en afstoting uit Nederlandse museale collecties* (Amsterdam 2007) 143.

⁹⁷ Velthuis, 'Afstoten zakelijk bekeken', 144.

⁹⁸ Instituut Collectie Nederland, Frank Bergevoet [red.], *Leidraad voor het afstoten van museale objecten* (november 2006).

⁹⁹ Bergevoet, *Leidraad voor het afstoten van museale objecten*, 17.

¹⁰⁰ Ibidem,

omdat de missie waarmee musea verzamelen steeds vaker wordt aangepast aan wat er in de samenleving speelt.¹⁰¹ Museumdeskundige Peter van Mensch gelooft dan ook dat musea gezamenlijk verantwoordelijk zijn voor de nationale collecties en dat het herplaatsen bij andere musea beter tot zijn recht komt wanneer dit gezien wordt in het licht van collectiemobiliteit.¹⁰²

Collectiemobiliteit legt de nadruk op het verplaatsten van objecten en de verschillende betekenissen die ze kunnen hebben in de verschillende verzamelingen in plaats van het overdragen (herplaatsen) van objecten aan andere musea waar ze doorgaans een vaste plek in de collectie krijgen. Het creëren van een veilig netwerk voor collectiemobiliteit is een van de onderwerpen waar het ICN zich mee bezighoudt. Onder andere wordt er door het onderzoeksinstituut gezocht naar de ideale omstandigheden om bijvoorbeeld bruiklenen mogelijk te maken. Zo werd in 2007 bijvoorbeeld nog de brochure *Risicoverdeling bij museale bruiklenen uit de rijkscollectie* uitgegeven, waarin in staat uitgelegd op welke wijze de staat door het verdelen van risico collectiemobiliteit wil bevorderen.¹⁰³

Verder zijn er in de afgelopen jaren met het oog op herplaatsing en collectiemobiliteit verschillende *on line* ontmoetingsplekken ontwikkeld voor musea die bijvoorbeeld op zoek naar een nieuwe huisvesting voor collectieonderdelen of juist bepaalde objecten zoeken als bruikleen. Zo ontwikkelde het ICN de herplaatsingsdatabase, een website waar alle musea hun overvloedige objecten kunnen aanbieden.¹⁰⁴ De Landelijke Contact van Museumconsulenten ontwikkelde MusIP, het *Museum inventarisatie project*, waar onder andere van meer dan 700 Nederlandse musea gedeeltes van de collecties terug te vinden zijn.¹⁰⁵

DE WERKELIJKHEID VAN COLLECTIE NEDERLAND

Zoals hierboven beschreven staat is op verschillende wijzen geprobeerd om van de Collectie Nederland een succes te maken. Voor een deel is dit gelukt, het idee speelt vaak een belangrijke rol in het opzetten van museumbeleid en de projecten die eruit voort gekomen zijn hebben hun invloed gehad op het beheer en beleid in musea. Tegelijkertijd lijkt in de praktijk de kerngedachte achter Collectie Nederland, het zien van alle nationale collecties als één geheel, een ondergeschikte rol te spelen. Voor deze constatering zijn verschillende verklaringen te vinden in het werkveld. In de

¹⁰¹ Peter van Mensch, 'Afstoten in perspectief: van instelling naar netwerk, terugblik op twintig jaar selectie en afstoting' in: Petronella Timmer [red.], *Niets gaat verloren: twintig jaar selectie en afstoting uit Nederlandse museale collecties* (Amsterdam 2007) 210.

¹⁰² Van Mensch, 'Afstoten in perspectief', 210.

¹⁰³ Frank Bergevoet, *Risicoverdeling bij museale bruiklenen uit de rijkscollectie, meer uitlenen, minder kopzorgen* (Den Haag 2007).

¹⁰⁴ Herplaatsingsdatabase, <http://www.herplaatsingsdatabase.nl/> (11 november 2010).

¹⁰⁵ MusIP, <http://www.musip.nl/default.aspx> (11 november 2010).

publicatie *Voor de eeuwigheid?* uit 2008, samengesteld door de Mondriaan Stichting en Erfgoed Nederland, is een aantal van deze inzichten te vinden.

De directeurs van de twee instellingen komen in de publicatie als eerste aan het woord. Beide geven aan dat het concept achter Collectie Nederland van groot belang is voor het Nederlandse museumbestel en het een nog grotere rol zou moeten gaan spelen in de toekomst, om de nationale collecties optimaal te behouden en gebruiken. Het huidige aankoopideaal dat bij de individuele musea nageleefd wordt, streeft teveel naar volledigheid van de verzamelingen. Dit leidt onder andere tot hebzucht en jaloezie onder de instituten. Afstemming en samenwerking tussen culturele instellingen zou volgens de beide directeurs juist kunnen zorgen voor een betere verdeling van collecties en een intensiever gebruik ervan.¹⁰⁶

Het aankoopideaal waarbij het vullen van lacunes centraal staat wordt ook door Valetijn Byvanck, huidig directeur van het Nationaal Historisch Museum, bekritiseerd. Hij gelooft dat een verzameling nooit compleet kan worden gemaakt. Dit komt onder andere door de hoge prijzen die sommige objecten op de markt krijgen toebedeeld. Daarbij scheidt ook elke aanwinst een gebrek. Wanneer bijvoorbeeld bij een schilderij van Rembrandt een tijdgenoot wordt aangekocht veroorzaakt deze tijdgenoot op zijn beurt zijn eigen lacunes, zoals de werken die zijn oeuvre compleet maken.¹⁰⁷ Byvanck vindt het vullen van lacunes niet alleen een onbegonnen werk, het heeft ook geen publiek doel. Iets dat hij onaanvaardbaar vindt, want deze aanvullende werken eindigen vaak in het depot voor eventueel onderzoek. Het conventionele verzamelen, zoals Byvanck het noemt, zou moeten worden vervangen door een verzamelbeleid dat met beide benen in de samenleving staat en vernieuwing kan brengen.¹⁰⁸

Voormalige directeur van het Stedelijk Museum Gijs van Tuyl heeft een duidelijk andere visie op het verzamelen dan Byvanck. Zo gaf hij als directeur in 2008 aan dat het juist wel belangrijk is om lacunes in de verzameling aan te vullen met eigen aankopen. Intensieve samenwerking met de andere moderne kunstmusea in Nederland ziet hij niet zitten. Wil je als museum meespelen met de grote, internationale, musea dan moet de eigen verzameling van ongekeerde volledigheid en waarde zijn. De samenwerking die Collectie Nederland voorstaat beschouwt hij als betuttelend. Van Tuyl ziet

¹⁰⁶ Gitta Luiten, 'De gedachte en de praktijk' in: Richard Hermans [red.], *Voor de Eeuwigheid? over collectiebeleid in Nederland* (Rotterdam 2008) 6-8; Richard Hermans, 'De hebzucht voorbij: Collectie Nederland' in: Richard Hermans [red.], *Voor de Eeuwigheid? over collectiebeleid in Nederland* (Rotterdam 2008) 14-15.

¹⁰⁷ Valetijn Byvanck, 'De puzzel en het netwerk' in: Richard Hermans [red.], *Voor de Eeuwigheid? over collectiebeleid in Nederland* (Rotterdam 2008) 20.

¹⁰⁸ Byvanck, 'De puzzel en het netwerk', 20-25.

het verplicht afstemmen als een politiek middel om invloed te krijgen op het verzamelbeleid, maar om echt mee te mogen praten zou de overheid meer geld in het museum moeten investeren.¹⁰⁹

Evert van Straaten, directeur van Kröller-Müller museum, geeft aan dat hij vindt dat de gehele overheid met de handen van de Nederlandse musea af moet blijven als het op verzamelen aankomt. Veel van de collecties zijn ontstaan en gegroeid onder de invloed van onder andere sponsors en private instellingen en het is niet de plek van de politiek om zich nu voor deze collecties verantwoordelijk te voelen. De Collectie Nederland is als politiek middel te geforceerd en mist de kracht van de Nederlandse museale cultuur die volgens de directeur gedefinieerd wordt door een ideeënverzameling in plaats van één centrale gedachte.¹¹⁰ Dit alles betekent niet dat Van Straaten tegen enige vorm van overleg en samenwerking tussen musea is. Het is belangrijk om op de hoogte zijn van elkaars beleid, zodat je elkaar waar nodig kunt helpen een meerwaarde te geven aan een verzameling. Maar musea kunnen dit volgens hem prima af zonder een opgelegde werkwijze afkomstig uit de politiek.¹¹¹

De uitgave *Voor de Eeuwigheid?* sluit af met een nawoord waarin een drietal punten naar voren wordt gebracht die volgens de samenstellers van de publicatie van belang zijn voor een succesvolle Collectie Nederland. Ten eerste speelt volgens hen onderlinge afstemming van de nationale collecties een grote rol. Het zorgt voor de komst van een levendige discussie over het collectieve geheugen; wat wel of niet van belang is om te bewaren en op welke wijze dat hoort te gebeuren. Daarbij voorkomt doublures en leidt tot meer geld voor andere aankopen. Als tweede wordt collectiemobiliteit benoemd. Door middel van bruiklenen kunnen lacunes in andere collecties vrij gemakkelijk worden gevuld en vindt er automatisch ook meer afstemming plaats. Als laatste wordt een vooruitstrevend idee gepresenteerd, namelijk het bundelen van instellingen. Hiermee zou onderlinge concurrentie verminderd kunnen worden, wordt kennisuitwisseling bevorderd en verbetert zo het verzamelen.¹¹²

Dat museaal verzamelen daadwerkelijk met meer afstemming kan plaatsvinden bewijzen een aantal Nederlandse instellingen. Zo hebben acht etnografische musea samen de Stichting Volkenkundige Collectie Nederland opgericht en heeft de Stichting Mobiele Collectie Nederland een

¹⁰⁹ Gijs van Tuyl (in gesprek met Paul Depondt), 'Nederland is nog steeds een immense polder' in: Richard Hermans [red.], *Voor de Eeuwigheid? over collectiebeleid in Nederland* (Rotterdam 2008) 69-75.

¹¹⁰ Evert J. van Straaten (in gesprek met Paul Depondt), 'De angst van de overheid om los te laten' in: Richard Hermans [red.], *Voor de Eeuwigheid? over collectiebeleid in Nederland* (Rotterdam 2008) 126.

¹¹¹ Van Straaten, 'De angst van de overheid om los te laten', 128.

¹¹² Gitta Luiten en Richard Hermans, 'Nawoord' in: Richard Hermans [red.], *Voor de Eeuwigheid? over collectiebeleid in Nederland* (Rotterdam 2008) 296-297.

Nationaal Register Mobiel Erfgoed opgericht.¹¹³ Beide zijn het projecten waarin het aankoopbeleid en de bestaande collecties op intensieve wijze onderling overlegd en gedeeld worden. Ook de Nederlandse universitaire musea zijn gaan samenwerken. De universiteiten van Amsterdam, Leiden, Groningen en Utrecht besloten bijvoorbeeld in 1999 hun medische verzamelingen tot een geheel te maken en te kijken waar de verschillende collectieonderdelen het beste tot hun recht komen. Zo zijn de verzamelingen ophthalmologische objecten uit Amsterdam en Groningen naar Utrecht overgebracht, die voorheen al de grootste en belangrijkste collectie hierin bezat. Aansluitend werd besloten dat alleen de Universiteit Utrecht vanaf nu actief zou blijven verzamelen op dit gebied en de andere twee universiteiten enkel nog passief.¹¹⁴

Een bundeling van krachten zou dus een optie zijn om de idealen van Collectie Nederland beter uit de verf te laten komen. Maar voordat dit mogelijk is, is er eerst een duidelijk overzicht nodig van de verschillende collecties die in Nederland bestaan. Een dergelijk overzicht probeert het ICN onder andere al te stimuleren door het laten opstellen van collectieplannen door musea. Toch bleek uit *De collectiebalans, een onderzoek naar het wel en wee van museumcollecties in Nederland* uit 2008 dat er in de praktijk nog veel werk te doen is.¹¹⁵ In totaal zijn er in de Nederlandse musea iets meer dan 45 miljoen objecten te vinden, waarvan er in 2008 nog 14,7 tot 23,7 miljoen geregistreerd moesten worden.¹¹⁶ Een nog groter deel van de nationale collecties, 28,4 tot 37,3 miljoen objecten, was op dat moment nog niet gedigitaliseerd, dat wil zeggen in een toegankelijk computersysteem gezet in combinatie met een bruikbare afbeelding.¹¹⁷ Cijfers zoals deze maken het moeilijk om van Collectie Nederland een werkbaar geheel te maken, men krijgt geen inzicht in de eigen collecties en in die van anderen.

Een ander struikelpunt naast de onoverzichtelijkheid van de collecties is de rol die musea aan hun eigen collectie toekennen. In het onderzoek uit 2008 werden de deelnemende musea gevraagd aan te geven hoeveel objecten uit hun verzameling tot de kerncollectie behoort. Het begrip kerncollectie is afkomstig uit de *Handreiking voor het schrijven van een collectieplan* en geeft aan welk deel van de collectie als gezichtsbepalend wordt geacht. In totaal beschouwden de musea 63% tot 77% van de collectie als kerncollectie. Daarbij beschouwden zelfs 30% van de musea de gehele collectie als kerncollectie. Volgens de beheerders zelf lijkt er dus weinig noodzaak voor een scherpere indeling

¹¹³ Stichting Volkenkundige Collectie Nederland, <http://www.svcn.nl/> (11 november 2010); Het nationaal Register Mobiel Erfgoed, http://www.mobiel-erfgoed.nl/Blz_nrme.htm (11 november 2010).

¹¹⁴ Frank Bergevoet, 'The Collectie Nederland', http://www.lending-for-europe.eu/fileadmin/CM/public/documents/references/Collectie_Nederland.pdf (2 oktober 2010).

¹¹⁵ Lucas Veeger, *De collectiebalans, een onderzoek naar het wel en wee van museumcollecties in Nederland* (zp. 2008).

¹¹⁶ De getallen in het onderzoek zijn gebaseerd op het inventarisatie-onderzoek van MusIP. Veeger, *De collectiebalans*, 27.

¹¹⁷ Ibidem, 33-34.

van de onderlinge museale collecties. Deze houding zou, zoals in het onderzoek ook aangegeven staat, voort kunnen komen uit een angst voor het selecteren in de collecties.¹¹⁸ Maar hoe dan ook helpt deze mentaliteit in ieder geval niet om prioriteiten te stellen in het verzamelen en het scherper indelen van het Nederlandse museumbestel, wat zijn gevolgen heeft voor de Collectie Nederland.

CONCLUSIE

Zoals in het laatste deel van dit hoofdstuk naar voren komt heeft het gedachtegoed van Collectie Nederland moeite een plek te vinden in de museale praktijk. De constatering die aan het begin van de jaren negentig gedaan werden waren van belang om een beweging op gang te zetten die zou helpen verschillende achterstanden in het museale behoud en beheer weg te werken. Standaarden voor registratie en een leidraad voor het afstoten hebben bijvoorbeeld geholpen een basis te creëren voor een vernieuwend collectiebeleid. Als het op het verwijderen van overvloedige objecten aankomt is het taboe dat voorheen over afstoten heerste voor een deel verdwenen en gebeurt dit tegenwoordig zelfs openlijk via het internet.

Maar in de praktijk is de kerngedachte van de Collectie Nederland desondanks niet tot volle bloei gekomen; veel musea werken nog als eilandjes in plaats van samen. Dat samenwerking tussen musea nog moeizaam verloopt heeft onder andere te maken met het ontbreken van duidelijke inzichten in elkaars collecties, maar ook de afwijzende houding van verschillende museumdirecteuren helpt niet. Wil samenwerking in de vorm van afstemming en collectiemobiliteit plaatsvinden dan zijn daar op de eerste plaats bereidwillige personen voor nodig. Pas als de leidinggevende van een museum het belang van de Collectie Nederland inziet zal deze daar actief aan mee willen werken.

Toch is er ook bij verschillende soorten musea, bijvoorbeeld de universitaire musea, wel al de behoefte geweest aan een collectiebeleid dat verder reikt dan het eigen instituut. Dat het daar mogelijk was om succesvolle samenwerkingen op te zetten bewijst dat de Collectie Nederland in de praktijk zeker geen verloren zaak hoeft te zijn. Maar wat opvalt wanneer naar de positieve voorbeelden gekeken wordt is dat deze samenwerkingen vooral plaatsvinden in de historische en natuurhistorische hoek. Degenen die juist afwijzend tegenover de Collectie Nederland staan zijn vooral afkomstig vanuit de kunstwereld, zoals hierboven de directeuren van het Stedelijk Museum en het Kröller Müller. Hieruit zou af te leiden kunnen zijn dat vooral in de kunsthistorische hoek de meest eigenwijze en arrogante ego's rondlopen, maar wellicht heeft ook de aard van de categorie kunst zijn invloed op het perspectief van een gedeeld collectiebeleid.

Zoals eerder werd vastgesteld draait het vooral in de kunstsector om unieke werken en is in het verkrijgen van zeldzame stukken veel eer te behalen. Meer eer dan in het verzamelen van objecten

¹¹⁸ Ibidem, 11-13.

met minder (markt)waarde en die vaak in veelvoud te vinden zijn. De kunstkenneren zijn wellicht 'opgevoed' met het idee dat het hun taak is om door het toevoegen van unieke stukken de hoogst haalbare status voor de eigen verzameling te bereiken. Bij samenwerking zal er doorgaans een compromis gesloten moeten worden wat vaak betekent dat er ingeleverd moet worden. Samenwerking zal de waarde van de kunstverzameling en daarmee de status van de kunstmusea kunnen verlagen en dat gaat in tegen de aard van de categorie.

Om in de kunstsector een nationaal collectiebeleid mogelijk te maken is een omslag nodig in de manier van denken van de leidinggevenden in de musea. Op dit punt hebben de overheid en het ICN weinig toe te voegen, omdat hun macht niet verder reikt dan het aan het aanreiken van hulpmiddelen die de musea naar eigen inzicht kunnen gebruiken.

NATIONAAL COLLECTIEBELEID IN INTERNATIONAAL PERSPECTIEF

In Nederland is met de invoering van de Collectie Nederland en de komst van het bijbehorende instituut ICN de afgelopen decennia een aantal duidelijke stappen gezet in de ontwikkeling van een nationaal collectiebeleid. In het voorgaande hoofdstuk is gekeken naar de wijze waarop geprobeerd is om hier een succes van te maken. Een onderdeel dat daarbij een grote rol speelt is collectiemobiliteit. Het ICN en Erfgoed Nederland werken op dit moment ook gezamenlijk met andere Europese landen aan een internationaal project, *Collections Mobility 2.0*, dat de collectiemobiliteit op Europees niveau moet verbeteren.¹¹⁹ Hieruit valt niet alleen te concluderen dat ook in andere landen men zich bezig houdt met het verbeteren van het bruikleenverkeer, maar ook dat daar vanuit een nationaal perspectief gehandeld wordt.

In dit volgende hoofdstuk zal kort het nationale collectiebeleid van een aantal landen besproken worden, namelijk dat van het Verenigd Koninkrijk, Denemarken, Finland en de Verenigde Staten. Gelet wordt op de behoeftes die bestaan rondom het verbeteren van het collectiebeheer en -behoud in de buitenlandse musea, door wie deze behoeftes gevoeld worden en hoe geprobeerd wordt deze te vervullen. Hierna wordt er een korte vergelijking gemaakt met de Nederlandse situatie rondom het nationale collectiebeleid.

VERENIGD KONINKRIJK

Waar in Nederland het ICN als centraal instituut voor het museumbestel wordt gezien, kennen de musea in Groot-Brittannië het vergelijkbare Museums Association (MA). De MA zet net als het ICN projecten op die helpen het nationale museumbestel verder te ontwikkelen. Een dergelijk programma dat er op dit moment loopt is genaamd *Effective Collections* en gaat, zoals de naam al verradt, over collectiebeheer. Net als in Nederland heeft men in Groot-Brittannië het gevoel dat de museale collecties intensiever gebruikt kunnen worden. In het programma van *Effective Collections* is een overzicht te vinden met de plannen en stappen die genomen (gaan) worden in de periode 2009-2012 ter verbetering van het collectiegebruik.¹²⁰

Het Britse project is ingedeeld in drie fases: het kritisch indelen van de collectie en het identificeren van veronachtzaamde objecten, het ontwikkelen van een werkplan voor een beter gebruik van de verwaarloosde objecten en het uitvoeren van dit werkplan. Voor het uitvoeren van de fases zullen middelen ontwikkeld worden die helpen bij het selecteren van verwaarloosde objecten

¹¹⁹ Collections Mobility – About collections Mobility (versie 5 november 2010), <http://www.lending-for-europe.eu/> (12 november 2010).

¹²⁰ British Museum Associations, *Effective Collections, programme prospectus 2009-2012* (London 2009).

en het hergebruik ervan. Hierbij kan gedacht worden het opzetten van duidelijke *mission statements* voor de verschillende musea, het vaststellen van een basisreglement voor bruikleenverkeer en een werkplan voor het afstoten van objecten.¹²¹

Om musea te helpen hun collecties effectiever te maken zal de MA zorgen voor specialisten die de musea kunnen helpen. Deze specialisten hebben ieder hun eigen vakgebied en kunnen met hun expertise onder andere achterhalen en in kaart brengen waar welke collectieonderdelen het beste tot hun recht komen. Daarnaast wordt ook via het internet gezorgd voor verschillende platforms waar bijvoorbeeld bruiklenen en af te stoten objecten geadverteerd zullen worden.¹²²

DENEMARKEN

In Denemarken worden de meeste van de 300 musea gesubsidieerd door de overheid. De Deense instellingen worden in hun beleid geholpen door het Kunstenbureau (Kulturarvsstyrelsen) dat een onderdeel is van het ministerie van Cultuur. Dit instituut werd in 2001 tegelijk opgericht met de komst van de Deense Museum-akte die een nieuwe basis legde voor het museumbestel.¹²³

De meeste beslissingen over collecties werden voorheen doorgaans genomen door de verschillende onafhankelijke directies van de musea, maar door de komst van de Museum-akte kregen alle publieke musea dezelfde grondbeginselen, doelstellingen, plichten en regelgeving voor aanwinsten via vondsten.¹²⁴ Ook wordt in het stuk de nadruk gelegd op samenwerking tussen de verschillende musea op het gebied van tentoonstellen, het geven van bruiklenen en het doen van onderzoek. De drie grote nationale musea op het gebied van kunst, geschiedenis en natuurhistorie dienen daarbij een leidende rol te spelen.¹²⁵

Het Kunstenbureau zet als cultuurinstituut, in tegenstelling tot Nederland en het Verenigd Koninkrijk, geen grote nationale projecten op, maar helpt het Deense collectiebeleid door het faciliteren van de nodige hulpmiddelen. Hierbij kan gedacht worden aan de uitwerking van complete en toegankelijke databases, een voor kunst en een voor andere collectiecategorieën, en hulp bij het afstoten van overvloedige objecten.¹²⁶

¹²¹ Museums Association, *Effective Collections*, 6-7, 14-17.

¹²² Ibidem, 5.

¹²³ Kultur Ministeriet, Consolidated Act on Museums (versie 14 december 2006)

[http://www.kum.dk/Documents/English%20website/Archives.%20museums%20and%20cultural%20heritage/Consolidated Act on Museums Executive Order No.1505%5B1%5D.pdf](http://www.kum.dk/Documents/English%20website/Archives.%20museums%20and%20cultural%20heritage/Consolidated%20Act%20on%20Museums%20Executive%20Order%20No.1505%5B1%5D.pdf) (12 november 2010).

¹²⁴ British Museums Association, *Collections for the future, report of a museums association inquiry* (Londen 2008) 32.

¹²⁵ British Museums Association, *Collections for the future*, 32.

¹²⁶ Kulturarvsstyrelsen, Register, <http://www.kulturarv.dk/english/museums/register/> (12 november 2010), Kulturarvsstyrelsen, The Museums' Collections, <http://www.kulturarv.dk/english/museums/the-museums-collections/> (12 november 2010).

FINLAND

Ook in Finland zijn de musea doorgaans onderdeel van de overheid en zij worden zelfs als de meest gesubsidieerde musea ter wereld gezien. Het land werkt met een speciale kunstraad die in naam van de overheid functioneert en onder andere het verdelen de subsidies op zich neemt. Als het op praktisch museumbeleid aankomt heeft de kunstraad slechts beperkte taken en mogelijkheden.¹²⁷

Toch wordt Finland wanneer het op nationaal collectiebeleid aankomt gezien als een van de voorlopers hiervan. De voorbeeldfunctie van de Finse musea komt voort uit een nationaal project dat door de Finse National Gallery in 2002 werd opgezet voor de 67 kunstmusea die in het land bezit. In dit project zijn stapsgewijs alle museumcollecties geregistreerd en onderverdeeld. Het doel was een overzicht te creëren van de verschillende collectiegebieden in Finland om daarna tot een eerlijke verdeling van de objecten te komen.¹²⁸ In het project werden onder andere vooruitstrevende ontwikkelingen gedaan op het gebied van collectiemobiliteit. Het is ook daarom dat Finland een voorbeeldrol speelt bij internationale ontwikkelingen rondom bruikleenverkeer, zoals bij het project *Collection Mobility 2.0* dat aan het begin van dit hoofdstuk al genoemd is.¹²⁹

VERENIGDE STATEN

In de Verenigde Staten zijn in tegenstelling tot de Europese landen de meeste musea geen onderdeel van de overheid, maar worden bestuurd door privaten en particulieren. Zij komen samen in de boards of trustees van waaruit in samenspraak besluiten genomen worden over het museumbeleid. Er is dus geen centraal machts punt voor de Amerikaanse collecties. Wel kent men er de American Association of Museums (AAM). Een instituut dat 1906 werd opgericht en waar momenteel zo'n 15.000 musea bij zijn aangesloten.¹³⁰

Het AAM is een belangrijke spil in het beleid van de instellingen. Zo organiseert het instituut conferenties en stelt het standaarden en *best practices* op voor het museumbeleid. Ook collectiebeheer neemt hierbij een duidelijke plaats in. Minimumeisen voor bijvoorbeeld collectieregistratie, de basiseisen voor het collectieplan en de omgang met bruiklenen zijn allemaal in het afgelopen decennium vastgelegd door het AAM en zijn voor alle musea toegankelijk en bruikbaar.¹³¹

¹²⁷ Joris Vermeulen en Nico Groen, *Rapportage Cultuurbeleid in belendende landen* (Amsterdam 2006) 14.

¹²⁸ Risto Ruohonen, 'Naar een tijdperk van delen', in: Richard Hermans [red.], *Voor de Eeuwigheid? over collectiebeleid in Nederland* (Rotterdam 2008) 266-269.

¹²⁹ Ruohonen, 'Naar een tijdperk van delen', 270.

¹³⁰ American Association of Museums, About AAM, <http://www.aam-us.org/aboutaam/index.cfm> (12 november 2010).

¹³¹ American Association of Museums, Standards & Best Practices, <http://www.aam-us.org/aboutmuseums/standards/stbp.cfm> (12 november 2010).

CONCLUSIE

Na een korte bespreking van het nationale collectiebeleid van vier verschillende landen valt op dat in elk genoemd museumbestel de vraag bestaat naar een intensiever gebruik van de collecties. Daarbij valt ook op dat hier in de afgelopen tien jaar de grootste vooruitgangen geboekt zijn: vrijwel alle projecten en *best practices* zijn in het afgelopen decennium opgezet en uitgegeven.

De vraag naar een intensiever collectiebeleid komt daarbij niet altijd vanuit de overheid, zoals in Nederland het geval is. In Finland en in de Verenigde Staten is te zien dat deze vraag juist direct vanuit de musea zelf afkomstig is. In Finland is de uitwerking van een succesvol nationaal collectiebeleid zelfs geheel in de handen van de musea geweest. Maar ook in Denemarken en in het Verenigd Koninkrijk is de afstand tussen de overheid en de museale collecties duidelijk en kunnen de musea zelf de keuze maken in hoeverre ze aan het nationale beleid deelnemen.

Het feit dat de Collectie Nederland van oorsprong een door de politiek gepropagandeerd middel is in deze vergelijking dus uniek. De wens voor een intensiever nationaal gebruik van de museumcollecties daarentegen niet. Als het op de uitvoering van een nationaal collectiebeleid aankomt kan Nederland op een paar punten van de genoemde landen leren. Zo is vooral de georganiseerde structuur van het Britse *Effective Collections* inspirerend. In het project wordt een zeer duidelijk stappenplan naar voren gebracht waarin duidelijk naar het doel van een nationaal actief collectiebeleid wordt toegewerkt. Dit staat in tegenstelling tot de werkwijze in Nederland waar steeds losstaande projecten worden opgezet, maar een project 'Collectie Nederland' tot nu toe achterwege blijft. Dat dit in Nederland niet gebeurt, heeft waarschijnlijk te maken met de zelfstandigheid die musea wordt toegekend door de overheid en door andere organisaties die de Collectie Nederland centraal willen stellen.

CONCLUSIE

Twintig jaar na het ontstaan van de Collectie Nederland is dit nog steeds een actueel begrip als het op het collectiebeleid van musea aankomt. Het idee van een afgestemde en gedeelde nationale verzameling spreekt verschillende museumprofessionals aan. Tegelijkertijd worden de ideeën van de Collectie Nederland niet in alle nationale musea tot uitvoering gebracht. Zoals in de inleiding al vermeld staat zijn er bijvoorbeeld nog genoeg musea waar de verzamelingen niet vanuit een landelijk perspectief benaderd worden, wat mede tot de vraag leidde of het idee Collectie Nederland, dat vanuit de overheid afkomstig is, wel binnen de Nederlandse museale verzamelcultuur past?

In het voorgaande is er op drie verschillende wijzen gekeken naar de mogelijkheden van een nationaal collectiebeleid in Nederland aan het begin van de eenentwintigste eeuw. Er is begonnen met een algemene theoretische blik op het verzamelen in musea en deze blik is daarna in de Nederlandse praktijk geplaatst. Aansluitend is gekeken naar de inhoud en de praktijk van het nationaal collectiebeleid. Wanneer alle uitkomsten uit de verschillende hoofdstukken samen worden genomen zijn er een aantal ondervindingen die de slotsom van dit onderzoek bepalen. De meest invloedrijke uitkomsten zijn degene die gaan over de Nederlandse museale verzamelcultuur. De wijze waarop deze nationale cultuur eruit ziet is doorslaggevend voor de vraag of het gedachtegoed achter de Collectie Nederland een centrale plek zou kunnen hebben in het landelijke collectiebeleid.

Een van de belangrijkste kenmerken van de Nederlandse museale cultuur is de bepalende rol die museumdirecteuren hebben in het uitzetten van het collectiebeleid van een museum. Zij stellen de uiteindelijke doelstelling van het museum vast, besluiten wat er wel of niet wordt aangekocht en waar het terecht komt. Deze invloedrijke rol van de directeur is onder andere duidelijk terug te zien in de geschiedenis van het Rijksmuseum en in de jaren negentig werd deze bepalende rol door de overheid zelfs verder vergroot door de verzelfstandiging van de Nederlandse musea. Voor de Collectie Nederland is de bepalende directeur een moeilijk punt. Wanneer een leidinggevende geen waarde hecht aan een goede samenwerking en afstemming met andere instellingen zorgt dit voor problemen bij de uitvoering van een nationaal collectiebeleid.

Op dit moment kent het Nederlandse museumbestel verschillende van zulke directeuren. Deze directeuren geven aan dat zij vooral het beste voor hun eigen museum willen en dat de afstemming onder de Collectie Nederland dit in de weg kan staan, doordat zij zo hun beleid moeten aanpassen aan dat van anderen. Vooral in de kunstsector komt deze houding vaak voor. Hiermee wordt direct een tweede kenmerk van de nationale museale verzamelcultuur uitgelicht die van invloed is op het functioneren van de Collectie Nederland: de aard van de categorie.

Het museumbestel kent een klassieke verdeling in verschillende categorieën. Deze verdeling is van groot nut, omdat het een overzicht biedt in het enorme aanbod aan allerlei soorten objecten. Maar elk van deze categorieën heeft ook zijn eigen kenmerken en tussen de verschillende categorieën is onderling een waardestelsel ontstaan. Kunst heeft daarbij altijd een verheven plek ingenomen als een (vanzelfsprekende?) vertegenwoordiging van het unieke en het universele. Het bezit van deze de originele en zeldzame werken heeft een belangrijke symbolische waarde die van groot belang is voor de status van een (kunst)museum. De Collectie Nederland zou deze musea voorschrijven deze waardevolle werken te delen wat betekent dat zij afstand moet nemen van hun belangrijkste hoofddoel: het tonen van de meest unieke werken. Deelname aan de Collectie Nederland zou afwijken van de aard van de categorie.

Dat andere categorieën, en de bijbehorende directeuren, wel in staat zijn geweest om het gedachtegoed van de Collectie Nederland in uitvoering te brengen ligt aan de aard van hun museale doelstelling. Zo heeft bijvoorbeeld een historisch museum doorgaans het doel om het leven van vroeger in beeld te brengen, zoals onder andere in het besproken Nederlands Openluchtmuseum gebeurt. Hierbij staan vaak niet unieke objecten centraal, maar objecten die meestal als 'categorisch voorbeeld' dienen. Dit soort objecten is vaak in veelvoud te vinden en heeft daardoor minder (markt)waarde. Daarbij is het bij zulke musea gebruikelijker om met kopieën en multimedia te werken om hun boodschap over te brengen. De status van het historisch museum hangt in tegenstelling van het kunstmuseum niet noodzakelijk af van de objecten die het bezit en het delen van de verzameling gaat er gemakkelijker. Al is er wat dit betreft, zoals al eerder vermeld is, een tegenbeweging te zien waarbij ook in de historische musea en afdelingen het unieke een steeds belangrijkere rol gaat spelen, zoals in het Nieuwe Rijksmuseum. Het zou dus kunnen zijn dat de instellingen waar dit plaatsvindt steeds meer als de kunstmusea gaan denken en juist waarde gaan hechten aan het bezit van unieke objecten. De Collectie Nederland zal zo ook in deze categorieën moeilijk centraal kunnen staan in het collectiebeleid.

De Collectie Nederland past wanneer naar de huidige verhoudingen wordt gekeken niet in de Nederlandse museale verzamelcultuur. Wil de Collectie Nederland toch nog kans van slagen hebben dan zal er (vooral in de kunstsector) een nieuwe generatie museumdirecteuren op moeten staan die gelooft in de voordelen van onderlinge samenwerking en die het groter geheel daarbij belangrijker vindt dan de eigen verzameling. Deze omslag in de museale verzamelcultuur is op dit moment al gedeeltelijk te zien in de samenwerkingen die al tot stand zijn gebracht. Daarbij bestaat er een kans dat de steeds sneller veranderende doelstellingen ervoor zorgen dat objecten op steeds meer verschillende plaatsen een rol kunnen gaan spelen, en het delen en afstemmen van deze voorwerpen een alomvattendere rol gaat spelen. De veelzijdigheid van het object komt in dit geval centraal te

staan en de Collectie Nederland zal dan van een politieke droom in de dagelijks werkelijkheid veranderen.

BRONNEN EN LITERATUUR

Alsop, J., *The rare art traditions, the history of art collecting and its linked phenomena wherever these have appeared* (New York 1982).

Benjamin, W., *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid* (Nijmegen 1985).

Bergevoet, F., *Leidraad voor het afstoten van museale objecten* (Amsterdam 2006).

Bergevoet, F., *Risicoverdeling bij museale bruiklenen uit de rijkscollectie, meer uitlenen, minder kopzorgen* (Den Haag 2007).

Bourdieu, P., 'Economisch kapitaal, cultureel kapitaal, sociaal kapitaal', in: Dick Pels [red.], *Pierre Bourdieu, Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip* (Amsterdam 1989) 120-141.

Bos, J., *Openbare schatkamers in verandering, musea in Nederland in een tijd van verzelfstandiging en privatisering* (Amsterdam 2001).

British Museums Association, *Collections for the future, report of a museums association inquiry* (Londen 2008).

British Museum Associations, *Effective Collections, programme prospectus 2009-2012* (London 2009).

Byvanck, V., 'De puzzel en het netwerk' in: Richard Hermans [red.], *Voor de Eeuwigheid? over collectiebeleid in Nederland* (Rotterdam 2008).

Conn, S., *Do museums still need objects?* (Philadelphia 2009).

Ham, G. van der, *200 jaar Rijksmuseum, geschiedenis van een nationaal symbool* (Amsterdam 2000).

Haskell, F. en Penny, N., *Taste and the antique, the lure of classical sculpture 1500-1900* (Londen 1981).

Henrichs, H., 'Een zichtbaar verleden? Historische musea in een visuele cultuur', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 117, no. 2 (2004) 230-247.

Hermans, R., 'De hebzucht voorbij: Collectie Nederland' in: Richard Hermans [red.], *Voor de Eeuwigheid? over collectiebeleid in Nederland* (Rotterdam 2008)

- Huizinga, J., 'Het historisch museum', in: *Verzamelde Werken II* (Haarlem 1948) 10-17.
- Jager Gerlings, J.H., *Toekomstperspectief Rijksmuseum voor Volkskunde 'Het Nederlands Openluchtmuseum'* (Arnhem 1972).
- Jansen, H. en Krimpen, W. 'Aankoop van Mondriaan is een raadsel; Rijksmuseum moet kunst van 20ste eeuw aan andere musea overlaten', *NRC Handelsblad*, 18 augustus 2005.
- Jong, A. de, *Dirigenten van de herinnering, musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940* (Nijmegen 2001).
- Jongenelen, S. 'Dubbelgangers', *Financieel Dagblad*, 15 juli 2006.
- Kopytoff, I., 'The cultural biography of things' in: Arjun Appadurai, *The social life of things: commodities in cultural perspective* (Cambridge 1986) 64-94.
- Linden, H. van der, 'Collectie Nederland en collectiebeleid', in: Richard Hermans [red.], *Voor de Eeuwigheid? over collectiebeleid in Nederland* (Rotterdam 2008) 286-295.
- Locher, J.L., *Piet Mondriaan, Victory Boogie Woogie* (Den Haag 2000).
- Logeman, H., 'De "Vrije-Lucht Museums" van Scandinavië', *Vragen van den Dag* 24 (1909) 1-25.
- Luger, T., *Handreiking voor het schrijven van een collectieplan* (Amsterdam 2008).
- Luiten, G., 'De gedachte en de praktijk' in: Richard Hermans [red.], *Voor de Eeuwigheid? over collectiebeleid in Nederland* (Rotterdam 2008) 4-9.
- Luiten, G. en Hermans, R., 'Nawoord' in: Richard Hermans [red.], *Voor de Eeuwigheid? over collectiebeleid in Nederland* (Rotterdam 2008) 296-297.
- Meijers, D.J., 'Naar een systematische presentatie' in: Ellinoor Bergvelt [red.], *Kabinetten, galerijen en musea, het verzamelen van naturalia en kunst van 1500 tot heden* (Zwolle 2005) 263-288.
- Mensch, P. van, 'Afstoten in perspectief: van instelling naar netwerk, terugblik op twintig jaar selectie en afstoting' in: Petronella Timmer [red.], *Niets gaat verloren: twintig jaar selectie en afstoting uit Nederlandse museale collecties* (Amsterdam 2007) 208-211.
- Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, *Bewaren om teweeg te brengen* (Den Haag 2005).

Ministerie van Welzijn, Volkshuisvesting en Cultuur, *Beleidsplan: Kiezen voor kwaliteit* (Rijswijk, 1990).

Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, *Deltaplan voor cultuurbehoud, onderdeel: plan van aanpak achterstand musea, archieven, monumentenzorg, archeologie* (Rijswijk, juli 1990).

Ministerie van Welzijn, Volkshuisvesting en Cultuur, *Kiezen voor kwaliteit, beleidsnota over de toegankelijkheid en het behoud van het museale erfgoed* (Rijswijk september 1990).

Nederlands Openluchtmuseum, *Jaarverslag 2009* (Arnhem 2010).

Nederlandsche Oudheidkundige Bond, *Over hervorming en beheer onze musea* (Leiden 1918).

Noordegraaf, J., *Strategies of Display. Museum presentation in Nineteenth and Twentieth-century Visual Culture* (Rotterdam 2004).

Pomian, K., *De oorsprong van het museum: over het verzamelen* (Heerlen 1990).

Pearce, S., *On Collecting, an investigation into collecting in the European tradition* (Londen 1995).

Ribbens, K., *Een eigentijds verleden, alledaagse historische cultuur in Nederland 1945-2000* (Hilversum 2002).

Rijksmuseum, *Zorg voor de nationale schatkamer, Beleidsnota voor het Rijksmuseum 1991-1999* (Amsterdam 1991).

Rijnders, M., 'Inleiding', in: Ellinoor Bergvelt [red.], *Kabinetten, galerijen en musea, het verzamelen van naturalia en kunst van 1500 tot heden* (Zwolle 2005) 7-14.

Ruohonen, R., 'Naar een tijdperk van delen', in: Richard Hermans [red.], *Voor de Eeuwigheid? over collectiebeleid in Nederland* (Rotterdam 2008) 264-273.

Schweigman, A., 'Rembrandt repro', in: *De Leeuwarder Courant*, 31 juli 2009.

Straaten, J. v., (in gesprek met Paul Depondt), 'De angst van de overheid om los te laten' in: Richard Hermans [red.], *Voor de Eeuwigheid? over collectiebeleid in Nederland* (Rotterdam 2008) 122-131.

Stuers, V. de, 'Holland op zijn smalst' *De Gids* 3 (november 1873).

Tuyl G. van, (in gesprek met Paul Depondt), 'Nederland is nog steeds een immense polder' in: Richard Hermans [red.], *Voor de Eeuwigheid? over collectiebeleid in Nederland* (Rotterdam 2008) 68-77.

Veeger, L., *De collectiebalans, een onderzoek naar het wel en wee van museumcollecties in Nederland* (zp. 2008).

Van der Veen, J., 'Vorstelijke en burgerlijke verzamelingen in de Nederlanden vanaf het einde van de zestiende eeuw tot omstreeks 1700'in: Ellinoor Bergvelt [red.], *Kabinetten, galerijen en musea, het verzamelen van naturalia en kunst van 1500 tot heden* (Zwolle 2005).

Velthuis, O., 'Afstoten zakelijk bekeken, drie museumdirecteuren aan het woord vanuit economisch en bedrijfsmatig perspectief' in: Petronella Timmer [red.], *Niets gaat verloren: twintig jaar selectie en afstoting uit Nederlandse museale collecties* (Amsterdam 2007) 140-146.

Ven, D.J. van der, 'Een blijvend nationaal gedenkteken voor 1913 (Het Ned. Openluchtmuseum)', *Bouwkunst* 4, nr.6 (november 1912) 147-192.

Vermeulen, J. en Groen, N., *Rapportage Cultuurbeleid in belendende landen* (Amsterdam 2006).

Weil, S., 'From being about something to being for somebody', *Daedalus* 128 (1999), 229-259.

Zeil, W. van, 'Rijks voegt Mondriaan toe aan schatkamer; Reportage I Conservator Reynaerts: 'Oostzijdse molen bij maanlicht' slaat brug tussen twee belangrijke perioden', *De Volkskrant*, 17 augustus 2005.

WEBSITES

American Association of Museums, About AAM, <http://www.aam-us.org/aboutaam/index.cfm> (12 november 2010).

American Association of Museums, Standards & Best Practices, <http://www.aam-us.org/aboutmuseums/standards/stbp.cfm> (12 november 2010).

Borrie, G.W.B., 'Boekman, Emanuel' (versie 13-03-2008), <http://www.inghist.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/bwn4/boekman> (9 november 2010).

Collections Mobility – About collections Mobility (versie 5 november 2010), <http://www.lending-for-europe.eu/> (12 november 2010).

Kultur Ministeriet, Consolidated Act on Museums (versie 14 december 2006) http://www.kum.dk/Documents/English%20website/Archives,%20museums%20and%20cultural%20heritage/Consolidated_Act_on_Museums_Executive_Order_No.1505%5B1%5D.pdf (12 november 2010).

Nederlands Openluchtmuseum, Gebouwenoverzicht,
<http://www.openluchtmuseum.nl/pid/249/gebouwen> (2 november 2010).

Nederlands Openluchtmuseum Persberichten,
<http://www.openluchtmuseum.nl/index.php?pid=32&article=119> (2 november 2010).

Rijghard R., NRC.nl – kunst & film, ‘Pistool in Rijksmuseum leidt tot conflict’ (versie 27 september 2010) [http://www.nrc.nl/kunst/article2624038.ece/Pistool in Rijksmuseum leidt tot conflict](http://www.nrc.nl/kunst/article2624038.ece/Pistool%20in%20Rijksmuseum%20leidt%20tot%20conflict) (1 november 2010).

Teylers museum , ‘geschiedenis en gebouw’,
<http://www.teylersmuseum.eu/index.php?item=101&fact=1&lang=nl> (20 oktober 2010).

AFBEELDINGEN

Titelpagina

Depot Drents Museum, 2010

Bron: Provincie Drenthe, ‘Nieuw depot Drents Museum in gebruik genomen’ (versie 5 juli 2010)
<http://www.provincie.drenthe.nl/actueel/persberichten/@44570/nieuw-depot-drents/> (22 november 2010).

1.1

Teylers museum, Tweede Fossielenzaal, zj.

Bron: Teylers Museum, <http://www.sciencecentra.nl/leden/teylers-museum/producten/tweede-fossielenzaal> (18 november 2010).

1.2

Diderot, *Système figuré ses connaissances humaines. Entendement. Memoire, Raison, Imagination*, 1751

Bron: Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/File:ENC_SYSTEME_FIGURE.jpeg (18 november 2010).

1.3

New Mexico Museum of Natural History and Science, Artifact theater; opkomst van de machine, 2007

Bron: The American Association of Museums – media and technology committee, 'All About the 2007 Museum Award Winners: Multimedia Installations'

http://www.mediaandtechnology.org/muse/2007_multimedaiinstall.html (18 november 2010).

1.4

Titelblad van een beschrijving van de collectie van de Deense filoloog en medicus Ole Worm, zj.

Bron: Eric Jorink, Het 'Boeck der Natuere'. Nederlandse geleerden en de wonderen van Gods schepping 1575-1715 (Leiden 2006) via: Digitale bibliotheek Nederland

http://www.dbnl.org/tekst/jori009boec01_01/jori009boec01_01_0006.php (18 november 2010).

1.5

Willem van Haecht, *De Kunstkamer van Cornelis van der Geest*, 1628

Bron: Wikipedia, http://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:The_Gallery_of_Cornelis_van_der_Geest.JPG (18 november 2010).

1.6

Piet Mondriaan, *Victory Boogie Woogie*, 1942-44

Bron: Gemeentemuseum Den Haag, 'Piet Mondriaan (1872-1944)'

<http://www.gemeentemuseum.nl/index.php?id=031845> (3 december 2010).

2.1

Schilderijen Museum in het Trippenhuys, 1880-85

Bron: Cultuurwijzer, 'Burgerpaleis' (versie 8 augustus 2005)

<http://www.cultuurwijzer.nl/cultuurwijzer.nl/cultuurwijzer.nl/i000818.html> (18 november 2010).

2.2

Portret Victor de Stuers, zj.

Bron: Th.H. Lunsingh Scheurleer, 'STUERS, jhr. Victor Eugène Louis de (1843-1916)' (versie 3 maart 2008)

<http://www.inghist.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/Index/bwn1/stuers> (18 november 2010).

2.3

Portret Adriaan Pit, zj.

Bron: J.F. Heijbroek, 'PIT, Adriaan (1860-1944)' (versie 3 maart 2008)

<http://www.inghist.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/bwn4/pit> (18 november 2010).

2.4

De Eregalerij na de ingreep van Schmidt-Degener, zj.

Bron: Gijs van der Ham, *200 jaar Rijksmuseum, geschiedenis van een nationaal symbool* (Amsterdam 2000) 241.

2.5

Piet Mondriaan, *Oostzijdse Molen bij maanlicht*, ca 1903

Bron: Rijksmuseum, 'Rijksmuseum koopt jonge Mondriaan' (versie 2005)

<http://www.rijksmuseum.nl/collectie/aanwinsten2005/mondriaan?lang=nl> (18 november 2010).

2.6

Permanente expositie in het hoofdgebouw vanaf 1932, zj.

Bron: Jong, A. de, *Dirigenten van de herinnering, musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940* (Nijmegen 2001) 414, via: Nederlands Openluchtmuseum.

2.7

Openluchtmuseum met de brug naar de Zaanse buurt, zj.

Bron: AbsoluteFacts.nl, 'Arnhem – Openluchtmuseum',

<http://www.absofacts2.com/arnhem/openluchtmuseum.htm> (18 november 2010).

2.8

Tramremise van het Openluchtmuseum, zj.

Bron: AbsoluteFacts.nl, 'Arnhem – Openluchtmuseum',

<http://www.absofacts2.com/arnhem/openluchtmuseum.htm> (18 november 2010).

3.1

Opslag van het Ambulancemuseum in Apeldoorn

Bron: Nederlands Ambulance Museum (versie 1 augustus 2008)

http://members.multimania.nl/ambulanceinfo/AMBULANCE/ambulance_museum_1.htm (20 november 2010).

3.2

Tentoonstelling Uit het Depot, Centraal Museum, 2006

Bron: Mireille de Putter, 'Uit het Depot...? Centraal Museum veilt deel collectie', (versie 28 februari 2006) <http://www.8weekly.nl/artikel/3685/uit-het-depot-centraal-museum-veilt-deel-van-collectie.html> (20 november 2010).