

Eric Jan Sluiter

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

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

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

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

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



afb. 1. Rijksmuseum Zaal 2.15, *Macht op zee*

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

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

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

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

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

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

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



afb. 2. Rijksmuseum Zaal 2.2.4, Kabinetjes zeventiende-eeuwse schilderkunst

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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



afb. 5. Rijksmuseum Zaal 2.8, De jonge Rembrandt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Noten

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