JULIA NOORDEGRAAF

De opkomst van het museum in de 'spectaculaire' negentiende eeuw

Inleiding

De negentiende eeuw kan worden gekarakteriseerd als de eeuw van het visuele schouwspel. Technische innovaties maakten het mogelijk om afbeeldingen te reproduceren en op grote schaal te verspreiden, als gevolg waarvan de verspreiding van informatie via beelddragers enorm toenam. Ook innovaties als het panorama en het diorama maakten andere plaatsen en gebeurtenissen toegankelijk voor een groot en nieuwsgierig publiek. De uitvinding van staal en de mogelijkheid om glasplaten op groot formaat te fabriceren, resulteerde in geheel nieuwe typen tentoonstellingsgebouwen, zoals de wereldtentoonstellingsgebouwen, het warenhuis en het museum. De presentaties in deze gebouwen functioneerden als centra voor informatie over de laatste ontwikkelingen op het terrein van de techniek, de mode en de kunst, over verre en onbekende streken en over het verleden.

De laatste vijftien jaar is de visuele cultuur van de negentiende eeuw sterk in de belangstelling komen te staan, met name van filmhistorici. Onderzoekers als Vanessa Schwartz, Leo Charney en Anne Friedberg lokaliseerden de wortels van onze huidige beeldcultuur in de opkomst en het succes van de visuele media in de negentiende eeuw.[1] Opvallend aan de publicaties die de genese van onze moderne, visuele cultuur onderzoeken is dat de aandacht vrijwel exclusief uitgaat naar populaire media, zoals het panorama en diorama, de passage, het warenhuis, de wereldtentoonstelling, de geïllustreerde krant, de fotografie en de film. Het negentiende-eeuwse museum blijft vrijwel altijd buiten beschouwing, misschien omdat het museum, als educatief instituut voor de bevordering van kennis en beschaving, niet wordt gerekend tot het terrein van populair vermaak.

Omgekeerd wordt in de geschiedschrijving over musea nauwelijks aandacht besteed aan de andere visuele media van de negentiende eeuw. De museale

geschiedschrijving is over het algemeen nogal monografisch van aard.[2] Studies die verscheidene musea in ogenschouw nemen zijn vaak beperkt tot een bepaald type museum, waarbij het kunstmuseum relatief de meeste aandacht krijgt.[3] Musea functioneerden echter niet in een isolement; negentiende-eeuwse bezoekers werden ook buiten het museum geconfronteerd met tal van andere presentaties en afbeeldingen die hen informeerden over de wereld. Om te kunnen begrijpen hoe musea in de negentiende eeuw functioneerden, is het naar mijn mening zinvol om hun inrichting en ontwikkeling te vergelijken met die van andere visuele toonplaatsen. Om het belang van museumgeschiedenis als visuele cultuurgeschiedenis te illustreren, bespreek ik dit artikel een verandering in de museale presentatie die het beste begrepen kan worden in relatie tot veranderingen in de bredere, visuele cultuur waar het museum deel van uitmaakt.

In dit artikel betoog ik dat het museum, zoals dat ontstond aan het begin van de negentiende eeuw, moet worden opgevat als een bij uitstek *visueel* medium, dat de wereld in beeld brengt op een manier die vergelijkbaar is met de andere visuele media van de negentiende eeuw. Voortbouwend op Jonathan Crary's betoog over het ontstaan van een nieuw type waarnemer aan het begin van de negentiende eeuw betoog ik dat het museum moet worden begrepen als onderdeel van een nieuw, visueel regime, waar de ordening en presentatie van objecten functioneerden als een nieuwe manier van kennisverwerving en -verspreiding. Dit nieuwe, visuele regime verving een oudere, tactiele praktijk, waar informatie verspreid werd door een fysieke omgang met en demonstratie van objecten.

Het openbare museum

De musea die werden gebouwd en ingericht in de negentiende eeuw verschilden in veel opzichten van hun achttiende-eeuwse voorgangers. Achttiende-eeuwse collecties waren over het algemeen eigendom van particuliere eigenaren en genootschappen, zoals de collecties en bibliotheek van landgraaf Friedrich II in het Fridericianum in Kassel en de Koninklijke verzamelingen van de Habsburgers in Wenen, en waren meestal gehuisvest in woonhuizen of paleizen. Negentiende-eeuwse collecties daarentegen werden op grote schaal gehuisvest in nieuwe, speciaal daarvoor ontworpen gebouwen die behoorden tot het publieke domein.[4]

De overgang van het museum van de privé-sfeer naar het publieke domein ging gepaard met een verandering in de presentatie. De meeste achttiende-eeuwse collecties werden bewaard in kasten en lades en werden daar alleen uitgehaald voor doeleinden van studie. In negentiende-eeuwse musea daarentegen werden de objecten getoond in vitrines, op wanden of in platenstandaarden, om ze beschikbaar te stellen aan een groter publiek. Deze overgang, waarbij

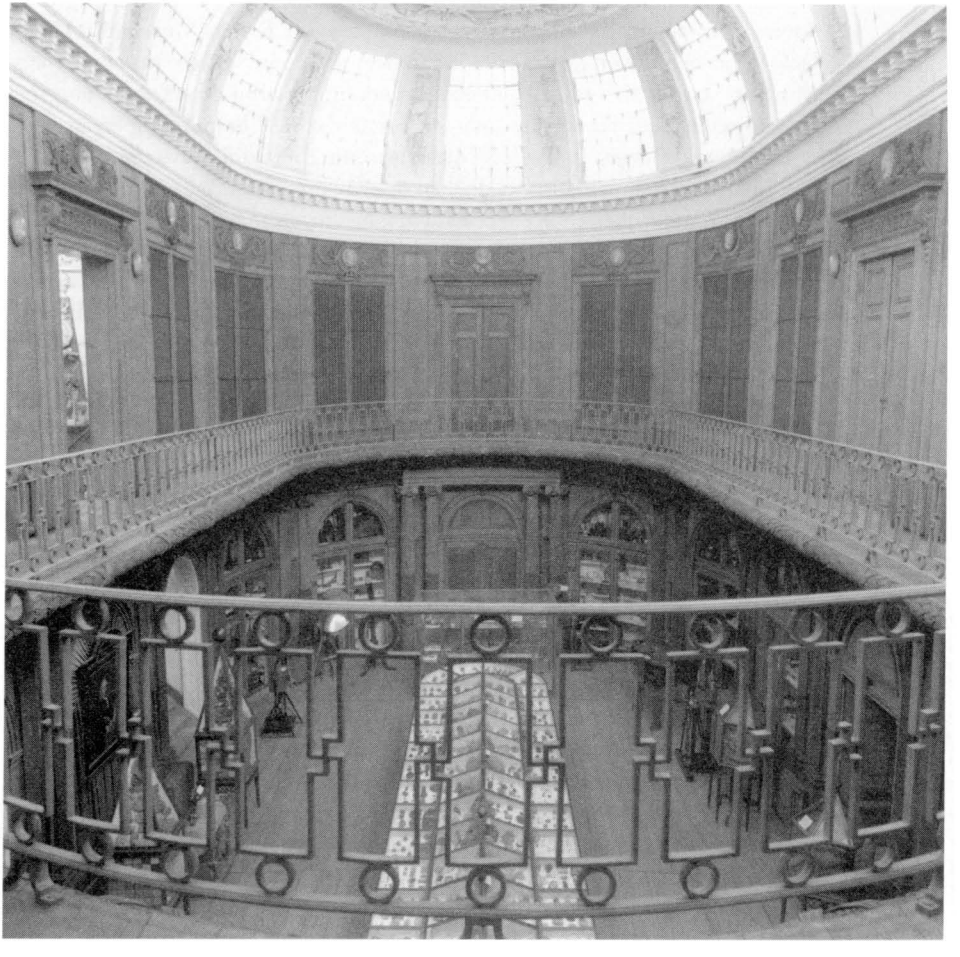
musea veranderen van bewaarplaatsen tot tentoonstellingszalen, wordt geïllustreerd door de ontwikkelingen in de presentatie van Teylers Museum in Haarlem. In het gebruik en de presentatie van de objecten in de collectie van Teylers Museum voltrok zich rond 1800 een verandering waarbij een tastbare omgang met objecten werd vervangen door een primair visuele bestudering ervan.

De ontwikkelingen in Teylers Museum rond 1800 zijn illustratief voor een veel bredere verschuiving in het denken over de presentatie en waarneming van objecten. Natuurlijk heeft deze verschuiving niet in alle musea op precies dezelfde manier plaatsgevonden; op het individuele niveau zullen er altijd verschillen zichtbaar zijn. Er zijn echter ook zeer veel overeenkomsten in de manier waarop negentiende-eeuwse musea hun objecten presenteerden aan het publiek. Bovendien zijn er ook veel overeenkomsten tussen musea en andere plaatsen waar objecten getoond werden. In dit artikel neem ik deze overeenkomsten als uitgangspunt.

Teylers Museum in Haarlem, van demonstratieruimte naar tentoonstellingszaal

Teylers Museum in Haarlem is het eerste museum in Nederland dat speciaal als museum gebouwd werd. Het museum werd gesticht met het vermogen van de lakenhandelaar Pieter Teyler van der Hulst (1702-1778) en was naar zijn wens gericht op de bevordering van wetenschap en kunst. Voor dit doel werd tussen 1779 en 1784 een ovaalvormig gebouw ontworpen door de architect Leendert Viervant, die ook het meubilair van deze ruimte ontwierp. Het neoclassicistische gebouw bestond uit twee verdiepingen en werd verlicht met hoog zijlicht. De wetenschappelijke bibliotheek van het Teylers genootschap was gehuisvest op de eerste verdieping van het gebouw. De begane grond was bestemd voor de opslag en demonstratie van wetenschappelijke instrumenten en astronomische modellen. Hier werd tevens de collectie prenten en tekeningen van het museum bewaard. In de jaren 1820 en 1830 werd het museum uitgebreid met een zaal voor eigentijdse schilderkunst (1839), een zaal voor fossielen, een numismatisch kabinet (1826) en een zaal voor de tentoonstelling van tekeningen.[5]

In het midden van de ovale zaal stond een groot, langwerpig meubel, ontworpen door de architect van het museum in 1784/85. Hierin werd de collectie prenten en tekeningen van het museum bewaard. Het tafelblad werd gebruikt voor het bestuderen van tekeningen en prenten en voor de demonstratie van de instrumenten die waren opgesteld in de glazen kasten langs de wand van de zaal.[6] De modellen en instrumenten in de collectie van Teylers Museum waren



1. De ovale zaal in Teylers Museum te Haarlem, gezien vanaf de ingang van de bibliotheek op de eerste verdieping, met zicht op de vitrines met mineralen, fossielen en ertsen op het centrale meubel (foto: Teylers Museum).

vooral bedoeld voor het demonstreren van natuurkundige en technische principes aan een lekenpubliek. Zo werd een door George Adams in 1790 ontworpen tellurium gebruikt om de oorzaken van de wisseling van dag en nacht en die van de seizoenen te demonstreren en diende een eind achttiende-eeuws schaalmodel van een hijskraan met afneembare kap voor de demonstratie van de werking van een echte kraan.[7] De ovale zaal werd soms ook gebruikt voor wetenschappelijke experimenten, zoals met de grote elektriseermachine van Van Marum, waarvoor een deel van het centrale meubel aan de kant geschoven kon worden.

In de eerste jaren van zijn bestaan functioneerde Teylers Museum dus voornamelijk als demonstratieruimte, waar natuurwetenschappelijke en technische principes inzichtelijk werden gemaakt met behulp van instrumenten die hiervoor speciaal uit hun bergplaatsen werden gehaald en handmatig werden gedemonstreerd. Aan deze praktijk kwam een einde in 1802, toen de demonstratietafel werd bedekt met glazen vitrines voor de presentatie van fossielen, mineralen en ertsen (afb. 1). De beslissing om de demonstratietafel te bedekken met vitrines was deels ingegeven door gebrek aan expositieruimte.[8] Deze keuze impliceerde echter ook dat de functie van dit centrale meubel veranderde van demonstratieruimte in tentoonstellingsruimte. De demonstratiemodellen werden niet langer uit hun kasten gehaald en handmatig bediend voor de uitleg van elementaire natuurwetenschappelijke principes. Vanaf 1802 moesten de instrumenten deze informatie overbrengen vanachter de glazen deuren van hun bergkasten, waar ze nu nog steeds te zien zijn.

De installatie van de vitrines in de ovale zaal was het begin van een ontwikkeling waarbij het museum werd ingericht als tentoonstellingszaal in plaats van demonstratieruimte. In de latere, negentiende-eeuwse uitbreidingen van het museum werden de objecten direct buiten handbereik geplaatst in vitrinekasten, zoals in de zalen voor fossielen en voor mechanische instrumenten. En in de schilderijenzaal, die werd geopend in 1839, werden bezoekers vanaf het begin op gepaste afstand gehouden door ijzeren hekjes, gemonteerd op kasten van ongeveer een halve meter diep (zie afb. 2). In 1862, toen Johan Conrad Greive de schilderijenzaal tekende, konden tekeningen en prenten nog met de hand doorgebladerd worden, al was dat onder toezicht van een kastelein. Aan dit gebruik kwam echter een einde toen het museum in 1886 een draaibare prenten- en tekeningenstandaard aanschafte. In deze standaard werden de prenten en tekeningen buiten handbereik getoond, achter glas.

Het negentiende-eeuwse museum als toonzaal

In de loop van de negentiende eeuw werden vitrines, hekjes en koorden karakte-

ristieke onderdelen van de museale presentatie. Uiteraard was het buiten handbereik plaatsen van de vaak kwetsbare en waardevolle objecten noodzakelijk om ze te kunnen tonen in een openbaar toegankelijke presentatie. Waar voorheen de toegang tot bijvoorbeeld vorstelijke collecties gereguleerd was via persoonlijke uitnodigingen, was het met de komst van het openbare museum niet langer mogelijk van iedere bezoeker vast te stellen in hoeverre hij of zij betrouwbaar was. De bescherming tegen diefstal of beschadiging was echter niet de enige reden voor het achter glas of hekjes tonen van objecten in negentiende-eeuwse musea. Het feit dat objecten in museumzalen niet langer fysiek gehanteerd werden, suggereert óók dat er een verandering plaatsvond in de overdracht van de kennis die deze objecten belichaamden. Tekenend is bijvoorbeeld dat de verandering van een fysieke naar een visuele omgang met objecten rond 1800 ook plaatsvond bij privé-verzamelaars. In een artikel over de kabinetten van privé-verzamelaars van naturalia beschrijft Anke te Heesen op basis van handboeken hoe de gesloten ladenkast van de achttiende-eeuwse verzamelaar rond 1800 werd vervangen door een 'transparante' vitrinekast, waar de ordening van de naturalia in één oogopslag zichtbaar moest zijn: 'Mußten die Naturalien zu Beginn des Jahrhunderts noch aus dem Schrank gezogen und präsentiert werden, erschloß sich dem Betrachter zum Ende des "Kabinetseculums" sein Inhalt auf einen Blick.'[9]

Ook buiten de wereld van de verzamelingen voltrok zich een ontwikkeling waarbij de aandacht voor een fysieke omgang met objecten werd vervangen door aandacht voor de visuele beschouwing ervan. Zo werden in achttiende-eeuwse architectuurhandboeken de eigenschappen van bouwmaterialen in beeld gebracht via illustraties die de nadruk legden op een praktische, fysieke omgang met en toepassing van deze materialen. In negentiende-eeuwse handboeken verdween de aandacht voor de praktische toepassing van materialen ten gunste van analyses waarbij hun uiterlijke kenmerken werden bestudeerd in relatie tot hun scheikundige samenstelling.[10] Een dergelijke kennisverwerving, waarbij de nadruk ligt op de nauwkeurige bestudering en vergelijking van objecten op basis van hun uiterlijke kenmerken en samenstelling, is typerend voor de negentiende-eeuwse wetenschapspraktijk. Wetenschapshistoricus John Pickstone betoogt dat de achttiende-eeuwse wetenschapsbeoefening door 'geleerden' ('savants') of connaisseurs rond 1800 werd vervangen door een analytische en vergelijkende onderzoekspraktijk. Deze analytische onderzoekspraktijk was gebaseerd op het beschrijven, vergelijken en classificeren van objecten. Vanuit die wetenschapsopvatting, zo betoogt Pickstone, werd het museum de ideale plaats voor de productie van wetenschappelijke kennis.[11]

Musea waren met name geschikt als centra voor wetenschap en onderzoek omdat zij beschikten over uitgebreide collecties natuurlijke of cultuurhistorische objecten. Deze objecten werden gezien als materiële getuigenissen van de natuurlijke orde, van de eigen of een verre cultuur of van het verleden.[12] De kennis die deze objecten 'belichaamden', kon worden verworven door de objecten nauwkeurig te bestuderen en te vergelijken op basis van hun uiterlijke kenmerken. William Henry Flower, directeur van het Natural History Museum in London van 1884 tot 1898, stelde dat 'the actual comparison of specimen with specimen is the basis of zoological and botanical research'.[13] Maar ook in andere wetenschapsgebieden was de vergelijking van individuele objecten de manier om inzicht te krijgen in hun ontstaan en ontwikkeling. Zo werden in het Pitt Rivers Museum in Oxford de antropologische objecten uit de verzameling van Luitenant-generaal Pitt Rivers (1827-1900) gegroepeerd in een taxonomie die hun graduele evolutie inzichtelijk moest maken.[14] En zelfs in kunstmusea, waar unieke werken werden getoond, was de presentatie gericht op het mogelijk maken van de vergelijking van individuele kunstwerken.[15]

Om de musea te kunnen laten functioneren als centra voor de productie en verspreiding van wetenschappelijke kennis, was een nieuw type gebouw nodig. Omdat het zien zo'n belangrijke rol speelde bij de overdracht van de kennis in het museum, was vooral van belang dat de objecten goed zichtbaar gepresenteerd werden. Carla Yanni stelt zelfs dat het zien – de noodzaak om objecten nauwkeurig te bekijken – programmatisch was voor de architectuur en inrichting van de meeste negentiende-eeuwse musea.[16] In de loop van de negentiende eeuw ontwikkelde het museum zich als een apart bouwtype, dat desondanks grote overeenkomsten vertoont met andere negentiende-eeuwse tentoonstellingsgebouwen, zoals warenhuizen en de tentoonstellingsgebouwen en paviljoens van de wereldtentoonstellingen. Kenmerkend zijn een monumentale architectuur, een centrale hal met trappen die toegang geven tot de zalen op de verdiepingen en een dak van glas en staal voor de toetreding van voldoende daglicht.[17]

In de zalen zelf werden nieuwe presentatiemiddelen aangewend om de objecten zichtbaar te presenteren en ze tegelijkertijd te beschermen tegen diefstal of verval. De objecten werden uitgestald op de wanden, op sokkels of in glazen vitrines, terwijl koorden, hekjes en suppoosten de bezoekers op gepaste afstand hielden. Verder waren de zalen van de kunstmusea meestal voorzien van banken of stoelen, vanwaar bezoekers op gepaste afstand de kunstwerken konden beschouwen.[18] De wens om de objecten in het museum zichtbaar te maken ging zo, paradoxaal genoeg, gepaard aan het *vergroten* van de afstand tussen object en bezoeker. De vitrines, ijzeren hekjes, sokkels, meubels en suppoosten in het

2. Johan Conrad Greive (1837-1891), De eerste schilderijenzaal (geopend 1839) van het Teylers Museum, 1862, zwart krijt, penseel in grijs, 647 x 802 mm (foto: Teylers Museum). De tekening laat zien dat de schilderijen bekeken konden worden vanachter hekjes, die op een kastenwand gemonteerd zijn. Op het moment dat Greive zijn tekening maakte konden prenten nog met de hand doorgebladerd worden, zoals op de afbeelding te zien is.

negentiende-eeuwse museum vormden een barrière tussen het publiek en de objecten, die in de achttiende eeuw nog betast mochten worden.

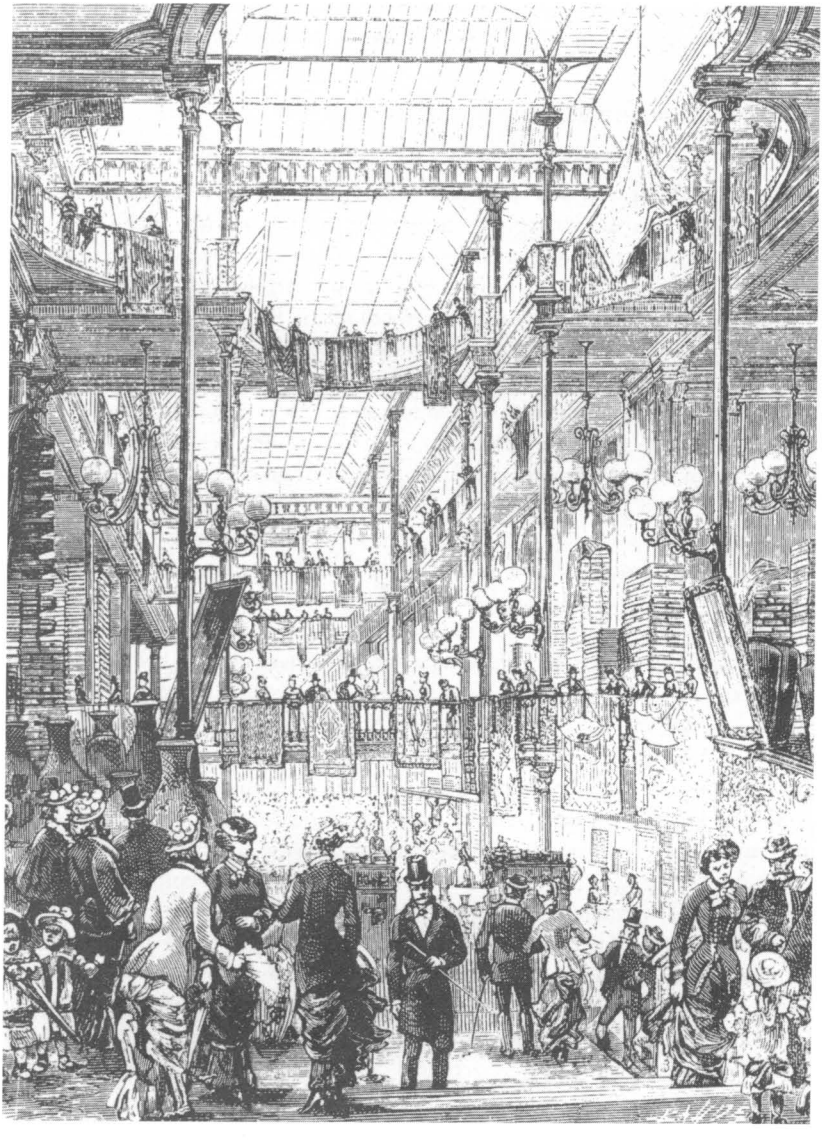
Musea als onderdeel van een visuele cultuur

De overgang van een 'tastbare' naar een 'toonbare' presentatie in het museum is een afspiegeling van een meer algemene verschuiving in de visuele cultuur rond 1800, zoals die zich bijvoorbeeld ook voltrok op het terrein van het winkelen. In de achttiende eeuw bewaarden winkeliers hun producten in kasten en laden, waar ze alleen uit werden gehaald op verzoek van de klant. In die situatie was het de verkoper die een tastbare relatie tot stand bracht tussen het product en de consument. Met de komst van de passages en warenhuizen maakte deze directe, persoonlijke praktijk plaats voor een nieuwe vorm van presentatie, waarbij de producten zichtbaar getoond werden in etalages en vitrines.[19] Met de komst van etalages en warenhuizen konden consumenten voortaan zelf hun keuze maken, op basis van een vergelijking van de uitgestalde waren in aantrekkelijk vormgegeven presentaties.

Zowel het negentiende-eeuwse museum als het warenhuis presenteerde zijn objecten in openbaar toegankelijke presentaties. Het wekt dan ook geen verbazing dat de architectuur van hun gebouwen grote overeenkomsten vertoont. Vooral de musea voor natuurlijke historie, antropologie en wetenschap delen met het warenhuis de centrale hal met glazen dak en weelderige trap. In beide gebouwen gaf de trap toegang tot de rond de centrale hal gelegen galerijen. Zo vertoont de centrale hal van het Musée d'Histoire Naturelle (1889) grote gelijkenis met de centrale hal van Parijs' oudste warenhuis Le Bon Marché (gesticht in 1852, het gebouw door M.A. Laplanche dateert uit 1869-72) in dezelfde stad (afb. 3).[20]

Je zou kunnen zeggen dat het verschil is dat de objecten in een museum buiten handbereik getoond worden, achter hekjes en in vitrines, terwijl in het warenhuis de producten mogen worden aangeraakt en uitgeprobeerd. Negentiende-eeuwse warenhuizen waren echter bezienswaardigheden op zich – veel mensen bezochten het warenhuis alleen om de spectaculaire presentaties te bekijken. Rachel Bowlby beschrijft hoe de komst van het warenhuis leidde tot een nieuw tijdverdrijf, dat vergelijkbaar was met andere vrijetijdsbestedingen: 'People could now come and go, to look and dream, perchance to buy, and shopping became a new leisure activity – a way of pleasantly passing the time, like going to a play or visiting a museum.'[21]

De kern van het negentiende-eeuwse museum en warenhuis is dat ze concrete objecten zichtbaar maakten voor de ogen van het publiek. Het negentiende-eeuwse museum en warenhuis waren in essentie *visuele* media, waar kennis en informatie werd overgedragen via objecten die werden aangeboden in een be-



3. Fichot, 'Escalier Central'. Illustration, Parijs, 1880. Centrale hal van het warenhuis Le Bon Marché. Uit: Rachel Bowlby, Just looking: consumer culture in Dreiser *(New York/London 1985).*

paalde ordening en gepresenteerd in gebouwen en presentaties die in de eerste plaats ontworpen waren voor het *kijken*.

Naast het museum en het warenhuis ontstonden na 1800 tal van andere visuele media, zoals de wereldtentoonstelling, de diorama's en panorama's, het wassenbeeldenmuseum, de geïllustreerde krant, fotografie en film. Voor veel onderzoekers is deze snelle uitbreiding van het negentiende-eeuwse medialandschap aanleiding geweest voor een reflectie op de manier waarop in de negentiende eeuw de wereld werd voorgesteld en waargenomen. Daarbij gaan veel onderzoekers er van uit dat onze cultuur sinds ongeveer 1800 in toenemende mate visueel geworden is, oftewel dat wij onze kennis over de wereld sinds die tijd in eerste instantie opdoen via representaties van de werkelijkheid in visuele media. In het laatste deel van dit artikel relateer ik daarom de visuele oriëntatie van het museum en andere negentiende-eeuwse tentoonstellingsplaatsen aan veranderende opvattingen over waarneming.

Een nieuwe manier van kijken

De verandering in het presenteren rond 1800, die zich zowel in musea als winkels voltrok, was onlosmakelijk verbonden met een verandering in opvattingen over de verspreiding en verwerving van kennis. Toen Teylers Museum in de achttiende eeuw werd gebouwd, was het ontworpen als opslagplaats en demonstratieruimte. Om toegang te krijgen tot de kennis die de objecten in de collectie van Teylers belichaamden, moesten deze uit hun bergplaatsen worden gehaald en fysiek gehanteerd worden. In het achttiende-eeuwse museum werd een fysieke omgang met de objecten dus gezien als noodzakelijk om ze te kunnen begrijpen. Deze museale praktijk is gerelateerd aan zeventiende- en achttiende-eeuwse theorieën over waarneming, waarbij een accurate representatie van de externe wereld in de geest van de waarnemer werd beschouwd als een product van alle zintuigen.[22] Hierbij werd de tastzin van net zo groot belang geacht voor onze ervaring van de werkelijkheid als het zien.

Zoals ik hierboven heb laten zien, was het negentiende-eeuwse Teylers Museum gebaseerd op geheel andere opvattingen over kennisverwerving. Vanaf 1802, toen de objecten werden getoond in vitrines en achter hekjes, was de informatie die deze objecten bevatten nog slechts toegankelijk via de waarneming. Dit nieuwe, visuele regime is gerelateerd aan nieuwe ideeën over waarneming, die door Jonathan Crary zijn beschreven in zijn boek *Techniques of the observer* uit 1990.

Volgens Crary verdween aan het begin van de negentiende eeuw het geloof in de tastbare component van het zien. Na 1800 ontwikkelden wetenschappers en filosofen een sterke interesse in de fysiologische basis van de waarneming.[23]

Op basis van onderzoek naar fenomenen als nabeelden raakten wetenschappers en filosofen als Goethe, Purkinje en Schopenhauer overtuigd van het feit dat waarneming voornamelijk plaatsvond in de hersenen van het waarnemende subject. Het brein werd herkend als een belangrijke, creatieve faculteit die een actieve rol speelt bij het interpreteren van de door het oog waargenomen fenomenen. Crary gebruikt het voorbeeld van de stereoscoop om de nieuwe manier van denken over waarneming uit te leggen. Als we door een stereoscoop kijken, bekijken we twee, iets verschillende foto's – beide tweedimensionale afbeeldingen. In onze hersenen versmelten deze tweedimensionale beelden echter tot één, driedimensionaal beeld, dat realistischer overkomt dan de tweedimensionale foto's. Die manier van waarnemen correspondeert op geen enkele manier meer met de beelden zoals wij die in de externe werkelijkheid gewend zijn te zien.[24]

De consequentie van deze verandering in het denken over waarneming is dat de plaats waar we zijn niet langer samen hoeft te vallen met de ruimte die we zien; ruimte kan worden gesuggereerd met behulp van louter *optische* aanwijzingen. Of, anders gezegd, het bekijken van levensechte afbeeldingen van een andere plaats of tijd kan ons doen *geloven* dat we daar zijn. Crary ziet deze verandering als de basis van de 'spectaculaire consumptie' die zo karakteristiek is voor de visuele cultuur van de negentiende eeuw en waar het museum ook deel van uitmaakt.[25]

Crary legt daarmee uit waarom moderne waarnemers in staat zijn om visuele representaties van de werkelijkheid te ervaren als iets reëels. De nieuwe, visuele media van de negentiende eeuw boden een blik op verre, onbekende plaatsen of gaven toegang tot een voorbij verleden, waarbij de toeschouwer zich geplaatst zag in een wereld die er *echt uitzag*, maar die in werkelijkheid kunstmatig was.

Zoals ik met het voorbeeld van Teylers Museum heb laten zien, was de presentatie in het negentiende-eeuwse museum een van de plaatsen die een dergelijke, bemiddelde ervaring van de werkelijkheid boden. Enerzijds waren de objecten in de negentiende-eeuwse museumzalen fysieke getuigen van de natuurlijke of culturele orde. Anderzijds werden hun fysieke kwaliteiten slechts *gesuggereerd* aan de beschouwer vanachter de hekjes en het glas van de vitrines. In dat opzicht boden museale presentaties bezoekers een ervaring van de externe wereld die vergelijkbaar is met de verbeelding van de wereld zoals we die tegenwoordig op onze televisieschermen te zien krijgen.

Het museum als onderdeel van een 'spectaculaire' cultuur

In dit artikel stelde ik dat er rond 1800 een verandering plaatsvond in de omgang met en presentatie van objecten in musea. In navolging van Jonathan Crary betoogde ik dat deze verandering nauw samenhing met een verandering

in de manier van denken over kennisverwerving via de waarneming. De opkomst van het museum als visueel medium hangt samen met de opkomst van tal van plaatsen waar kennis en informatie werden overgedragen via het kijken, zoals de panorama's en diorama's, optische instrumenten als de stereoscoop en phénakistiskoop, geïllustreerde kranten, toonplaatsen als passages, warenhuizen en wereldtentoonstellingen en later de fotografie en de film.[26] Daarmee staat het negentiende-eeuwse museum aan de basis van onze huidige, moderne beeldcultuur. Hierin bouw ik voort op ideeën over de moderne beeldcultuur zoals die de laatste vijftien jaar zijn ontwikkeld door filmhistorici, in het bijzonder door Vanessa Schwartz, Leo Charney en Anne Friedberg.

In haar boek *Spectacular realities* uit 1998 betoogt Vanessa Schwartz dat de uitvinding en het succes van de film een logisch gevolg is van de behoefte naar realistische representaties van de werkelijkheid van het negentiende-eeuwse publiek.[27] Vanuit de gedachte dat toeschouwers ('spectators') op een bepaald moment in de geschiedenis gebruikmaken van een veelheid van media gericht op visueel vermaak, pleit ze voor een benadering waarbij die verschillende media en het gebruik ervan in samenhang worden onderzocht.[28] Aan de hand van een analyse van onder andere geïllustreerde kranten, het mortuarium, het wassenbeeldenmuseum en diorama's en panorama's in het laat negentiende-eeuwse Parijs betoogt Schwartz dat de visuele media verantwoordelijk waren voor een gezamenlijk beleefde, spectaculaire werkelijkheid.[29] Met de komst van deze media werden nieuwsfeiten, personen en gebeurtenissen kenbaar voor een nieuw 'massapubliek'.

Volgens Schwartz worden de visuele media van het laat negentiende-eeuwse Parijs gekenmerkt door een vergelijkbare vorm van informatieoverdracht, gericht op een zo levensecht mogelijke representatie van een actuele of historische gebeurtenis. Daarbij gaat ze er van uit dat de visuele representaties op een gegeven moment zó alomtegenwoordig waren dat de beelden inwisselbaar werden met de realiteit. Het realisme van die representaties zette de standaard voor de realiteit waar ze naar verwezen; de 'werkelijkheid' wordt door Schwartz opgevat als een *effect* van de representatie.[30] Ze stelt dus dat de werkelijkheid, zoals die visueel werd ervaren in de late negentiende eeuw, geconstrueerd werd door de media die personen en gebeurtenissen uit die werkelijkheid afbeeldden.

Filmwetenschapper Anne Friedberg stelt dat de manier van kijken die verbonden is aan de toonplaatsen van de negentiende eeuw kan worden beschouwd als 'pre-cinematic'. Met behulp van visuele aanwijzingen wordt de toeschouwer verplaatst in ruimte en tijd – net als later bij de film het geval is. In haar boek *Window shopping* uit 1994 laat ze mooi zien wat dat betekende voor de ervaring van de realiteit:

The pedestrian in a glass enclosed winter-garden or exhibition hall enjoyed an endless summer; arcades protected against weather; museums brought artifacts of the past into a tourable present [...] And, just as machines of transport [...] produced a new experience of distance and time, these architectural spaces were, in a sense, machines of timelessness, producing a derealized sense of the present and a detemporalized sense of the real.[31]

In dit artikel heb ik willen laten zien dat het negentiende-eeuwse museum een vergelijkbare rol heeft gespeeld bij de ervaring en representatie van de externe werkelijkheid. In navolging van Crary, Schwartz en Friedberg ga ik er van uit dat met de opzet en inrichting van het negentiende-eeuwse museum een bepaalde kijkpositie werd geconstrueerd, die vergelijkbaar was met de kijkpositie van andere toonplaatsen zoals passages, warenhuizen en wereldtentoonstellingsterreinen. Juist vanwege het feit dat daar objecten werden uitgestald voor bezichtiging, fungeerden deze presentaties als plaatsen waar de wereld binnen handbereik was *zonder* de objecten aan te hoeven raken. De kennis die de objecten in deze presentaties belichaamden – over verre, vreemde streken en volken, over de natuurlijke orde, over het verleden, over nieuwe uitvindingen, over de laatste mode – kon worden verworven door het kijken alleen. In die zin waren deze toonplaatsen verbonden met een manier van kijken die, zoals Friedberg betoogt, later zou worden geperfectioneerd door de film. Daarmee was het museum, zoals dat rond 1800 ontstond, een van de media die aan de wieg stond van de film en televisie, twee media die nu nog steeds zeer bepalend zijn voor onze ervaring van de werkelijkheid.

Julia Noordegraaf, Sourystraat 28c, 3039 ST Rotterdam.

Noten

[1] Een baanbrekende publicatie was Leo Charney en Vanessa R. Schwartz (red.), *Cinema and the invention of modern life* (Berkeley etc. 1995).

[2] Een paar voorbeelden: Ellinoor Bergvelt, *Pantheon der Gouden Eeuw. Van Nationale Konst-Gallerij tot museum van Schilderijen (1798-1896)* (Zwolle 1998); Anthony Burton, *Vision & accident. The story of the V&A* (Londen 1999); Mary Anne Staniszewski, *The power of display. A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art* (Cambridge (MA) 1998).

[3] Zie bijvoorbeeld J. Pedro Lorente, *Cathedrals of urban modernity. The first museums of contemporary art, 1800-1930* (Aldershot 1998) over musea van eigentijdse kunst; James J. Sheehan, *Museums in the german art world. From the end of the old regime to the rise of modernism* (New York 2000) over kunstmusea in Duitsland, en Carla Yanni, *Nature's museums. Victorian science and the architecture of display* (London 1999) over Britse natuurhistorische musea.

[4] James Sheehan laat zien dat hoewel de overgang van de Duitse musea van de privé-sfeer naar de publieke sfeer rond 1800 verre van volledig was – de Duitse vorsten bleven invloed uitoefenen op het museale beleid tot het eind van de monarchieën in 1918 – de opvatting van het museum als privé-eigendom van de vorst rond 1800 langzaam plaatsmaakte voor de opvatting van het museum als openbaar instituut. Sheehan 2000, met name de hoofdstukken twee en drie.

[5] De beschrijving van de ontwikkelingen in Teylers Museum is grotendeels gebaseerd op M.A.M. van Hoorn e.a. (red.), *Hoogtepunten uit Teylers Museum. Geschiedenis, collecties en gebouwen* (Haarlem 1996) en Peggy Bouman en Paul Broers, *Teylers 'Boek- en Konstzael'. De bouwgeschiedenis van het oudste museum van Nederland* (Den Haag 1988) (Kleine Monumenten Reeks). Zie ook *'Teyler' 1778-1978. Studies en bijdragen over Teylers Stichting naar aanleiding van het tweede eeuwfeest* (Haarlem en Antwerpen 1978).

[6] Van Hoorn e.a. (noot 5), 9. Hoewel de kasten langs de wand van de ovale zaal glazen deuren hebben, zijn ze niet ontworpen als vitrinekasten. Oorspronkelijk was het de bedoeling dat hier, net als op de eerste verdieping, boeken in geplaatst zouden worden. Pas later besloot de eerste directeur van het museum, Martinus van Marum (1750-1837), de wetenschappelijke instrumenten aan te schaffen die er uiteindelijk in opgeborgen werden. Bouman en Broers (noot 5), 45.

[7] Zie Van Hoorn e.a. (noot 5), 37 en 38.

[8] Ibidem, 26-27.

[9] Anke te Heesen, 'Geschlossene und transparente Ordnungen. Sammlungsmöbel und ihre Wahrnehmung in der Aufklärungszeit' in: Gabriele Dürbeck, Bettina Gockel, Susanne B. Keller, Monika Renneberg, Jutta Schickore, Gerhard Wiesenfeldt en Anja Wolkenauer (red.), *Wahrnehmung der Natur, Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800* (Dresden 2001) 19-34, aldaar 33. Met dank aan Uta Kornmeier die me attendeerde op dit artikel.

[10] Petra Brouwer, 'Uncomprehended Shapes', ongepubliceerde paper gepresenteerd op 22 november 2003 op het congres *The Character of Nineteenth-Century Visual Culture*, Amsterdam 22 en 23 november 2003.

[11] John Pickstone, 'Museological science? The place of the analytical/comparative in nineteenth-century science, technology and medicine', *History of science* 32 (1994) nr. 96, 113-132, aldaar 113.

[12] Stephen Conn betoogt dat 'the intellectual architecture used to build the museums of the late nineteenth century was predicated on the assumption that objects could tell stories'. Stephen Conn, *Museums and American intellectual life, 1876-1926* (Chicago 1998) 4.

[13] W.H. Flower, *Essays on museums and other subjects connected with natural history*, herdruk van de oorspronkelijke editie van 1898 (Londen 1996) 20.

[14] Zie voor de ideeën achter de opstelling van etnografica in het Pitt Rivers Museum Beatrice Blackwood, *The origin and development of the Pitt Rivers Museum*, herzien en aangevuld door Schuyler Jones (Oxford 1991).

[15] Zoals Alexis Joachimides stelt in zijn analyse van de inrichtingspraktijken van negentiende-eeuwse kunstmusea: 'Der durchgängige Wahrnehmungsrahmen, den diese Inszenierung zur Verfügung stellte, war die Referenzebene, auf der die Vergleichbarkeit aller Exponate untereinander möglich wurde, gewissermaßen der Seziertisch der Kunstwissenschaft.' Alexis Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940* (Dresden 2001) 41.

[16] Yanni (noot 3), 14.

[17] Zie voor een nog steeds bruikbare analyse van de verschillende bouwtypen Nikolaus Pevsner, *A history of building types* (Londen 1997 (1976)).

[18] Zie voor meubilair in musea ook Chantal Georgel (red.), cat. *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle* (Parijs 1994).

[19] Deze overgang, waarbij het visueel spectaculaire en breed gesorteerde warenhuis uiteindelijk de kleine detailhandel verdringt, is treffend beschreven door Émile Zola in zijn roman *Au bonheur des dames* uit 1883.

[20] Zie voor een afbeelding van de centrale hal van het Musée d'Histoire Naturelle in Parijs plaat 96 in Ellinoor Bergvelt, Debora J. Meijers en Mieke Rijnders (red.), *Verzamelen. Van rariteitenkabinet tot kunstmuseum* (Heerlen/Houten 1998) 307.

[21] Rachel Bowlby, *Just looking. Consumer culture in Dreiser, Gissing and Zola* (New York en Londen 1985) 4.

[22] Jonathan Crary, *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century* (Cambridge (MA) 1990) 59.

[23] Ibidem, 16.

[24] Ibidem, 128.

[25] Ibidem, 19.

[26] Zie voor een beschrijving van de werking van de phénakistiskoop en de fysiologische inzichten die hieraan gerelateerd waren Joseph Wachelder, 'De tragedie van het negentiende-eeuws naturalisme', ongepubliceerde paper gepresenteerd op 22 november 2003 op het congres *The Character of Nineteenth-Century Visual Culture*, Amsterdam 22 en 23 november 2003.

[27] Vanessa R. Schwartz, *Spectacular realities. Early mass culture in fin-de-siècle Paris* (Berkeley etc. 1998).

[28] Ibidem, 9.

[29] Op basis van uitgebreid archiefonderzoek maakt Schwartz aannemelijk dat er in Parijs aan het einde van de negentiende eeuw op grote schaal werd deelgenomen aan deze nieuwe, 'spectaculaire' cultuur. Ibidem, 5.

[30] Ibidem, 10-11.

[31] Anne Friedberg, *Window shopping. Cinema and the postmodern* (Berkeley etc. 1994) 3-4.