

De Engelse Parlementaire enquête uit 1853

Enige opmerkingen over de National Gallery in Londen vergeleken met Nederlandse en enkele andere Europese kunstmusea*

Inleiding

De National Gallery, het Engelse nationale schilderijenmuseum gelegen aan Trafalgar Square midden in Londen, was er in het midden van de negentiende eeuw bijna even treurig aan toe als de zieltogende Nederlandse nationale musea in die periode.¹ Dat de overheid zich onder het bewind van koning Willem II (1840-1849) en tijdens de kabinetten van de liberaal Thorbecke (hij overleed in 1872) hoofdzakelijk afzijdig hield van het culturele leven in Nederland mag bekend worden verondersteld.² Al voor de Tweede Wereldoorlog had de Amsterdamse wethouder Boekman in zijn dissertatie *Overheid en kunst in Nederland* (1939) het hoofdstuk over de houding ten aanzien van kunst in die periode de titel 'Nationale onverschilligheid' meegegeven.³

Het is echter verrassend dat omstreeks 1850 niet alleen de nationale kunstmusea van Nederland verkommerden, in casu het Rijksmuseum en het Mauritshuis, maar ook de National Gallery in Londen. Dit is alleen al af te leiden uit het feit dat het laatste museum op de befaamde veiling van de kunstcollecties van koning Willem II in 1850 in Den Haag, niets wist te verwerven, net zo min als de Nederlandse musea dat konden.⁴

Desalniettemin waren de verschillen tussen Engeland en Nederland aanzienlijk: ten eerste stond het Engelse imperium er in die tijd economisch aanmerkelijk beter voor dan het Nederlandse koloniale rijk en ten tweede was er in de Engelse publieke opinie en in het parlement al vanaf de jaren twintig van de negentiende eeuw veel meer aandacht voor alles wat met kunst en cultuur te maken had dan in de Nederlandse pers en de Tweede Kamer het geval was. Zo was de Nederlandse literator Potgieter, die zich in 1844 opwond in zijn kritische artikel over de portrettenzaal in het Rijksmuseum, zo goed als een eenling geweest, zonder noemenswaardige weerklank in de Nederlandse samenleving.⁵ In Enge-

land daarentegen verschenen regelmatig venijnige artikelen in de dagbladen over ‘mislukte’ restauraties van de schilderijen in de National Gallery en, sterker nog, in het Engelse parlement werden verschillende ‘enquiries’ op het gebied van kunst en cultuur gehouden, parlementaire enquêtes, waarvan de gedrukte verslagen in sommige gevallen woordelijk de vragen en antwoorden weergaven. De belangrijkste enquête over de National Gallery was die uit 1853, niet alleen vanwege de omvang van het onderzoek naar alle mogelijke aspecten van het museum (er werden meer dan 10.000 vragen gesteld en beantwoord!), maar ook omdat de parlementaire commissie (‘Select Committee’) verder keek dan de landsgrenzen. Onder andere was er een uitgebreid enquêteformulier verstuurd naar de nationale musea met collecties op het gebied van kunsten en oudheden in een reeks Europese (hoofd)steden: Amsterdam, Berlijn, Brussel, Florence, Den Haag, Haarlem, Leiden, München, Napels, Parijs, Rome en St. Petersburg.⁶ Dit rapport met al zijn bijlagen geeft ons een prachtig overzicht, een momentopname, van museaal Europa in 1853 en vooral een antwoord op de vraag hoe bij de tijd de Londense National Gallery was vergeleken met de rest van de Europese musea.

Ook al waren in Engeland verschillende enquêtes nodig om alle mogelijke misstanden op cultureel gebied telkens weer opnieuw in kaart te brengen en dezelfde veranderingen nog eens voor te stellen, uiteindelijk trad, althans in de National Gallery, verbetering op toen het museum in 1855 werd gereorganiseerd.⁷ De Nederlandse musea moesten tot na 1875 wachten. De vragen die in dit artikel beantwoord zullen worden zijn: wat was er precies mis met de National Gallery in 1853, in vergelijking met de andere Europese musea? En: hoe ‘modern’ werd het museum na de reorganisatie van 1855? Wat was algemeen Europees en wat typisch Engels in het Londense museum in het midden van de negentiende eeuw?

Dit artikel is opgebouwd uit vier delen: na een inleiding en een kort overzicht over de bestaande literatuur volgt enige achtergrondinformatie over de voorgeschiedenis van de National Gallery tot 1853; ten derde worden de resultaten van de Engelse Parlementaire enquête uit datzelfde jaar behandeld aan de hand van drie onderwerpen: het ontstaan van gespecialiseerde musea, het aankoopbeleid (het verzamelen) en de reorganisatie van 1855. In de slotbeschouwing wordt ook teruggekomen op de overeenkomsten tussen Nederland en Engeland wat betreft kunstmusea.

Enige publicaties

Over de Londense National Gallery is tot nu toe verbazend weinig gepubliceerd, vooral in vergelijking met de vele geschriften die over het British Museum

bestaan. Het laatste historische overzicht verscheen in 1924, toen de National Gallery honderd jaar bestond, een boekje van slechts 82 bladzijden.⁸ Wel zijn recent enkele tot nu toe ongepubliceerde Engelse dissertaties vervaardigd over deelgebieden, waarvan die van Jonathan Conlin over de beginperiode van het museum (tot 1860) de belangrijkste is.⁹ Hij geeft een antwoord op de vraag: wat hadden de betrokkenen, veelal afgevaardigden in het Engelse House of Commons of House of Lords, voor met de National Gallery; en hoe hing dat samen met hun politieke opvattingen? Het is een analyse van buitenaf geschreven en niet vanuit het museum zelf. Dat laatste zou ook moeilijk kunnen omdat het archief van de National Gallery tot de reorganisatie in 1855 alleen de bescheiden van het bestuur (de Board of Trustees) bevat. De inhoudelijke medewerkers, de 'keeper' (conservator) en de secretaris, hebben geen schriftelijke getuigenis van hun eigen bezigheden en overwegingen nagelaten. Pas na 1855, met de komst van een directeur, Sir Charles Eastlake (1793-1865), en een conservator, Ralph Wornum (1812-1877), die ook onderling corresponderden, krijgen we inzicht in de kunsthistorische en museologische opvattingen binnen het museum.¹⁰

Daarnaast zijn er verschillende publicaties waarin de National Gallery in het voorbijgaan wordt behandeld, veelal alleen gebaseerd op de bestaande literatuur over het museum of ook, meestal zeer selectief, op de rapporten van de verschillende parlementaire enquêtes. In het algemeen wordt het Londense museum dan tegenover het Louvre gezet: aan de ene kant staat Frankrijk met haar revolutie en haar museum dat geleid wordt door deskundige, professionele ambtenaren en aan de andere kant Engeland met haar geleidelijke overgangen in de politiek en haar National Gallery, waar de aristocratische amateurs de scepter zwaaiden – althans tot 1855.

Ontwikkeling naar een museale autonomie

In dit artikel ga ik uit van een meer uitgewerkte tegenstelling tussen de eerste achttiende-eeuwse musea en die later in de negentiende eeuw. Mijn hypothese is dat in de meeste nationale Europese kunstmusea vergelijkbare ontwikkelingen te onderscheiden zijn: aanvankelijk waren zij 'ouderwetse' achttiende-eeuwse instellingen en later 'moderne', negentiende-eeuwse. Natuurlijk zijn er plaatselijke varianten en natuurlijk heeft niet elk museum hetzelfde begin- en eindpunt gekend – al was het maar omdat ze niet allemaal op hetzelfde moment zijn gesticht. In het algemeen echter zien we een verschuiving van het ene, achttiende-eeuwse ideaaltype, naar het andere, negentiende-eeuwse ideaaltype.

In principe waren de achttiende-eeuwse musea scheppingen van de Verlichting. Vorsten waren vaak de eigenaars, maar soms waren het ook burgers, al

dan niet in vereniging. In het streven kunsten en wetenschappen te bevorderen werden verzamelingen op die twee gebieden gecombineerd. Het was bovendien niet ongewoon dat zulke collecties in dezelfde gebouwen werden ondergebracht als de kunstacademies of de academies van wetenschappen. Die verzamelingen waren dus vaak dienstbaar aan de opleidingen tot kunstenaar of geleerde. In de negentiende eeuw daarentegen kwamen, tegelijk met de ontwikkeling van de afzonderlijke wetenschappen en bijvoorbeeld de kunstgeschiedenis, gespecialiseerde musea tot stand.

Het ideaaltypische negentiende-eeuwse kunstmuseum, waartoe ik me hier beperk, is daarentegen een autonome instelling, met geen ander doel dan het verzamelen en presenteren van oude, Europese kunst voor een algemeen publiek. Eigenaar was niet meer de vorst, maar de overheid; het waren nationale musea geworden. Zowel op het gebied van de doelgroep als van de collectie werd alle achttiende-eeuwse ballast overboord gezet. De banden met de opleidingen werden verbroken: zowel de kunstenaars als de wetenschappers, die voorheen de voornaamste geïnteresseerden onder het publiek waren geweest, gingen huns weegs.

Het lijkt een paradox, maar juist in de tijd van de wetenschappelijke specialisatie en dus ook de gespecialiseerde musea verdween de band met de wetenschappers als *publiek*, de natuurwetenschappers in het bijzonder. Het natuurwetenschappelijk onderzoek verdween voor het grootste deel naar de universiteiten, vooral omdat dat, zeker in de twintigste eeuw, zich steeds met abstracter en onzichtbaarder onderwerpen ging bezighouden, waarbij te denken valt dan aan de ontwikkeling van de relativiteitstheorie en de atoomfysica.¹¹ Ook de band met de kunstenaars werd verbroken; in plaats van de werkplaats van kunstenaars die zaten te kopiëren in de museumzalen, werden de kunstmusea de zetel van conservatoren, achter de schermen in de museumkantoren.¹² De professionele kunstenaars verdwenen uit het publiek, maar een ander soort deskundigen, namelijk de wetenschappelijk opgeleide conservatoren, ging zich nu met het *beheer* van de collecties bezighouden.

De gespecialiseerde musea voor oude kunst werden in de negentiende eeuw steeds meer bestemd voor een algemeen – zowel de eigen burgers als de buitenlandse toeristen – en niet voor een professioneel publiek, zoals dat in de achttiende eeuw nog wel het geval was geweest. Bovendien verloren de collecties in de negentiende eeuw hun eigentijdse en historische onderdelen: er werden aparte musea voor moderne kunst en voor geschiedenis gesticht. Pas later, in de twintigste eeuw, deden kunstenaars opnieuw hun intrede in de musea van moderne kunst, om voor tentoonstellingen speciale kunstwerken of installaties te vervaardigen.¹³ Deze ontwikkelingen naar een museum dat alleen aan oude, Europese kunst is gewijd, zien we overal in de negentiende eeuw in Europa.

Hierna zal ik preciezer en per deelgebied uiteenzetten welke tendenties er onderscheiden kunnen worden en wat op elk van de deelgebieden onder 'modern' of negentiende-eeuws en 'ouderwets' of achttiende-eeuws wordt verstaan. In elk geval gebruik ik deze begrippen relatief: het negentiende-eeuwse museum was modern vergeleken met het achttiende-eeuwse, maar het was zeker niet de instelling zoals wij die nu kennen.¹⁴

De National Gallery tot 1853

Het Engelse parlement kocht in 1824 de collectie van de Londense bankier J.J. Angerstein, bestaande uit 38 schilderijen van beroemde meesters als Titiaan, Rubens, Rembrandt, Van Dyck, Claude Lorrain en het topstuk de *Opstanding van Lazarus* van Sebastiano del Piombo, het schilderij dat nog steeds in de National Gallery inventarisnummer 1 heeft. Voor de hele collectie werd het formidabele bedrag van 60.000 pond neergeteld, het equivalent van 600.000 Nederlandse guldens van dat moment.¹⁵ Ongeveer zeventig jaar daarvoor, in 1753, had hetzelfde parlement de hoofdzakelijk natuurwetenschappelijke collecties van een andere burger, Sir Hans Sloane, verworven.¹⁶ Dat was het begin van het British Museum geweest, zoals de aankoop van Angersteins collectie dat was van de National Gallery. Zo, los van elkaar, worden tot nu toe de geschiedenissen van beide musea beschreven.

Het heeft echter weinig gescheeld of Angersteins collectie was in het nieuwe gebouw van het British Museum ondergebracht, als de schilderijenafdeling van het nationale museum.¹⁷ Juist in 1823 was de eerste steen gelegd voor het British Museum naar ontwerp van Sir Robert Smirke. Ondanks de kolossale afmetingen van het gebouw, was toch waarschijnlijk plaatsgebrek een van de redenen dat de combinatie van schilderkunst, antiquiteiten en natuurwetenschappelijke verzamelingen niet doorging. Vooral de uitbreiding van de collectie oudheden werd voortvarend ter hand genomen.¹⁸

Wat ook de reden was voor deze scheiding van de collecties, de National Gallery moet in de eerste plaats beschouwd worden als de afgesplitste schilderijenafdeling van het British Museum,¹⁹ zoals het Natural History Museum later de afgescheiden collecties op het gebied van de natuurwetenschappen zou gaan huisvesten. Voor die objecten, waarmee het British Museum in 1753 was begonnen, werd in 1881 namelijk een eigen gebouw geopend; achter bleven de oudheden uit verschillende werelddelen en het eigen land, met de boeken, handschriften, prenten en tekeningen, zoals ze nog steeds bijeen te vinden zijn.

De National Gallery werd dus niet geplaatst in het nieuwe gebouw van het British Museum, zoals aanvankelijk de bedoeling was,²⁰ maar in het pand waarin

THE LOUVRE.
or the National Gallery of France



*Look here upon this picture and on that,
The wonderful provision of two brothers!*



NO. 100, PALL MALL,
or the National Gallery of England.

In the
Right Hon^{ble}. Charles, Earl Grey.
POSSESSOR OF THE TREASURY to be

This Picture most respectfully dedicated by
his Admiring Servant
THE PUBLISHER.

*Published by J. Agnew & Sons, opposite St. James's Church,
Strand by C. Hullmantel.*

1. Charles Hullmantel, The Louvre or the National Gallery Paris, and No. 100 Pall Mall or the National Gallery of England, ca. 1830.

de verzamelaar Angerstein had gewoond. Ook al had het een prestigieus adres (Pall Mall, nr. 100), het was een bescheiden onderkomen, zeker als het vergeleken wordt met het Louvre in Parijs, zoals op een prent uit 1830 [afb. 1]. Deze prent – naast vele andere afbeeldingen en artikelen – was bedoeld om de regering aan te sporen geld uit te trekken voor een gebouw met meer status. Dat lukte, want in 1833 viel het besluit tot nieuwbouw voor de National Gallery. Het ontwerp – slechts één zaal diep – was van de architect William Wilkins, uit wiens koker ook het eerdere hoofdgebouw van het Londense University College stamt. In 1838 werd het museum aan Trafalgar Square geopend.²¹ Het pand moest echter wel gedeeld worden met de Royal Academy die sinds 1768 bestond, een deftige en besloten kunstenaarsopleiding – het woord ‘quango’ valt zelfs in de recente literatuur²² – waartegen toentertijd in pers en parlement nogal wat bezwaren bestonden, juist vanwege het weinig democratische gehalte van deze academie.²³

Al wees de algement trend in Europa op het loskoppelen van musea en kunstenaarsopleidingen, in Londen werd deze combinatie juist wel gemaakt – uit financiële en praktische overwegingen. Deze cohabitatie bleek in de praktijk verre van ideaal: de veiligheid van het museum in de vijf zalen van de linkervleugel werd bedreigd door de academiewerknemers die hun domicilie in de rechtervleugel van het gebouw hadden, en de vele academiestudenten die door het gebouw liepen. Andersom werd het museum door een van de presidenten van de academie als een ‘hortus siccus’ (een droge, of liever: verdroogde tuin) betiteld, naast de bloeiende tuin die de school in zijn ogen – vanzelfsprekend – was.²⁴ In Londen was slechts sprake van een tijdelijke regressie: in 1868 verdween de kunstenaarsopleiding naar Burlington House, waar de Royal Academy nu nog steeds is gehuisvest.

Gemiste kansen

Het museum viel onder de ‘Treasury’ (het ministerie van Financiën), die een Board of Trustees had aangesteld, een raad van heren die vanwege hun positie in het parlement of hun kunstcollectie tot trustee werden uitverkoren. De dagelijkse leiding van de National Gallery was in handen van de al eerder genoemde keeper en secretaris, die voor vele, zo niet alle, van hun activiteiten (zoals aankopen) de goedkeuring van de trustees nodig hadden. De trustees kunnen het best vergeleken worden met de regenten van hofjes en dergelijke in Nederland. Ondanks het feit dat in de jaren veertig de minister-president en de minister van Financiën ‘ex officio’, dus uit hoofde van hun functie, trustees waren, bleken ze als collectief bijzonder weinig daadkrachtig te zijn, al was het maar omdat ze alleen tijdens het parlementaire jaar een keer in de maand bijeenkwamen. Daar het Engelse parlement bovendien tijdens de zomermaanden

niet vergaderde, zijn er nogal wat kansen gemist. Dat was bijvoorbeeld gebeurd op de eerdergenoemde veiling van de kunstcollectie van koning Willem II in Den Haag, die inderdaad in de zomer, augustus 1850, plaatsvond.

De nadruk in de privé-collectie van de Nederlandse koning lag op de 'klassieke' meesters, die elke vorstelijke of nationale collectie van dat moment hoorde te hebben, namelijk de zestiende- en zeventiende-eeuwse schilders uit Italië, Frankrijk en Spanje: Rafael, Dominichino, Guido Reni, Nicolas Poussin, Claude Lorrain en Murillo. Daarnaast hoorden werken van zeventiende-eeuwers uit de Nederlanden, vooral Rubens en Rembrandt aanwezig te zijn. Dat waren dezelfde canonieke namen als die we in Angersteins collectie aantreffen.²⁵

Vele buitenlanders kwamen namens particuliere en publieke verzamelingen naar de kijkdagen in Den Haag, maar de trustees van de National Gallery stuurden niemand. De topstukken van de veiling gingen dan ook naar de Hermitage in St. Petersburg, het museum waar de verzameling van de Russische tsaar te zien was; de belangrijkste Rembrandts belandden uiteindelijk in de Frick Collection en het Metropolitan Museum, beide in New York. Ook al werd er voor de National Gallery niets gekocht, toch is het Londense publiek nu beter af dan het Nederlandse, daar de Marquess of Hertford voor grote sommen onder meer twee Van Dycks, een Andrea del Sarto, een Hobbema, een Rubens en drie Rembrandts verwierf.²⁶ Deze schilderijen kunnen nog steeds bewonderd worden in de Londense Wallace Collection, de meeste daarvan in de grote zaal (de 'Great Gallery'), of de 'eregalerij' van dit museum, dat vanaf 1900 voor het publiek geopend werd.²⁷

Wat de verzameling van koning Willem II echter bijzonder maakte, waren de vele vroege Vlaamse schilderijen, die in het algemeen goedkoper geveild werden dan de 'klassieke' meesters. Dat was het geval met de *Lucca Madonna* van Jan van Eyck, die gekocht werd voor het Städelches Institut in Frankfurt, en het *Miraflores Altaar* van Rogier van der Weyden, dat zich nu in het Berlijnse Museum bevindt.²⁸ Een aantal van de schilderijen haalde zelfs de richtprijs niet; zij bleven dan ook onverkocht achter. Dat gebeurde bijvoorbeeld met twee panelen van Dirck Bouts, die in 1861 voor het museum te Brussel zijn gekocht.²⁹ Het is een raadsel waarom Eastlake en Wornum, toen zij vanaf 1855 respectievelijk directeur en conservator van de National Gallery waren geworden, zich niet meer hebben ingezet om deze schilderijen alsnog voor hun museum te verwerven, terwijl er wel in 1857 en 1860 enige minder belangrijke werken uit de nalatenschap van Willem II zijn gekocht.³⁰ Dat is te meer bevreemdend omdat we weten dat precies deze twee panelen van Bouts de favorieten van Wornum waren, toen hij in 1846 de koninklijke collectie in Den Haag had bezocht. Dat deed hij ter voorbereiding van de catalogus die hij voor de National Gallery zou vervaardigen en waarvan vele herdrukken zouden verschijnen.³¹ Was de

National Gallery in Den Haag op deze veiling in de zomermaanden eenmalig weinig succesvol, hetzelfde was volgens de veilinghouder Christie vrijwel permanent bij zijn veilinghuis in Londen het geval. Bij de hoorzittingen van de Parlementaire enquête in 1853 produceerde Christie twee lijstjes, een met de twaalf schilderijen die wel bij hem voor de National Gallery waren verworven en het andere met de negentig schilderijen die sinds 1830 volgens hem ten onrechte niet bij Christie's waren gekocht.³²

Ondanks de vele 'missers' en de geringe groei van de collectie in Londen waren de vijf zalen van het museumgedeelte aan Trafalgar Square toch vol geraakt, daar in 1853 de oorspronkelijke 38 schilderijen aangegroeid waren tot 236 stuks. Dat was overigens inclusief de eigentijdse schilderijen.³³ Op hetzelfde moment telde het Amsterdamse Rijksmuseum ongeveer 450 oude schilderijen; het Haagse Mauritshuis bezat er 350. Vanaf 1838 waren de circa 200 eigentijdse schilderijen van het Rijk, oorspronkelijk verzameld voor het Rijksmuseum en het Mauritshuis, te zien in Paviljoen Welgelegen bij Haarlem.³⁴ Zelfs vergeleken met de bescheiden aantallen van de Nederlandse musea bleef het Londense museum, althans getalsmatig, achter. Gesteld kan worden dat de National Gallery een nieuwkomer was onder de Europese nationale kunstmusea, waarvan de collectie maar heel geleidelijk is gegroeid.

In tegenstelling tot in Nederland, waar tot 1870 nauwelijks schenkingen of legaten de nationale kunstmusea zouden toevallen, waren het in Londen wel hoofdzakelijk particulieren die door schenkingen of legaten de collectie, zij het langzaam, hadden doen groeien. De trustees zelf, van wie de meesten mooie collecties bezaten, hebben het museum niet met zoveel schilderijen begunstigd als op grond van hun bezittingen verwacht had kunnen worden. In het algemeen beperkten zij zich, naar het schijnt plichtmatig, tot het schenken of nalaten van een of twee schilderijen.³⁵ Van de ongeveer 236 schilderijen waren er slechts 32 door aankoop verworven.

Niet echter de geringe groei van de collectie of de oorzaak daarvan: de geringe slagvaardigheid van de regering en de trustees die het museum bestuurden, maar de manier waarop de schilderijen werden gerestaureerd, was de directe aanleiding voor de enquête van 1853.

Tijdens de jaarlijkse sluiting van het museum in de herfst werden telkens enkele schilderijen onder handen genomen. Steeds wanneer de National Gallery na de sluiting weer open ging, en het verschil tussen de wel en niet schoongemaakte schilderijen weer in het oog sprong, begon de pers zich opnieuw te roeren. Zo waren er ook in 1847 al perikelen rond de restauraties geweest. Deze karikatuur uit *Punch* [afb. 2] hoorde tot de meer goedaardige uitingen van kritiek uit die dagen. Vooral de geschreven artikelen konden heel vilein zijn. De toenmalige keeper, Charles Eastlake, had zich de kritiek zo aangetrokken



2. John Leech, Cleaning the Pictures of the National Gallery, cartoon in *de Punch Almanac* for 1847 (*Archief National Gallery NG5/71/1847*).

dat hij in hetzelfde jaar ontslag had genomen.³⁶ Ook in 1853 waren er weer in de pers vele, kritische artikelen verschenen over de restauratie van enkele schilderijen van de National Gallery. Naar verluidt zouden ze onherstelbaar zijn beschadigd. Bovendien was er ook hevige kritiek op het weinige dat wel was aangekocht. Vooral de aankopen van een zogenaamde 'Velazquez' en een 'Holbein' moesten het ontgelden.³⁷ Het heftige rumoer in de pers was voor het Engelse parlement de aanleiding een uitputtend onderzoek in te stellen naar de National Gallery dat al in eerdere parlementaire enquêtes, meestal als deelonderwerp, aan de orde was geweest.

De Engelse Parlementaire enquête van 1853

Het Engelse parlement heeft in de negentiende eeuw vele enquêtes gehouden op allerlei terreinen, waarbij kunst en cultuur niet werden vergeten. In Londen was kunst in de negentiende eeuw wel een regeringszaak, of althans een zaak van het parlement, terwijl de Nederlandse Tweede Kamer pas in 1862 voor het eerst over de kunstbegroting debatteerde, voorlopig zonder enig resultaat.³⁸

Toch was de situatie in Engeland verre van ideaal. Zo was de enquête van 1853 al de derde waarbij de National Gallery ter sprake kwam en er zouden er nog enkele volgen. In Engeland moest steeds weer opnieuw onderzoek gedaan worden, daar het ministerie van Financiën en de museummedewerkers nauwelijks handelden naar de conclusies en aanbevelingen van de voorgaande onderzoeken. Zelfs de Parlementaire enquête van 1853 had slechts gedeeltelijk resultaat. Wel werd de National Gallery gereorganiseerd, maar het tweede belangrijke punt van de aanbevelingen, de totstandkoming van een nieuw gebouw, is nooit gerealiseerd. Telkens zijn er nieuwe zalen aan het oude gebouw van Wilkins toegevoegd, tot aan het einde van de twintigste eeuw toen er nog een nieuwe vleugel verrees, de Sainsbury Wing die in 1991 werd geopend.³⁹

Zoals gezegd waren de 'mislukte' restauraties van de schilderijen en de commoite die daarover was ontstaan de aanleiding voor de enquête van 1853, maar de commissie ging op zoek naar de oorzaken van de problemen: hoe kon in het vervolg worden voorkomen dat restauraties 'mislukten'? De organisatiestructuur werd door verschillende getuigen als de grote boosdoener aangemerkt, maar hoe zag de ideale organisatiestructuur er dan uit? Behalve de thema's op het gebied van restauratie kwamen ook alle andere kritiekpunten aan de orde, zoals: hoe kon het aankoopbeleid worden verbeterd, wat betekende: hoe kon er alerter op aanbiedingen uit de kunstmarkt worden gereageerd? Hoe kon men zich van deskundigheid verzekeren? En hoe was dat alles in het buitenland geregeld?

De enquête werd bijzonder grondig en systematisch aangepakt. Eerst werden er mondelinge verhoren gehouden, waarin bij elke getuige consequent dezelfde

vragen werden afgewerkt. Alle 10.400 vragen en antwoorden zijn woordelijk in een rapport van meer dan 1.000 bladzijden opgenomen. Daarnaast was, zoals vermeld, ook nog een schriftelijke enquête bestaande uit 35 vragen uitgestuurd. De antwoorden uit het buitenland werden in een aparte bijlage afgedrukt. Op basis van deze schriftelijk binnengekomen antwoorden en verslagen van de mondelinge verhoren zijn de aanbevelingen in het rapport geschreven.

Hier wordt op twee van de aanbevelingen nader ingegaan, namelijk ten eerste de suggestie kunsten en oudheden in een nieuw te bouwen museum te combineren en ten tweede het aankoopbeleid dat een geheel andere wending moest krijgen.

Het ontstaan van gespecialiseerde musea

In de enquête was geen aparte vraag geformuleerd over de afscheiding van eigentijdse kunst of geschiedenis die beide – achteraf gezien – beschouwd kunnen worden als de moderne ontwikkelingen in de negentiende eeuw. Overal in Europa zien we in de loop van de negentiende eeuw afsplitsingen van het ‘moeder’museum en worden er aparte musea voor eigentijdse kunst en voor geschiedenis gesticht, in beide gevallen naar voorbeeld van Parijs. Daar was in 1818 het Palais du Luxembourg gesticht, een afzonderlijk museum voor eigentijdse kunst of liever voor levende kunstenaars, naast het Louvre. Wanneer een kunstenaar overleden was, werden zijn (of haar) werken naar het Louvre overgebracht, soms na vijf, soms na tien jaar. Het Louvre kon dus als het museum voor overleden kunstenaars worden beschouwd.⁴⁰ Net zoals de eigentijdse kunst apart werd gehuisvest, zo kregen evenzeer overal in Europa historische voorwerpen en schilderijen hun eigen museum. En hier was vermoedelijk het Parijse Musée des Monuments français het voorbeeld – een eind achttiende-eeuwse revolutionaire stichting.⁴¹

Deze ontwikkeling naar gespecialiseerde musea op het gebied van eigentijdse kunst en geschiedenis was niet een onderwerp dat het Engelse Select Committee bezighield. Wel waren er verschillende vragen in de schriftelijke enquête en in de mondelinge verhoren over de wenselijkheid van de combinatie van kunst en oudheden. Op dit punt was de National Gallery bij de tijd, omdat het museum al losgeraakt was van de oudheden in het British Museum. In het verleden was de combinatie van West-Europese kunst en voorwerpen uit de klassieke oudheid vanzelfsprekend geweest, maar in dezelfde tijd was in Europa een gemengd beeld te zien. Uit de antwoorden van de Europese musea kunnen we afleiden dat de oudere collecties zoals die in Florence en Napels net als in de achttiende eeuw nog steeds kunst en antiquiteiten combineerden; maar in een rijkere en meer moderne hoofdstad zoals München waren er aparte musea gebouwd voor de

oude schilderijen (Alte Pinakothek) voor de eigentijdse schilderijen (Neue Pinakothek) en de oudheid (Glyptothek), alle drie naar ontwerp van de architect Leo von Klenze.⁴² In Parijs daarentegen zijn de verzamelingen van kunst en oudheden nooit gescheiden, en evenmin werd er een nieuw museum gebouwd. Hoe modern het kunstleven in Parijs ook was – Parijs was zeker vanaf het midden van de negentiende eeuw de hoofdstad van de moderne kunst in Europa –, op sommige punten bleef het Louvre in de negentiende eeuw bijzonder ouderwets.⁴³

Welke keuze moest er nu voor de Londense National Gallery worden gemaakt? Diende München met haar afzonderlijke Glyptothek of Parijs met het ongedeelde Louvre als ideaal te worden beschouwd? Ook al kozen de rapporteurs impliciet voor het Parijse voorbeeld,⁴⁴ in de praktijk bleek door de besluiteloosheid en desinteresse van de achtereenvolgende Engelse regeringen de National Gallery even gespecialiseerd als deze in 1824 was opgezet: als een museum voor schilderijen.

Wel was daar de geleidelijke uittocht van de eigentijdse kunst in 1850 al begonnen: toen werden de eigentijdse schilderijen apart geplaatst in een ander pand (Marlborough House); wel bleven ze nog onderdeel van de National Gallery. Na een reeks omzwervingen door Londen werden ze uiteindelijk in 1897 in de nieuwgebouwde Tate Gallery ondergebracht. Bovendien verlieten de portretten met een meer historische dan artistieke inhoud het gebouw in 1856 om de National Portrait Gallery te vormen, waarvoor in 1896, naast de National Gallery, een nieuw gebouw verrees. Met de afsplitsing van deze gespecialiseerde musea was Londen redelijk bij de tijd, maar de vragen van de enquêteurs lijken ouderwets, ze lijken terug te willen naar de achttiende-eeuwse situatie of althans naar het Louvre dat op dit punt niet voorop liep in Europa.

In Nederland had koning Willem I al in 1816 tot splitsing van kunst en oudheden besloten, toen hij in dat jaar verschillende nieuwe musea stichtte, onder de naam de Koninklijke Kabinetten, zoals dat van Schilderijen (tegenwoordig meer bekend als het Mauritshuis), dat van Penningen (nu Koninklijk Penningkabinet) en dat van Oudheden (het huidige Rijksmuseum van Oudheden). Het voormalige Koninklijke Museum van Lodewijk Napoleon continueerde hij onder de naam van 's Rijks Museum.⁴⁵ Ook was de specialisatie van de Nederlandse musea al in 1816 ver voortgeschreden, die door de herordening in de jaren twintig nog werd verrijkt. Door de politieke ontwikkelingen in Nederland versteende deze situatie na 1830 toen, na de Belgische Opstand, de periode aanbrak die Boekman als die van 'Nationale onverschilligheid' had gekarakteriseerd.

Op verzoek van prins Albert hadden de eerder genoemde Eastlake en Wornum, die in 1855 de kunsthistorische leiding van de National Gallery zouden krijgen, lijsten vervaardigd met namen van kunstenaars. Samen vormden ze een verlanglijst van kunstenaars die in de National Gallery vertegenwoordigd zouden moeten zijn. Eastlake had de Italiaanse school voor zijn rekening genomen en Wornum alle andere scholen. De lijsten, 36 foliobladzijden lang, werden als bijlage in het rapport opgenomen.

Wat de Engelse enquêteurs van 1853 voor ogen hadden als aankoopbeleid valt niet zozeer af te leiden uit deze lijsten. In deze megalomane opsommingen, gemaakt op basis van de kunsthistorische biografische naslagwerken, kwamen alle belangrijke Europese schilderscholen aan de orde; het waren kunstenaars die geleefd hadden van de late Middeleeuwen tot in de negentiende eeuw. Net als in het Louvre beperkte men zich tot de overleden meesters. Zo veel was duidelijk: met eigentijdse kunst hield men zich in de National Gallery niet meer bezig.

Prins Albert begreep dat voor het completeren van een dergelijke collectie vele jaren nodig waren, 'extending far beyond the lifetime of any individual', maar dat was 'of little consequence, where a nation, and not an individual, is concerned'.⁴⁶ Hoe verregaand ambitieus de lijsten van Eastlake en Wornum toen ook geleden mogen hebben, de breedte van het verzamelen die werd aangeduid, met vrijwel alle West-Europese schilderscholen, is nu in de huidige National Gallery voor een belangrijk deel gerealiseerd.

In deze lijsten met namen alleen, die de verschillende schilderscholen vooral heel uitputtend behandelden, valt geen nieuwe zienswijze te ontdekken. Die kan echter wel afgeleid worden uit de tekst van de enquête zelf, waaruit telkens naar voren komt dat er aandacht moet komen voor 'the earlier and purer schools of painting'.⁴⁷ Hiermee werd bedoeld dat er een einde moest komen aan de tot dan heersende canon, de eerder behandelde selectie uit vooral classicistische meesters uit de zestiende en zeventiende eeuw uit Italië en Frankrijk zoals die door Angerstein en koning Willem II was gemaakt en zoals vanaf 1824 voor de National Gallery was verzameld door aankoop, geschenk of legaat.

'Earlier and purer' was Rafael zelf, maar vooral de Italiaanse en in mindere mate Noordelijke kunstenaars van vóór de zestiende eeuw, zoals de vroege Vlaamse schilderijen uit de collectie van de Nederlandse koning. Deze ommezwaaï van het 'ouderwetse' verzamelen (classicistisch zestiende- en zeventiende-eeuws) naar het 'moderne' (vijftiende-eeuws) was in de National Gallery al voorzichtig ingezet met de aankoop van het vijftiende-eeuwse portret van het

echtpaar Arnolfini van Jan van Eyck, dat in 1842 was verworven, en het vroegzestiende-eeuwse portret van Doge Loredan van de Venetiaanse schilder Bellini, dat in 1844 was gekocht.⁴⁸ Deze aankopen waren toen, op dat moment, uitzonderingen. Dat veranderde geheel na 1855. Alleen al door het – opnieuw – aanstellen van Eastlake, die zich vooral op de studie van de vroege Italiaanse school had toegelegd, koos men in Londen voor het ‘moderne’ verzamelen. Onder Eastlakes leiding begon een stroomtocht langs Italiaanse kerken en kloosters. Ook al richtte hij zijn aandacht vooral op vroegere Italiaanse altaarstukken, zoals die van Pollaiuolo en Piero della Francesca, de zestiende-eeuwse, meer ‘klassieke’ meesters, als Veronese werden niet vergeten.⁴⁹

De systematische manier waarop de Franse legers in de napoleontische tijd door Europa waren getrokken op zoek naar meesterwerken voor hun nationale museum in het Louvre, vertoonde grote overeenkomsten met de wijze waarop Eastlake en de zijnen hoofdzakelijk Italië afschuimden. De verschillen waren dat de Engelsen betaalden, terwijl de Fransen hadden geroofd. Bovendien waren de Fransen minder selectief in hun voorkeuren geweest: ze hadden zowel beelden uit de klassieke oudheid uit Rome gehaald, als schilderijen van Rafael, Rubens en Rembrandt uit verschillende vorstelijke verzamelingen als ook vroege Vlaamse schilderijen uit kerken en stadhuizen in de Zuidelijke Nederlanden. Eastlake daarentegen beperkte zich, zoals gezegd, hoofdzakelijk tot vroege Italianen.⁵⁰

In andere landen was ook een verschuiving naar een vroegere periode te bespeuren, maar daar ging het vaak om vijftiende-eeuwse meesters van eigen of verwante bodem, zoals in Brussel en Antwerpen, Berlijn en Frankfurt. De Engelse voorkeur voor Italiaanse schilders van vóór Rafael werd zeker gedeeld in andere nationale musea, zoals in Berlijn en Parijs, maar alleen in Londen kwam na 1855 ook een flink jaarbudget beschikbaar voor dergelijke aankopen.⁵¹

De reorganisatie van 1855

Naar aanleiding van de aanbevelingen van het rapport van de Select Committee van 1853 was in maart 1855 een Treasury Minute uitgevaardigd die vooral betrekking had op organisatiestructuur en het scheppen van randvoorwaarden voor een aankoopbeleid.⁵² Zo moest de Board of Trustees blijven bestaan (art. 1), de trustees moesten aangewezen worden door de Treasury (art. 3), maar er mochten geen ‘ex-officio’ trustees meer zijn (art. 2) en hun aantal moest verminderen (art. 4). In plaats van een ‘keeper’, moest een directeur komen, met een salaris (art. 5 en 6), die zijn voorstellen voor aankopen schriftelijk bij de trustees moest indienen (art. 7). Bovendien kwam er een jaarlijks aankoopbudget van £10.000 (art. 8).

Iets later, in juli 1855 werd, behalve Sir Charles Eastlake en Ralph Wornum,

ook nog een reizend agent aangesteld die als taak kreeg in Europa (lees: Italië) rond te reizen op zoek naar schilderijen, geschikt om opgenomen te worden in de National Gallery. Ook al werd de agent na drie jaar al weer ontslagen, het was duidelijk dat het Londense museum vanaf 1855 wel een professionele kunsthistorische en bovendien voltijds betaalde leiding kreeg – echte ‘civil servants’, in tegenstelling tot daarvoor, toen de achtereenvolgende conservatoren deeltijdaanstellingen hadden en bovendien geheel ondergeschikt waren geweest aan de Board of Trustees. Na 1855 was de directeur de baas, zij het dat Eastlake aankopen en restauratieprocedures aan de trustees moest voorleggen.

Slotbeschouwing

Met de reorganisatie van 1855 kwam een einde aan de wantoestanden in de National Gallery. Door de verbeterde organisatiestructuur kon beter toezicht gehouden worden op de restauraties en kon er meer alert worden gereageerd op aanbiedingen uit de kunstmarkt.⁵³

Mijn vraag naar de mate van ‘modernisering’ van het Londense museum tussen de andere Europese kunstmusea kan in zijn algemeenheid niet worden beantwoord. Gebleken is namelijk dat de veranderingen in negentiende-eeuwse kunstmusea zich op de verschillende terreinen van de museale bezigheden langs verschillende sporen en vooral in verschillende snelheden ontwikkelden. Hetzelfde museum kan buitengewoon geavanceerd zijn op het ene terrein en ouderwets op het andere – zo kan de presentatie ‘ouderwets’ zijn en de catalogus ‘modern’. Of er kan een ‘moderne’ publieksopvatting zijn, en een ‘ouderwets’ aankoopbeleid of vice versa. De vraag naar de ‘modernisering’ moet dus per deelterrein worden beantwoord.

Wat betreft de *specialisering van de musea* liep de National Gallery, als gespecialiseerd schilderijmuseum sinds 1824, redelijk in de pas, zeker omdat vlak daarvoor de eigentijdse kunst het museum had verlaten en in 1856 de historische portretten dat zouden doen.

Zoals gezegd dachten sommige van de enquêteurs anders over de toestand van het museum met hun regressieve vragen naar en aanbeveling voor het wederom combineren van schilderijen en oudheden. Het negentiende-eeuwse ideaal van de combinatie van kunsten en wetenschappen zoals nagestreefd door prins Albert met zijn ‘Albertopolis’ in het gebied van South Kensington – waar later het huidige Victoria & Albert Museum en het Natural History Museum zouden verrijzen – werd niet gerealiseerd door de vroegtijdige dood van de prins en de desinteresse van de latere regeringen.⁵⁴

De National Gallery begon pas na 1855 echt ‘modern’ te *verzamelen*, terwijl in het napoleontische Louvre vijftig jaar daarvoor al een prachtig overzicht van

vroege schilderijen te zien was geweest. Vergeleken met het Louvre liep het museum achter.⁵⁵

Het feit dat in Londen een dergelijke enquête werd gehouden was, vergeleken met andere Europese landen, verfrissend anders. Publieke belangstelling voor museumzaken zowel in de pers als in het parlement was uitzonderlijk in Europa; in andere Europese landen werden pas later in de negentiende eeuw commissies gevormd die op reis werden gezonden om onderzoek te doen naar bijvoorbeeld museumarchitectuur of kunstonderwijs.

Kenmerkend in Engeland was dat er maar gedeeltelijk werd gehandeld naar de aanbevelingen in de rapporten. De bezigheden in het parlement lijken geen direct verband gehad te hebben met die in het museum – tot 1855. Echt verbazingwekkend is het dat het zo lang duurde voordat in Engeland zowel de inhoudelijke conservatoren als de betrokken trustees (en in hun kielzog het parlement) handelend optraden. Zo was er vóór 1853 voor de National Gallery nooit een wenslijst vervaardigd om de collectie uit te breiden, een van de eerste dingen die verwacht mag worden van een inhoudelijk geïnteresseerd conservator als hij de zorg voor een verzameling op zich neemt. Tenminste, zo was het in Nederland gegaan: zowel de directeur van het Rijksmuseum (1817 en 1827) als die van het Mauritshuis (1817) had een wenslijstje gemaakt.⁵⁶ Vergeleken met Londen waren Amsterdam en Den Haag op dat punt buitengewoon voorlijk geweest. Daar moet wel aan toegevoegd worden dat beide Nederlandse museum-directeuren zich tot Noord- en Zuid-Nederlandse kunst hadden beperkt, met de nadruk op de zeventiende eeuw.⁵⁷

De opstelling van de trustees is evenzeer raadselachtig; zij leken zich niet te bekommeren om het museum, of althans ze zagen niet dat het zo niet langer ging. Dat is des te meer opvallend omdat het British Museum aanmerkelijk beter bestuurd werd. In elk geval was er meer aandacht, omdat daar sinds de achttiende eeuw vergaderingen om de twee of drie weken werden gehouden, terwijl de trustees van de National Gallery soms maar vier keer per jaar bijeenkwamen. Zou dat iets te maken hebben met het feit dat in de National Gallery om schilderijen ging, terwijl het British Museum oudheden en naturalia verzamelde? Iets vergelijkbaar valt waar te nemen in het negentiende-eeuwse Nederland. Ook hier zien we een grote terughoudendheid van het publiek als het om schilderkunst uit het verleden ging. Men hield zich wel in vereniging met geschiedenis bezig, met eigentijdse schilderijen of met Artis, maar schilderkunst, zelfs die uit de Gouden Eeuw, kon in Nederland de interesse van slechts heel weinigen trekken. Dat veranderde na 1870.

Bovendien is er een overeenkomst in het terughoudende gedrag van de koninklijke families in beide landen. De Windsors hadden zich nauwelijks iets aan de National Gallery gelegen laten liggen – tot prins Albert in 1853 de wenslijsten

liet vervaardigen. En van de Oranjes vond vooral koning Willem II versterving wel een mooi principe voor de nationale musea.⁵⁸

Terwijl andere, voornamelijk Engelse en Amerikaanse, onderzoekers een groot verschil zien tussen de musea op het vasteland van Europa en in Engeland, is er wat voor te zeggen om op zoek te gaan naar een verklaring voor overeenkomsten tussen de ontwikkelingen in Nederland en Engeland, de protestantse Noord-Westhoek van Europa, vooral waar het de houding ten aanzien van schilderkunst in de nationale musea betreft.

Ellinoor Bergvelt, Algemene Cultuurwetenschappen UvA, Oude Turfmarkt 141, 1012 GC Amsterdam.

ellinoor.bergvelt@uva.nl

Noten

* Dit artikel is onderdeel van mijn onderzoek naar de Londense National Gallery in de negentiende eeuw. Hierbij ligt de nadruk op canonvorming en dan vooral op de vraag: wat was de plaats van vroege Vlaamse en Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderijen in het aankoopbeleid van het museum? Bij mijn onderzoek kreeg ik nuttige informatie van Jonathan Conlin, Cambridge en Iain Gordon Brown, National Library of Scotland, Edinburgh, waarvoor mijn hartelijke dank.

¹ Zie over de toestand van de Nederlandse nationale kunstmusea, E. Bergvelt, *Pantheon der Gouden Eeuw. Van Nationale Konst-Gallerij tot Rijksmuseum van Schilderijen (1798-1896)* (Zwolle 1998).

² R. Pots, *Cultuur, koningen en democraten. Overheid & cultuur in Nederland* (Nijmegen 2000) 85-120. Het is dan ook raadselachtig waarom cultuurhistorici hardnekkig blijven volhouden dat cultureel nationalisme in de negentiende eeuw ten aanzien van kunst uit de Gouden Eeuw de boventoon voerde, zoals vooral in het hoofdstuk 'Ideologen' in: F. Grijzenhout en H. van Veen (red.), *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd* (Nijmegen 1992) 79-249. Zie ook mijn artikel 'Schilderkunst als erfgoed in Nederland en Engeland in de negentiende eeuw' in: R. van der Laarse (red.), *De verleiding van het verleden* (in druk).

³ E. Boekman, *Overheid en kunst in Nederland* (Amsterdam 1939) 15-35.

⁴ Wel heeft de National Gallery later enige vroege Vlaamse schilderijen gekocht, zie hieronder in noot 30; zie over de veiling van koning Willem II, E. Hinterding en F. Horsch, "A small but choice collection": the art gallery of King Willem II of the Netherlands (1792-1849)', *Simiolus* 19 (1989) 5-122 en E. Bergvelt, 'Een vorstelijk museum? De rol van de kunstverzameling aan het Haagse hof van koning Willem II (1840-1850)' in: J.-C. Klamt en K. Veelenturf (red.), *Representatie: kunsthistorische bijdragen over vorst, staatsmacht en beeldende kunst, opgedragen aan Robert W. Scheller* (Nijmegen 2004; in druk).

⁵ Zie Bergvelt, *Pantheon* (noot 1), 154-158.

⁶ *Report from the Select Committee on the National Gallery; together with the proceedings of the Committee, Minutes of Evidence, Appendix and Index [...]* (Londen 1853). In Appendix VII staan de naar het buitenland uitgezonden vragen, met de antwoorden op vijf uitklapbare bladzijden (pp. 753-757); de nagekomen antwoorden staan op pp. 833-841.

⁷ Zo was er ook al in 1835/1836 een enquête geweest die tot aanbevelingen ten aanzien van de National Gallery had geleid, *Report of the Select Committee on arts and their connexion with manufactures* (Londen 1836) iii-xi.

⁸ Ch. Holmes en C.H. Collins Baker, *The Making of the National Gallery, 1824-1924* (Londen 1924). Zie ook: G. Martin, 'The Founding of the National Gallery in London', 9 dln, *The Connoisseur* (1974) no. 185, 280-287 (part 1), no. 186, 24-31 (part 2), no. 187, 124-128 (part 3), no. 188, 200-207 (part 4), no. 189, 272-279 (part 5), vol. 190, 48-53 (part 6), vol. 191, 108-113 (part 7), vol. 192, 202-205 (part 8), vol. 192, 278-283 (part 9).

⁹ J. Conlin, *The origins and history of the National Gallery, 1753-1860* (ongepubl. diss.; Cambridge 2002).

¹⁰ Behalve de 'officiële' correspondentie met de Treasury is niet alleen de briefwisseling tussen Eastlake en Wornum bewaard gebleven, maar bovendien heeft Wornum een dagboek van zijn museale bezigheden nagelaten dat in 1998 in het archief van de National Gallery is gekomen (NG32/67 Diary (13.8.1855-21.11.1877)). Zie ook D. Robertson, *Sir Charles Eastlake and the Victorian Art World* (Princeton/Guildford 1978).

¹¹ Wel bleef de 'ouderwetse' taxonomie, het determineren van nieuwe planten- en dierensoorten volgens Linnaeus' systematiek een belangrijke taak van de natuurhistorische musea, zie R.P.W. Visser, 'De ontwikkeling van het natuurhistorisch museum sedert 1750' in: E. Bergvelt, D.J. Meijers en M. Rijnders (red.), *Verzamelen van rariteitenkabinet tot kunstmuseum* (Heerlen/Houten 1993) 261-278.

¹² Het kopiëren ging tot het begin van de twintigste eeuw door; ook een avant-gardekunstenaar als Mondriaan heeft nog in het Rijksmuseum gekopieerd, Bergvelt, *Pantheon* (noot 1), 255 (noot 357).

¹³ Zie over de ontwikkelingen in de twintigste eeuw, M. Flacke, 'De herinrichting van Duitse musea in de Weimar-republiek' in: Bergvelt/Meijers/Rijnders (noot 11), 409-429 en F. Konijn, 'Presentatie na 1945. De museale opstelling als demonstratie van een standpunt' in: ibidem, 431-452.

¹⁴ Dit in tegenstelling tot hetgeen wordt gesteld door E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge* (Londen 1992).

¹⁵ Zie over Angerstein: A. Twist, *Widening circles in finance, philanthropy and the arts. A study of the life of John Julius Angerstein 1735-1823* (ongepubl. diss.; UvA 2002).

¹⁶ Zie over Sir Hans Sloane, A. MacGregor (red.), *Sir Hans Sloane. Collector, Scientist, Antiquary, Founding Father of the British Museum* (Londen 1994).

¹⁷ In het begin functioneerde de National Gallery als een afdeling van het British Museum, A. MacGregor, 'Collectors, Connoisseurs and Curators in the Victorian Age' in: M. Caygill en J. Cherry (red.), *A.W. Franks – nineteenth-century collecting and the British Museum* (Londen 1997) 23. Pas in 1868 kwam een definitieve scheiding tot stand tussen het museum en de National Gallery.

¹⁸ Zie over het British Museum in het algemeen, D.M. Wilson, *British Museum: a history* (Londen 2002); I. Jenkins, *Archaeologists & aesthetes: in the Sculpture Galleries of the British Museum 1800-1939* (Londen [1992]) en E. Miller, *That noble cabinet: a history of the British Museum* (Londen 1973).

¹⁹ Er waren verschillende tekenen die erop wijzen dat de National Gallery als onderdeel van het British Museum werd gezien: aanvankelijk waren de trustees van het British Museum ook aangesteld als trustees van de National Gallery, daar de schilderijen als eigendom van het museum werden beschouwd, Martin, dl. 2 (noot 8), 31 en Conlin (noot 9), Ch. 2: 'The National Gallery and the Politicians, 1805-53', 9. Tot in de jaren zestig van de negentiende eeuw hield het bestuur van het British Museum, intussen wel een andere groep mensen dan dat van de National Gallery, toezicht op 'hun' schilderijen aan Trafalgar Square, Conlin, ibidem, 12 (noot 46).

²⁰ In de plannen van architect Smirke waren de schilderijen op de eerste verdieping van de

westelijke vleugel voorzien, Martin, dl. 1 (noot 8), 287.

²¹ Zie over Wilkins' museum, Martin, dl. 4 (noot 8), 206-207; dl. 5, 272-279 en dl. 6, 48-53; Conlin (noot 9), Ch. 2: 'The National Gallery and the Politicians, 1805-53', 21-31.

²² N. Prior, *Museums & modernity. Art galleries and the making of modern culture* (Oxford/New York 2002) 79.

²³ Vooral de radicale parlementsleden hadden het bij de enquêtes tussen 1835 en 1841 voorzien op de Royal Academy, zie bijvoorbeeld Conlin (noot 9), Ch. 2: 'The National Gallery and the Politicians, 1805-1853', 31-41.

²⁴ Volgens de verzamelaar William Coningham, bij diens ondervraging tijdens de enquête van 1853 *Report* (noot 6), 481, vraag 6942. Zie over Coningham, Conlin (noot 9), Ch. 5, 'The Reform of the National Gallery, 1853-60', 3 (noot 5 en 6).

²⁵ Deze canonieke meesters vinden we ook in verzamelingen als die van de Duc d'Orléans, wiens collectie in 1798-1799 in Londen tentoongesteld was geweest, F. Haskell, *Rediscoveries in art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France* (Londen 1976) 25-29; en in die van Lucien Bonaparte, zie M. Natoli (red.), *Luciano Bonaparte. Le sue collezioni d'arte le sue residenze a Roma, nel Lazio, in Italia (1804-1840)* (Rome 1995) en B. Edelein-Badie, *La collection de tableaux de Lucien Bonaparte, prince de Canino* (Parijs 1997).

²⁶ 'Reconstruction of the collection of old master paintings of King Willem II' in: Hinterding/Horsch (noot 4), 55-122.

²⁷ De particuliere verzameling van de Hertfords, later familie Wallace, was in 1897 aan het land nagelaten, P. Hughes, *The founders of the Wallace Collection* (Londen 1992) 53.

²⁸ Zie noot 26.

²⁹ In 1856 waren ze aan de handelaar Nieuwenhuys verkocht voor f 7.600, die ze in 1861 voor 30.000 BFr. aan de Belgische regering verkocht, cat.nrs. 4/5 van Hinterding/Horsch (noot 4).

³⁰ Het ging in 1857 om een *Christus* en een *Madonna* van Quinten Massys (inv.nr. NG 295; nu beschouwd als naar Massys), en, in 1860 *De dood van Maria* van Martin Schoen, met wie Schöngauer werd bedoeld (inv.nr. NG 658; nu beschouwd als navolger van Robert Campin).

³¹ Wornum was ook in 1842 al op bezoek geweest; ook toen noemde hij de panelen van Bouts al in zijn reisjournaal, bewaard in de National Gallery, NG32/1, 16 (Holland 1842), 'Visited the Hague; excellent picture Gallery belonging to the King, [...] Two extraordinary pictures by Steurbout in this collection' en 28 (Holland and Belgium 1846) '[...] started on a tour of art exploration in the Low Countries previous to the preparing my catalogue, for the National Gallery, [...].'²⁹ 'Dirck de Haarlem or Dierick Stuerbout, is a great master – he appears to be the oldest Dutch master there are two extraordinary pictures here of the Emperor Otho and the Empress Mary, illustrating the so-called Golden Legend. They were painted for the Stadt House of Louvain in 1468, [...]. The figures though peculiar in style are executed with surprising skill and care [...].'

³² Deze lijsten bevinden zich in het materiaal dat oorspronkelijk in het bezit was van Colonel William Mure of Caldwell, MP, de voorzitter de enquêtecommissie van 1853: Manuscript Division, National Library of Scotland, Edinburgh, MS. 5006, ff. 176-178 (de niet gekochte schilderijen) en f. 173 (de wel gekochte).

³³ Daarnaast had Robert Vernon, die zijn geld verdiend had in de paardenhandel, in 1847 157 eigentijdse schilderijen cadeau gedaan, R. Hamlyn, *Robert Vernon's Gift. British Art for the Nation 1847* (Londen 1993).

³⁴ Zie over de vroege aankopen op het gebied van eigentijdse kunst: E. Bergvelt, 'Nationale, levende en 19de-eeuwse meesters. Rijksmusea en eigentijdse kunst (1800-1848)', *Het Rijksmuseum. Opstellen over de geschiedenis van een nationale instelling* (Weesp 1985) (*Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 35 (1984)) 77-149.

³⁵ De uitzonderingen waren Sir George Beaumont die in 1823 beloofde dat zijn collectie bij zijn

dood aan de National Gallery nagelaten zou worden; hij stierf in 1826 en liet elf oude en vijf moderne meesters na. Lord Farnborough schonk een Gainsborough in 1827 en liet in 1838 vijftien schilderijen na, met nogal wat Nederlandse meesters en één moderne kunstenaar. De verzameling van Sir Robert Peel, hoofdzakelijk bestaande uit Nederlandse schilderijen, moest in 1871 worden gekocht voor £75.000, Holmes/Baker (noot 8), 42.

³⁶ Daar kwam bij dat Eastlake het te druk had met zijn andere culturele functies, Robertson (noot 10), 94-95.

³⁷ In beide gevallen wordt daar tegenwoordig anders over gedacht. De 'Holbein' (NG inv.nr. 195) zal in de komende bezitscatalogus van de Duitse schilderijen, weliswaar niet als Holbein, maar wel als verdienstelijk zestiende-eeuws schilderij worden aangemerkt; vriendelijke mededeling van Lorne Campbell, conservator van onder meer de vroege Duitse schilderijen, 15 oktober 2002. De 'Velazquez' (NG inv.nr. 232), hing onlangs (oktober 2002) als 'Spaanse School'.

³⁸ Wel was in 1851 het Koninklijk Nederlandsch Instituut al weggestemd in de Tweede Kamer, zij het niet zonder discussie, Pots (noot 2), 87-89; zie ook J. Hart, 'Kunst, regeringszaak? De ontwikkeling van het regeringsbeleid ten aanzien van de eigentijdse beeldende kunst in Nederland 1848-1918', *Kunst en beleid in Nederland* 3 (1988) 86-93.

³⁹ C. Amery, *The National Gallery Sainsbury Wing. A Celebration of Art & Architecture* (Londen 1991).

⁴⁰ Zie over de eerste musea voor moderne kunst, J.P. Lorente, *Cathedrals of Urban Modernity: the first Museums of Contemporary Art, 1800-1930* (Aldershot 1998).

⁴¹ D. Poulot, 'Alexandre Lenoir et les musées des Monuments français' in: P. Nora (red.), *Les lieux de mémoire. II: La Nation*, deel 2 (*Le patrimoine*) (Parijs 1986) 497-531.

⁴² P. Böttger, *Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm* (München 1972); W. Mittlmeier, m.m.v. Chr.H. Heilmann, *Die Neue Pinakothek in München, 1843-1854: Planung, Baugeschichte und Fresken* (München 1977) en K. Vierneisel en G. Leinz (red.), *Glyptothek München 1830-1980* (München 1980).

⁴³ Ook op het punt van het publiek was het Louvre 'ouderwets': dat was slechts op één dag voor het algemene publiek geopend, terwijl kunstenaars daar alle dagen (met uitzondering van maandag) terecht konden. *Bijlage Report* (noot 6), 756 (Answers from France, antwoord op de vragen 26, 27 en 28).

⁴⁴ Dat had zeker te maken met het feit dat Frankrijk hoger in de hiërarchie van Europese landen stond dan het kleine Beieren, maar ook met het voormalige Louvre zoals dat ten tijde van Napoleon te zien was geweest: het meest complete overzicht van schilderkunst uit West-Europa en van beeldhouwkunst uit de klassieke oudheid.

⁴⁵ Er volgde in de jaren twintig nog een herordening, waarbij strikt de hand werd gehouden aan de verdeling: schilderijen in het Rijksmuseum en Mauritshuis, historische objecten in het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden (dat met het kabinet van Schilderijen in het Mauritshuis was ondergebracht) en antieke oudheden in het kabinet van Oudheden, Bergvelt, *Pantheon* (noot 1), 102-103.

⁴⁶ Brief namens prins Albert aan de voorzitter van de enquêtecommissie, voorafgaand aan bijlage XVII met de kunstenaarsnamen, *Report* (zie noot 6), 791, kopie van een brief van Colonel Grey aan 'the Chairman, with a Plan for a Collection of paintings, illustrative of the History of the Art', Buckingham Palace, 25.4.1853.

⁴⁷ Bijvoorbeeld *Report* (noot 6), 390, vraag 5688.

⁴⁸ Zie voor het verzamelen van vroege Vlaamse schilderijen onder Eastlake, T.-H. Borchert, 'De geschiedenis van het verzamelen van de Oudnederlandse schilderkunst in de negentiende eeuw' in: B. Ridderbos en H. van Veen (red.), *'Om iets te weten van de oude meesters'. De Vlaamse Primitieven – herontdekking, waardering en onderzoek* (Heerlen/Nijmegen 1995) 177-180.

⁴⁹ In 1857 werd het schilderij van Pollaiuolo gekocht, *Het Martyrium van St Sebastiaan* (NG

inv.nr. 292); in het zelfde jaar de monumentale Veronese, *De familie van Darius bij Alexander* (NG inv.nr. 294); in 1861 werd een altaarstuk van Piero della Francesca verworven, *De Doop van Christus* (NG inv.nr. 665).

⁵⁰ Zie noot 48.

⁵¹ Wanneer we de huidige collecties van Berlijn, Parijs en Londen vergelijken heeft het er toch alle schijn van dat Londen de overhand heeft gehad op de kunstmarkt, althans wat betreft vroege Italiaanse schilderijen. Conlin zegt echter (overigens zonder specifieke bewijspplaatsen): 'The Gallery minutes for the period 1855-60 show an increasing incidence of Eastlake being outbid by the Berlin or other museums', Conlin (noot 9), Ch. 5, 'The Reform of the National Gallery, 1853-60', 36.

⁵² Een kopie onder meer in NG17, Copy of a Treasury Minute, 27.3.1855, 'Reconstituting the Establishment of the National Gallery'.

⁵³ Zie over de veranderingen op het gebied van restauratie, H. Boothroyd-Brooks, *Practical Developments in English Easel-Painting Conservation, c. 1824-1968, From Written Sources* (PhD Courtauld Institute of Art, Londen 1999).

⁵⁴ Zie Conlin (noot 9), Ch. 5, 'The Reform of the National Gallery, 1853-60', 2-3.

⁵⁵ De hier niet behandelde onderwerpen presentatie en publiek laten een gemengd beeld zien: de National Gallery had een heel 'moderne' publieksopvatting: het museum was er in de eerste plaats voor het algemene publiek en pas in de tweede plaats voor de kunstenaars, terwijl het in 'ouderwetse' musea als Amsterdam, Den Haag en het Louvre andersom was. Vooral wat betreft presentatie was Londen bijzonder ouderwets: pas in 1871 kwam hier een presentatie naar schilderschool, terwijl deze meer historische (en toen dus 'moderne') manier van hangen in het einde van de achttiende eeuw al in de Wenen en de Uffizi was doorgevoerd, en later ook in het napoleontische Louvre. Zie voor de onderwerpen presentatie en publiek, naar aanleiding van het rapport uit 1853, mijn artikel in de nieuwe editie van *Verzamelen* (zie noot 11; verschijnt 2004).

⁵⁶ Bergvelt, *Pantheon* (noot 1), 106 (noot 132), 109-110, 114-115 en Bijlage I, 382-383.

⁵⁷ Beiden hadden overigens liever een internationale collectie beheerd, Bergvelt, *Pantheon* (noot 1), 130-136

⁵⁸ Bergvelt, 'Schilderkunst als erfgoed' (noot 2).