

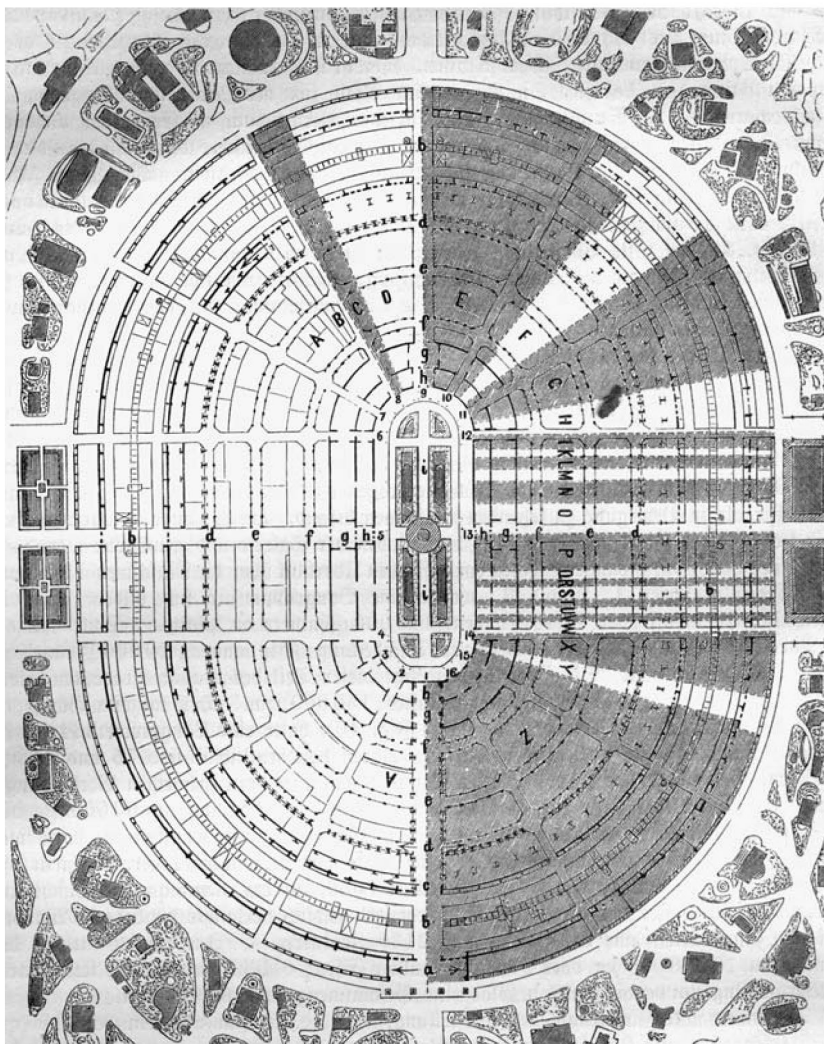
Voorbeeld voor de nijverheid of staalkaart van nationale stijlen?

Ontwikkelingen in het kunstnijverheidsmuseum

De systematische rubricering: het object als specimen

Op de afbeelding hierna [afb. 1] is de plattegrond te zien van het centrale tentoonstellingsgebouw op de wereldtentoonstelling van 1876 te Parijs: een ijzerconstructie samengesteld uit zes concentrische ovals, doorsneden door twaalf straalsgewijs lopende gangen. Voor dit model was gekozen met het oog op de indeling van de tentoonstelling. Van buiten naar binnen was de indeling als volgt gepland: 1) Spijs en drank, voedingsmiddelen (waaronder de restauratieve voorzieningen), 2) de hoofdmoot van het programma: werktuigen, instrumenten en materialen, 3) voortbrengselen van de nijverheid, 4) kleding en textiel, 5) meubelen en voorwerpen voor huishoudelijk gebruik, 6) materialen en toepassingen van de nijvere kunsten, 7) kunstwerken. Het midden van het gebouw was gereserveerd voor een overdekte tuin en een zogenaamd 'Museum voor de geschiedenis van den Arbeid' ofwel 'l'Histoire du Travail'.¹ De geplande volgorde werd tijdens de inrichting uit praktische overwegingen op veel plaatsen gewijzigd, maar in principe was de indeling zeer systematisch.

Het was de bedoeling dat elk van de participerende landen in dit ovale gebouw een taartpunt-achtige uitsnede toegewezen zou krijgen. Ook dit liep in de praktijk wel eens mis. Het principe was echter duidelijk: lopend langs de ringen kon de bezoeker een overzicht krijgen van één bepaald terrein van menselijke activiteit, en langs de radiale assen over wat een bepaald land op diverse terreinen had gepresteerd. Een Nederlandse waarnemer, die het gebouw vergeleek met het Colosseum in Rome, merkte op dat het laatstgenoemde gebouwd werd 'om aan de bloeddorstige lusten van het ruwe gepeupel genoeg te geven', terwijl het Parijse gebouw bestemd was 'om de kunsten des vredes een toevluchtsoord te verschaffen'. En: 'Terwijl daar woeste gladiatoren wedijverden, wie het voortreffelijkst was in het neêrvellen van zijn natuurgenoet, wie het onversaagdste in de



1. Plattegrond van het centrale tentoonstellingsgebouw van de Wereldtentoonstelling van 1867 te Parijs (uit: Das Buch der Erfindungen, Gewerbe und Industrien, VIII. Der Weltverkehr und seine Mittel II, Leipzig/Berlin 1888).

worsteling met het wilde gedierte, wie het schoonst in het sterven, – wordt hier gestreden om den voorrang in de middelen tot behoud, tot verbetering, tot veredeling der menschheid.² Een gedachte die paste in de negentiende-eeuwse ideaalvoorstelling van de wereldtentoonstelling als een ‘vreedzame wedkamp der volkeren’.

Een systematisch classificatiesysteem was kenmerkend voor de toenmalige wereldtentoonstellingen. Het was een uitvloeisel van de encyclopedische wetenschapsopvatting die toen overheersend was, het idee dat het hele universum of de hele mensheid een groot logisch samenhangend geheel was, dat begrepen kon worden door alle onderdelen afzonderlijk te bestuderen en bij elkaar op te tellen.³ Ook suggereerde de indeling een logische ontwikkeling in de werkzaamheden van de mens: van onbewerkte grondstoffen naar halffabrikaten tot eindproducten, en de laatste volgens een steeds gecompliceerder en technisch meer geavanceerd niveau van bewerking. Een hiërarchie van natuur naar cultuur.⁴ Deze min of meer doorlopende lijn in de opzet was onderverdeeld in ‘Afdelingen’, ‘Groepen’ en ‘Klassen’, die zeer fijn vertakt konden zijn. De plaats die de onderscheiden takken van nijverheid en kunst innamen binnen de systematiek kon verschillen, maar het principe ‘van natuur naar cultuur’ was steeds aanwezig. Reeds de eerste wereldtentoonstelling, in 1851 in Londen, was volgens zo’n systeem ingedeeld.

Tussen (wereld)nijverheidstentoonstellingen en musea voor de nijvere kunsten bestonden in de negentiende eeuw veel verbanden en overeenkomsten. Er lagen dezelfde doelstellingen en opvattingen aan ten grondslag; vaak waren dezelfde personen betrokken bij organisatie en bestuur; soms ook ging het om dezelfde voorwerpen. Wat op wereldtentoonstellingen geëxposeerd werd kwam na afloop dikwijls, door aankoop of schenking, terecht in een kunstnijverheidsmuseum; omgekeerd werd er voor tentoonstellingen nogal eens wat geleend uit permanente collecties.

Ook de indelingssystemen van de tentoonstellingen zien we terug in de eerste negentiende-eeuwse musea voor kunstnijverheid. Binnen deze instellingen speelden didactische overwegingen een belangrijke rol bij opstelling en presentatie: via een duidelijke rubricering kon de bezoekende ambachtsman snel en adequaat in kennis gebracht worden met goede voorbeelden op zijn vakgebied. Uiteindelijk zou dit het peil van de (nationale of regionale) nijverheid ten goede moeten komen.

l’Histoire du Travail: door het object spreekt het verleden

De bovengenoemde expositie ‘l’Histoire du Travail’ in het centrum van het

tentoonstellingsgebouw van 1876 was daarentegen ingericht op basis van een ander uitgangspunt. De titel 'geschiedenis van de arbeid' verwees niet, zoals wij zouden denken, naar de arbeid zelf maar naar de producten van die arbeid, en wel vanaf de steen-, brons- en ijzertijd. Het betrof dus eigenlijk een historische nijverheids- of kunstnijverheidstentoonstelling. Volgens de samensteller van de Nederlandse sectie daarvan, David van der Kellen jr., – directeur van het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst in Den Haag – was dit gedeelte met de volgende intentie opgezet:

[...] dat het voor de beoefening der kunsten [men bedoelt hier de kunstnijverheid] en tevens voor hare geschiedenis van belang is, de voortbrengselen van den menschelijken arbeid uit verschillende landen en tijdperken gemakkelijk te kunnen vergelijken. Ook wilde men aan de beoefenaars dier vakken voorbeelden ter navolging leveren.

Van der Kellen was ongeveer een jaar bezig met de organisatie van die Nederlandse sectie van de 'Histoire du Travail'. In totaal bracht hij ongeveer 600 voorwerpen bijeen. Hij putte daarvoor uit verscheidene stedelijke, kerkelijke en particuliere collecties. De bruikleengevers werden door hem uitvoerig bedankt in *De Nederlandsche Spectator*: 'Het is mij een behoefte hier openlijk mijn dank toe te brengen aan die Gemeenten en die particulieren, die mij hunne hulp niet hebben onttrokken, maar medewerkten, om den vreemdeling te doen zien, hoe hoog eens de kunstnijverheid in Nederland stond.'⁹ Een motief van nationale trots, van de wens het beste te laten zien van wat Nederland ooit vermocht, speelde duidelijk mee (eens te meer omdat de eigentijdse Nederlandse nijverheid op de wereldtentoonstelling naar veler mening een pover figuur had geslagen).

Uit Van der Kellens verslaggeving over de 'Histoire du Travail' valt met de nodige voorzichtigheid iets af te leiden over wat hij daarvan het meest van nationaal belang of het meest typisch Nederlands heeft gevonden. Zo noemt hij speciaal het Delfts aardewerk, waaronder diverse tegeltableaus. Brons- en koperwerk vanaf de twaalfde eeuw passeert de revue, gevolgd door miskelken en reliekhouders van edelsmeedwerk, laatmiddeleeuws borduurwerk en tapijten, meubelen uit de vijftiende, zestiende en zeventiende eeuw, en een verzameling hang- en sluitwerk van smeedijzer. Dit laatste was kennelijk een particuliere liefhebberij van Van der Kellen, want hij vermeldt dat hij in Nederland daar bij voorbaat al kritiek op kreeg. Dit materiaal was destijds niet 'museumwaardig'. Maar: 'van weinig zaken heb ik zooveel genoeg gehad als van de verzameling ijzerwerk', schreef hij, want buitenlandse ambachtslieden konden er niet genoeg van krijgen. Speciaal voor het tonen van dit ijzerwerk had hij de deuren uit een zeventiende-eeuwse kast laten vervangen door glas. Maar de meeste aandacht schenkt hij toch wel aan de 'zilverkast' met 150 stuks zilverwerk, meest gildezilver uit de zeventiende eeuw. 'De kolossale verguld zilveren beker van de stad Veere'

was voor hem het topstuk van zijn tentoonstelling, zo niet van de hele wereldtentoonstelling.

Bij de kunstnijverheidsproducten uit de Middeleeuwen plaatste hij een kanttekening: er was een reliekhouders bij, waarvan hij twee vrijwel dezelfde exemplaren ook had aangetroffen in het Musée de Cluny. Was deze reliekhouders wel van vaderlandse bodem?

Het valt vooral bij middeleeuwse oudheden dan al bijzonder moeilijk om met eenige juistheid aan te wijzen, waar ze gemaakt werden. Gewoonlijk toch geworden ze ons door tusschenkomst van kooplieden, van wien men om verschillende redenen nooit vernemen kon, van waar zij ze gekregen hebben. Daarenboven de schenkingen, die vorsten en heeren aan kerken en kloosters maakten, de oorlogen en rooverijen, en zooveel andere oorzaken, waardoor de voorwerpen van het eene in het andere land kwamen, en eindelijk in latere tijden de handel in oudheden, die ons land zoozeer beroofde van de werken van onze kunstambachtslieden [...] maken het alleen bij weinig voorwerpen mogelijk het geboorteland te kunnen bepalen, tenzij eenig op- of inschrift een weg wijst, waarbij men echter ook nog steeds de grootste voorzichtigheid moet in acht nemen.⁶

Dit is een voorbehoud dat ook later in de negentiende eeuw nog veel gemaakt werd ten aanzien van middeleeuwse kunstvoorwerpen, en dat waarschijnlijk een belemmering vormde om er associaties met nationale identiteit aan te hechten. Bij objecten uit de zeventiende eeuw speelde dit probleem niet.

Uit het relaas van Van der Kellen valt niet af te leiden dat deze historische tentoonstelling een chronologische lijn vertoonde. Daarvoor maakte hij te veel opmerkingen over het gebrek aan ruimte waarmee hij had moeten woekeren, over de noodoplossingen die hij had bedacht. Ook hadden de verschillende landen naast elkaar een compartiment in de 'Histoire du Travail', want het taartpunt-principe werkte ook door in de centrale tentoonstellingshal. Niet alle landen hadden het thema van de tentoonstelling op dezelfde manier geïnterpreteerd; zo toonden de Scandinavische landen veel objecten uit de prehistorie en Nederland helemaal niet. Het zou er naar ons gevoel best wel eens rommelig uitgezien kunnen hebben. Maar toch: er moet op die wereldtentoonstelling een zekere discrepantie te zien geweest zijn tussen technologische vooruitgang en verdwenen kunstvaardigheden, maar ook tussen het tentoonstellen van 'vroeger' en 'nu', tussen het voor eigentijdse praktische toepassing presenteren en het 'musealiseren' van producten van kunstnijverheid.

Deze beide opstellingsprincipes van kunstnijverheid, de systematisch rubricerende en de evocatief-historische, waren waarschijnlijk op de wereldtentoonstelling van 1867 in Parijs voor het eerst naast elkaar te zien. Vanaf omstreeks 1870 zou de historische opstelling meer en meer terrein winnen.

Het ging daarbij niet om zomaar een nieuwe mode in het opstellen: er lagen verschillende intenties aan ten grondslag. Volgens het eerste principe werden de voorwerpen getoond vanwege hun technische of artistieke kwaliteiten. Het geven van zoveel mogelijk voorbeelden om de vindingrijkheid van ambachtsman of ontwerper te stimuleren was het hoofddoel, en wat men niet in huis had probeerde men aan te vullen via gipsmodellen en reproductiecollecties. Ook al dienden deze opstellingen een nationaal doel – de bevordering van de nijverheid –, de nijverheidsvoorwerpen zelf werden betrekkelijk ‘waardevrij’ ingezet. De zoektocht naar een nieuwe, eigen stijl voor de negentiende eeuw maakte dat men in allerlei kunstvormen uit vroeger tijd of uit een andere cultuur zocht naar wetten of principes voor zo’n stijl.

De historische presentatie was niet zozeer bedoeld als voorbeeldencollectie voor de nijvere stand, maar voor de ontwikkeling en smaakvorming van een breder publiek. De tentoongestelde voorwerpen kregen een ideologische lading, en werden dienstbaar aan het bijbrengen van historisch besef en gevoelens van nationale identiteit.

Gedurende het laatste kwart van de negentiende eeuw bleven beide vormen van opstelling naast elkaar bestaan; er was dus een zekere spanning in musea voor de nijvere kunsten tussen het (nationale) doel en de gebruikte (presentatie)-middelen.

Het South Kensington Museum, Semper en Riegl

Die spanning was er onder andere in het Londense South Kensington Museum, destijds beschouwd als de moeder van vele kunstnijverheidsmusea in Europa en Amerika. Het museum was toen nog niet het kolossale en statige Victoria & Albert Museum zoals we dat nu kennen. Het bestond uit een als tijdelijk bedoelde kern van twee uit gietijzer geconstrueerde galerijen, die in de loop der tijd geflankeerd werden door steeds meer aanbouswels. Het huidige gebouw is daar als het ware omheen gebouwd. Dit South Kensington Museum was op diverse manieren verbonden met de eerste wereldtentoonstelling van 1851. De oprichting ervan was bekostigd uit de winst die de wereldtentoonstelling had opgeleverd, op die wereldtentoonstelling waren aankopen gedaan die een substantieel deel van de collectie vormden, en bovendien waren de initiatiefnemers van de tentoonstelling ook die van de stichting van het museum: prins Albert en Henry Cole. Het South Kensington Museum was ook gedeeltelijk gebaseerd op dezelfde pretenties als de wereldtentoonstelling: enerzijds moest het een voorbeeldfunctie hebben voor ambachtslieden en fabrikanten, anderzijds moest het inzicht bieden in het totaal van menselijke activiteiten, niet alleen op het gebied van kunst en kunstnijverheid maar ook in techniek en wetenschap.

Het museumgebouw heeft dan ook tot aan het eind van de negentiende eeuw onderdak geboden aan diverse subcollecties, zoals een schilderijencollectie, een 'Machinery Gallery', een Patent Museum en een Museum of Construction, een Educational Museum en een Food Collection (residu van een particulier 'Economic Museum for the Working Class', dat aangekocht was), een collectie architectuurfragmenten en een gipsafgietselcollectie. In 1881 betrok het British Museum of Natural History een nieuw gebouw naast het South Kensington-complex.⁷

De kernverzameling van het South Kensington Museum, de collectie op het gebied van de nijvere kunsten, heeft de reputatie gekregen van een zeer didactisch, naar grondstoffen en materialen ingedeeld kunstnijverheidsmuseum. Die reputatie komt gedeeltelijk voor rekening van directeur Henry Cole, Richard Redgrave, het hoofd van de aanpalende South Kensington School of Design, en Owen Jones (die de supervisie had gehad over de aanleg van de wereldtentoonstelling van 1851). Zij verdedigden in diverse publicaties van en voor het South Kensington Museum het aanleren van de 'Principles of Design' en de 'Grammar of Ornament' via methodisch tekenonderwijs en het systematisch analyseren van vorm en ornament van objecten.⁸ Een andere bron waren de ideeën van Gottfried Semper, ook een van de personen die betrokken waren bij de totstandkoming van het museum. Naar Sempers opvattingen moesten de voorwerpen in een museum voor de nijvere kunsten geordend zijn naar functie. Hem stond daarbij iets anders voor ogen dan het rubriceringssysteem van de wereldtentoonstelling, dat hij te veel op uiterlijke kenmerken gericht vond. Zijn indeling ging uit van een inhoudelijke eenheid van functies. Voorwerpen moesten geordend worden naar de behoefte of het idee waaraan ze gestalte gaven – en dan wel volgens de meest elementaire, architectonische functies waarmee het sociale leven gestalte kreeg, zoals haard, wanden, dak en vloer. Alle vormgeving en versiering was volgens hem primair afgeleid van die elementaire functies, en pas in tweede instantie bepaald door gebruikte grondstoffen, werktuigen en omstandigheden als plaats, tijd, klimaat, zeden en gewoonten, rang en stand. De vier elementaire architectonische functies van de behuizing van de mens waren voor hem verbonden met vier basistechnieken om deze te construeren, en daarmee met vier 'oervormen' van menselijke creativiteit: 1) vlechten, weven, spinnen ofwel de textiele kunsten in ruime zin genomen, 2) kneden, buigen, draaien en vormen ofwel de ceramische kunsten, 3) timmeren en verbindingen maken, 4) hakken en voegen, opbouwen en overspannen: de kunst en kunde van metselaar tot ingenieur. Een ideaal museum voor de nijverheid moest uit vier afdelingen voor deze basisprincipes bestaan, met nog een vijfde afdeling voor vergelijking en combinatie, voor mengvormen dus.

Semper ontwierp ook een schema voor een dergelijk museum: ruitvormig,

met vier binnenhoven gevormd door twee elkaar kruisende assen. Aan de eindpunten van elke as moesten de vier 'oervormen' gedemonstreerd worden, langs de assen en in de omlopen moest worden getoond hoe die in elkaar konden overlopen. Een dergelijke museumaanleg bood volgens Semper de 'Längsschnitt, Querschnitt und Grundriss der gesamten Kulturgeschichte'. De bezoeker kon hier verschillende methodische routes maken.⁹ Zo konden handwerkers en kunstenaars leren hoe zij volgens oerprincipes een stijl moesten opbouwen (in tegenstelling tot louter op winst beluste industriëlen die uit het culturele erfgoed willekeurig motieven bijengraaiden; daarmee verbraken zij voor Semper het functionele, historische en sociale verband van vorm en ornament). Volgens deze redenering kon er inderdaad een zeker verband zijn tussen het kennen van 'oerprincipes' en het opnieuw opbouwen – in plaats van kopiëren – van een bij een sociale gemeenschap horende, al dan niet nationale, stijl. In een enkel geval werd dit verband ook gelegd, zoals we nog zullen zien.

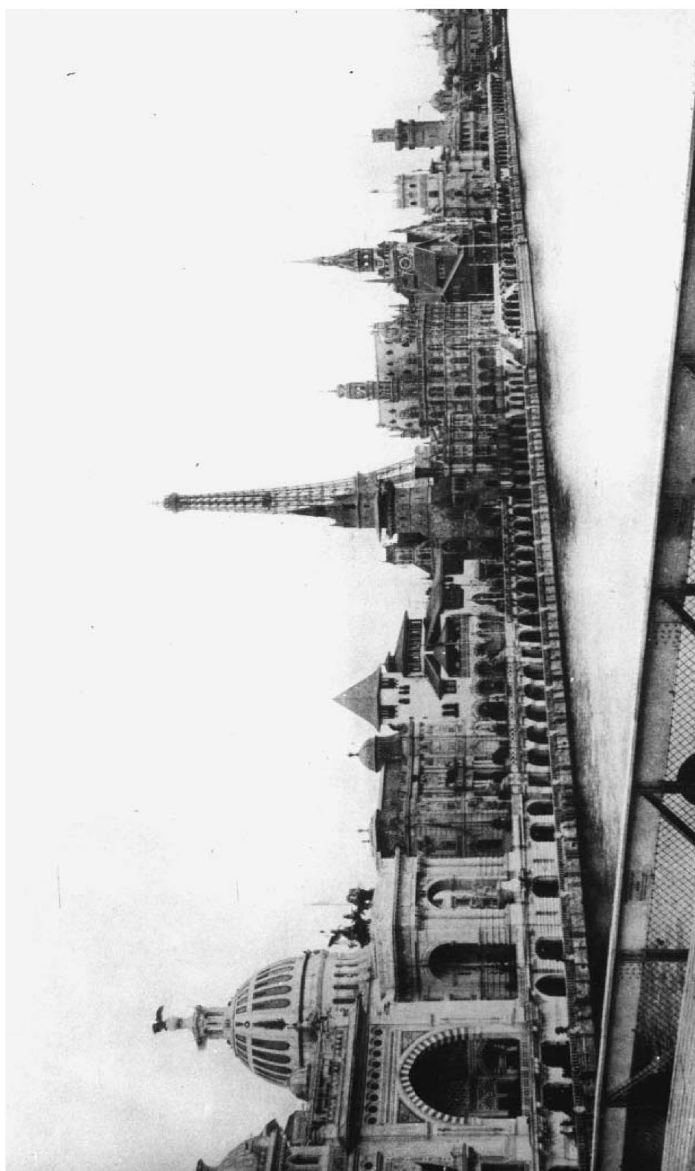
In hun meest pure vorm waren de museale opvattingen van Semper echter moeilijk te realiseren, zeker niet in het South Kensington Museum dat zich moest behelpen met allerlei voorlopige bouwsels. In een veelomvattende en zeer genuanceerde studie over de geschiedenis van het Victoria & Albert Museum, *Vision & Accident*, heeft Anthony Burton uiteengezet dat de theorieën van Semper in het buitenland toch beschouwd werden als de museale succesformule van het South Kensington Museum. Dit leidde tot de oprichting van musea gebaseerd op een veel orthodoxer, maar ook gesimplificeerd Semperianisme op het vasteland van Europa. De simplificatie bestond er uit, dat men het 'materieële' element uit Sempers theorie isoleerde en verabsoluteerde. De techniek en het materiaal, en niet de sociale betekenis gingen de grondslag vormen voor de indeling.¹⁰ De omstandigheid dat men op het continent meer gelegenheid kreeg tot het neerzetten van een passend gebouw met omlopen rond binnenhoven droeg bij tot het ontstaan van zeer systematisch opgezette musea met fijn vertakte indelingssystemen naar materiaal en techniek.¹¹

In het South Kensington Museum werd het Semperiaanse systeem ook binnen eigen gelederen ondermijnd: door conservator John Charles Robinson, expert op het gebied van Italiaanse beeldhouwkunst. Robinson voelde meer voor opstellingen met een historische sequentie, en voor meer sfeervolle presentaties die de geest van een tijdperk moesten suggereren. Hij had daarmee kennisgemaakt in Parijs, in het Musée de Cluny en bij particuliere collectioneers. Voor hem vormden kunstnijverheidsvoorwerpen de belichaming van vervlogen tijden, en niet zozeer standaardvoorbeelden van goede ontwerpprincipes. Deze opvattingen stonden haaks op die van Henry Cole, en Robinson werd dan ook in 1868 ontslagen.¹²

Na de pensionering van Cole in 1874 veranderde het klimaat. Systematiek maakte langzaam plaats voor esthetiek en het verzamelen van contemporaine ontwerpen voor dat van oude kunstnijverheid. Het museum verwierf een belangrijke collectie oosterse kunstnijverheid, die niet meer volgens systeem werd opgedeeld maar in z'n geheel werd geëxposeerd in een aparte galerij. In de jaren na 1880 kwamen er tentoonstellingen van Spaanse, Portugese en Scandinavische kunstnijverheid. Het idee dat er een kunstnijverheid met een specifiek nationaal karakter kon bestaan werd hierdoor gevoed.

Theoretisch werd de nieuwe koers van het museum voor kunstnijverheid ondersteund door de opvattingen van Alois Riegl, conservator in het Österreichisches Museum für Kunst und Industrie. Diens boek *Stilfragen* uit 1893 behelst een kritiek op wat hij zag als het materialistische en darwinistische uitgangspunt van Semper. Riegl ging uit van het 'Kunstwollen', een ingeboren drijfveer van de mens om objecten te versieren, onafhankelijk van materiaal en techniek. Deze 'Schmuckbedürfnis' zou sterker zijn dan de louter functionele behoefte aan onderdak en kleding. Hij kon deze ingeboren drijfveer niet nader definiëren, maar, zo vond hij, dat konden de aanhangers van de technisch-materiële herkomst van kunst óók niet. Voor Riegl had het zin om diverse periodes in de kunstgeschiedenis te bestuderen om te zien hoe zich daarin het 'Kunstwollen' manifesteerde, méér zin dan het analyseren van artistieke ontwikkelingen op basis van materiaal. Zijn boek heeft als ondertitel *Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*; hij volgt daarin dan ook de versieringsdrang van de mensheid vanaf de eerste geometrische patronen in de prehistorie, de symmetrisch geordende 'Wappenstil' van gestileerde natuurmotieven in Mesopotamië en Perzië, het gestileerde plantornament in het oude Egypte, de rankenfriezen in de Griekse en Byzantijnse kunst en tenslotte het intrigerende spel met arabesken in de Arabische kunst. Hij stelt de geschiedenis van het ornament voor als een ketting, met de afzonderlijke culturen als schakels: 'Die gesamte Kulturgeschichte stellt sich ja dar als ein fortgesetztes Ringen mit der Materie', en niet de techniek maar de 'kunschtchaffende Gedanke', die zich steeds meer en verder wil ontwikkelen, is daarvoor doorslaggevend.¹³

De verandering in uitgangspunt deed zich niet alleen voor in het South Kensington Museum en in Wenen maar was een algemeen verschijnsel. Langzamerhand werden de kunstnijverheidsmusea in Europa gereorganiseerd: de aan materiaal en techniek gebonden systematiek werd eerst afgewisseld met, later grotendeels vervangen door opstellingen met een meer evocatief karakter: smaakvolle ensembles van voorwerpen uit eenzelfde periode, stijlkamers, soms inbouw van complete, van elders overgebrachte historische interieurs. Er is een duidelijke parallel



2. 'Rue des Nations' op de Wereldtentoonstelling van 1900 te Parijs (uit: Exposition universelle internationale de 1900. Vues photographiques, reprint Paris 1979).

te zien met de ontwikkeling in presentatie op werelddtentoonstellingen: ook daar zocht men naar opstellingsvormen die emotioneel aansprekend waren, onder andere het tentoonstellen in paviljoens in 'nationale' stijlen, zó karakteristiek als ze in werkelijkheid nauwelijks te vinden waren [afb. 2]. De architectuur moest als het ware de ziel van een volk uitstralen. Als verklaring is wel gegeven, dat de encyclopedische voorbeeld-opstelling zichzelf had overleefd: steeds meer kunstambachten werden immers gemechaniseerd, en de geschoolde vakman was steeds minder nodig. Het nieuwe doel van kunstnijverheidsmusea en -tentoonstellingen zou nu smaakvorming zijn, opvoeding van consumenten.¹⁴ Maar er is ook een parallelle te bespeuren met de ontwikkeling in natuurhistorische en volkskundige musea, waar men diorama's, panorama's en boereninterieurs in de opstelling ging inbouwen. In de Duitse landen ging dit expliciet samen met een emotioneel getinte 'Heimatorientierung'.¹⁵

Nederlandse compromissen

In Nederland bestonden aan het eind van de negentiende eeuw twee belangrijke kunstnijverheidsverzamelingen: het Museum van Kunstnijverheid in Haarlem, opgericht in 1877, en het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst, in 1887 geopend in het Rijksmuseum. Beide musea hadden, naast andere modellen, het South Kensington Museum tot voorbeeld: het Haarlemse museum aanvankelijk het ideaal van de naar materiaal geordende systematiek, het Amsterdamse de als veelomvattend bedoelde maar heterogene conglomeratie van verzamelingen die het in werkelijkheid was. Het Nederlandsch Museum herbergde dan ook naast de kunstnijverheidsverzameling: een afdeling van de Marine met scheepsmodellen, collecties wapens, smeedwerk en klederdrachten, een Hindelooper kamer en het model van een Friese boerderij, een gipsafgietselcollectie, een zaal met 'Historische herinneringen' en een monument voor het Nederlandse leger in Atjeh.

Het Nederlandsch Museum had in 1883 al een soort proefopstelling gehad. Dat was de afdeling Retrospectieve kunst die als nevententoonstelling verbonden was aan de Internationale Koloniale- en Uitvoerhandelstentoonstelling van 1883 op het huidige Museumplein. De zuidvleugel van het Rijksmuseumgebouw, dat toen nog gedeeltelijk in aanbouw was, werd provisorisch in orde gemaakt voor deze tentoonstelling. En meer dan dat: de inhoud van het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst werd ervoor overgebracht vanuit Den Haag. Het was toch al de bedoeling dat dit museum zou verhuizen; nu kon dit versneld gebeuren.

De Retrospectieve tentoonstelling werd georganiseerd door een speciale commissie; de eigenlijke inrichter ervan was David van der Kellen jr., die we al zijn

tegengekomen als samensteller van de 'Histoire du Travail' in 1876. Van der Kellen had als directeur van het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst een dubbele taak: het begeleiden van de verhuizing naar Amsterdam en het inrichten van de tentoonstelling.¹⁶ Uit archiefstukken blijkt dat hij de collectie van zijn museum niet voldoende vond om een beeld van de nationale kunstnijverheid te geven. Hij zag het trouwens toch somber in:

[...] Zal zij [= de commissie] genoeg voorwerpen bijeen kunnen krijgen, zulk een tentoonstelling waardig? Ik betwijfel het. Wij weten nu nagenoeg wat er hier in het land te vinden is, of liever in de laatste jaren te vinden was, dank zij de gehouden tentoonstellingen.

Veel daarvan is naar het buitenland uitgevoerd, terwijl er weinig ingebracht is. Veel daarvan is in gemeentelijke of andere Musea opgenomen, die vooral in een jaar, waarin veel vreemdelingen ons land zullen bezoeken, niet gaarne voor geruime tijd het meest bezienswaardige zullen willen afstaan [...].

Zo vreesde Van der Kellen de schatten uit de bisschoppelijke musea te Utrecht en Haarlem en uit de schatkamer van de St. Servaes te Maastricht niet te kunnen krijgen; de vergulde beker van Veere ook niet, aangezien die stad juist een eigen museumpje had ingericht (deze beker kwam overigens wel). Veel Amsterdamse kunstvoorwerpen waren al bestemd voor het nieuwe Rijksmuseum. En de privé-verzamelaars werden het wel eens beu om steeds weer hun eigendommen te moeten missen.¹⁷

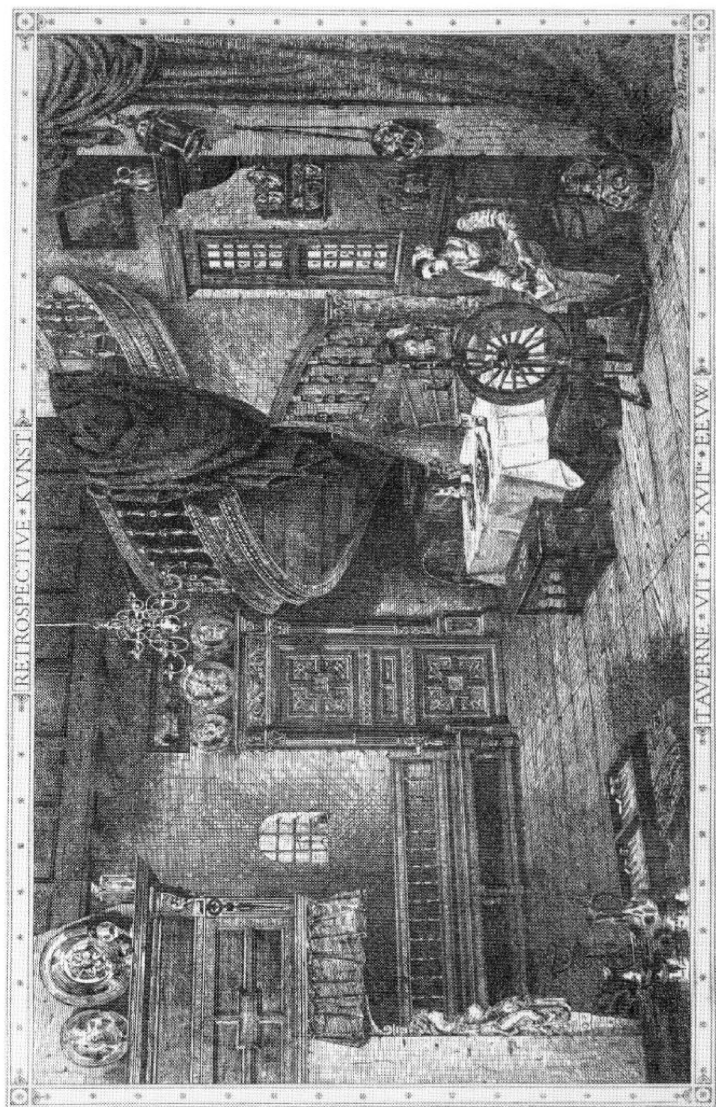
Dat laatste bleek ook wel uit sommige reacties van aangeschreven collectioneurs. Een oproep in de kranten had wel enig succes. In deze oproep werd een appèl gedaan op de nationale trots: de tentoonstelling moest 'vereinigen al het kostbaarste wat zich op dit gebied in den lande bevindt', en 'een geheel [...] opleveren, onze voorouders en de grootsche geschiedenis van het vaderland waardig'.¹⁸ Het leverde diverse aanbiedingen op: zilveren tafelfgerei, antieke kasten en kisten, en '2 prachtige antieke fruitschalen met dito onderschotels echt Delftsch aardewerk gemerkt W.v.d.B. blauw en wit gebloemd en op 't patroon uitgesneden [...]'. De eigenares van deze laatste had eigenlijk het oogmerk via de tentoonstelling een koper te vinden voor deze stukken.¹⁹

De bij deze tentoonstelling behorende gids geeft een indruk hoe de objecten waren opgesteld: soms gegroepeerd naar soort, dan weer in heterogeen samengestelde ensembles. De chronologische volgorde werd zeer losjes gehanteerd: voorwerpen uit de steen- en bronstijd bijvoorbeeld kwamen pas aan bod ná twee zalen met renaissance-kasten, laatmiddeleeuwse beeldjes, wapens, muziekinstrumenten en een gotische kast. En ook die prehistorische voorwerpen waren weer gecombineerd met emails, glas-in-lood, liturgische voorwerpen uit de Renais-

sance, schilderijen en wapens. Kennelijk streefde men vooral naar een levendige, artistiek overkomende presentatie. Bijzonder waren ook de drie Oudhollandse stijlkamers uit de zestiende en zeventiende eeuw, en de 'Hollandsche Taveerne'.²⁰ Kwantitatief gezien lijkt de meeste plaats te zijn ingenomen door zeventiende-eeuwse meubels (die weer werden gebruikt om van alles op en in te zetten) en Delfts aardewerk. Het laatste kreeg zelfs twee vertrekken toebedeeld. Van der Kellen vergat ook hier het ijzerwerk niet. In de beschrijvingen in de bezoekersgids wordt het adjectief 'Hollandsch' vaak gebruikt, als om de bezoeker ervan te overtuigen dat het hier écht oudvaderlandse nijverheid betrof. Verder kan men niet zeggen dat in de gids expliciet een nationale identiteit of nationale trots wordt gepropageerd.²¹

In de pers ging de meeste aandacht uit naar de exotische producten op de Koloniale Tentoonstelling; de Retrospectieve kunstnijverheidstentoonstelling kreeg relatief weinig, maar wel positieve reacties. Onder die reacties was een platenalbum, samengesteld door de jonge architect H.P. Berlage [afb.3]. Berlage was nog leerling geweest van Semper persoonlijk en hij paste dan ook de eigenlijke kern van diens theorieën op de tentoonstelling toe. Het belang dat Semper had gehecht aan haard, wand, vloer en dak deed hem zijn schreden richten naar de Oudhollandse taveerne, waarin de haard het middelpunt vormde. Met instemming herhaalde hij de opmerkingen van Semper over de haard als 'het oudste en voornaamste symbool der maatschappij en familie'. De ophoging die voor de haard gemaakt was verwees nog naar het gedeelte dat de mens aan de aarde onttrok om het een gewijde bestemming te geven, die van het altaar. Ook de betimmeringen in de Oudhollandse vertrekken correleerden met Sempers nadruk op de wand als oerelement. De vele stoelen en het smeedwerk appeleerden weer aan Sempers oerprincipes van vormgeving. Kortom: Berlage vond Sempers opvattingen bij uitstek belichaamd in de Hollandse Renaissance: 'De studie van de heerlijke voortbrengselen der renaissance, doet ten duidelijkste zien, wat we van haar moeten en kunnen leeren, en het is vooral hare kunstnijverheid, die ons de nuttigste wenken kan geven.' De voorwerpen en meubels die Berlage voor dit album tekende stammen voor het merendeel uit de Renaissance.²²

David van der Kellen jr. zwaaide ook weer de scepter over het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst in het Rijksmuseum. Van zijn hand stamt ook de eerste gids voor bezoekers. Toen hij die maakte waren nog niet alle zalen en doorgangen in het gebouw gereed, zodat hij geen echte 'routebeschrijving' kon geven. Hij begint met het beschrijven van zalen met objecten uit de vijftiende, achttiende en zeventiende eeuw, een grote hoeveelheid Delfts aardewerk, een poppenhuis, om met voorbijgaan van een nog niet opengesteld gedeelte



3. De Oudhollandse Taveerne op de Retrospectieve Tentoonstelling bij de Internationale Koloniale Tentoonstelling van 1883, door H.P. Berlage, uit diens album Retrospectieve kunst op de Internationale Koloniale- en Uitvoerhandeltentoonstelling Amsterdam 1883, z.pl. [1883].

aan te landen in de 'eigenlijke schatkamer van het Nederlandsch Museum'. Daar bevonden zich de gobelins, met parelmoer ingelegde tafels, ivoeren, miniaturen en vooral zilverwerk. Het grootste deel van deze gids wordt ingenomen door de opsomming op nummer van goud- en zilverwerk. Het gildenzilver krijgt de meeste aandacht. Dan komen we bij de vitrines met 'electrotypische navolgingen': een verzameling kopieën, voor een deel uit het atelier van het South Kensington Museum. Deze kopieën zijn allemaal naar buitenlandse voorbeelden; vergelijking met Nederlandse kunstnijverheid was duidelijk het doel.

Vervolgens gaat de gids terug in de tijd. Er volgt een hele serie vertrekken in middeleeuwse trant, van Karolingisch tot de late gotiek. Hier was een ander type inrichting te zien: bij gebrek aan authentiek middeleeuws materiaal waren de vertrekken samengesteld uit replica's van fragmenten uit diverse middeleeuwse monumenten: het gewelf uit de ene kerk, de schilderijen uit een andere (of nageschilderd naar manuscripten), een deur gekopieerd naar een uit de St. Servaas, een kopie van de Maastrichtse 'Noodkist' ernaast, de vloer een getrouwe weergave van die in de Munsterkerk te Roermond ... de authentiek-middeleeuwse objecten lijken er wat verweesd tussen in hun vitrines. Vrijwel alles is gekopieerd naar monumenten van vaderlandse bodem, alleen enkele glas-in-loodramen stammen af van Chartres of Keulen. Wat de zeventiende eeuw betreft, is alleen een protestants kerkinterieur uit die tijd op deze wijze gereconstrueerd. Verder zijn de vertrekken die latere eeuwen representeren voorzien van authentieke fraai gesneden of beschilderde betimmeringen. Hier wordt ook verantwoord waarom deze vertrekken niet geheel historisch betrouwbaar kunnen zijn:

[...] 't Is natuurlijk dat destijds zulk een kamer niet die groote verscheidenheid van vorm in de stoelen opleverde als deze hier, evengoed als thans had men heele en halve dozijnen van denzelfden vorm; maar de bedoeling van een Museum als leerschool is zooveel mogelijk verscheidenheid van vormen te toonen, daarenboven wordt het tegenwoordig zeer moeilijk een half dozijn stoelen van één soort te bekomen.²³

Het lijkt er op dat men in het museum voor een dilemma heeft gestaan: enerzijds wilde men de 'geest' of de 'sfeer' van een tijdperk oproepen, en dan liefst die sfeer in Nederland, anderzijds wilde men een leerzaam karakter blijven houden voor ambachtslieden en ontwerpers. Een regeringswaarnemer uit Frankrijk die in 1886 het museum beschreef vond dat dat uitstekend samen kon gaan: het museum gaf een duidelijk beeld van de ontwikkelingen van de 'génie national' over acht vruchtbare eeuwen maar was tevens een centrum van artistiek onderzoek. Het gebouw vormde zo een 'véritable capitale artistique de la Hollande'.²⁴

Uit de catalogus van meubels van het Nederlandsch Museum uit 1907 blijkt nog steeds die dubbele oriëntatie. In de Inleiding wordt uitvoerig aandacht besteed aan materiaal en techniek: eigenschappen en mogelijkheden van diverse

houtsoorten, de invloed van gebruikte gereedschappen op decoratiepatronen, de verbindingen en allerlei inleg- en laktechnieken. Maar in de beschrijving van de stukken uit de collectie komt soms de intentie naar voren om vast te leggen wát nu het wezen is van de Hollandse meubelkunst. Van de middeleeuwse meubelstukken staat de herkomst niet eenduidig vast. Zeeuws en Brabants meubilair vertoont teveel Vlaamse invloed. Het Friese meubel neigt tezeer naar boerenkunst. Ten slotte komt men tot de volgende karakterisering:

De Noord-Nederlandsche meubelmaker leert zich losmaken van het ornament en iets voortreffelijks tot stand brengen zonder andere versiering dan zijn door lange traditie uitgewerkt profiel; eigenlijk bloot door een volmaakt oordeelkundige behandeling der grondstof. De Hollandsche zin voor het sobere, het verstandelijke en min of meer nuchter-perfecte zegeviert. Daarmede begint, in het laatste vierde der 16e eeuw, de volle bloeitijd van het Noord-Nederlandsche meubel, die omstreeks het midden der 17e eeuw weer teneinde is. Slechts in dat korte tijdperk onderscheidt zich ons werk buitengewoon gunstig van de producten der naburen [...].²⁵

Kennelijk konden verschillende opvattingen over doel en wezen van de nijvere kunsten, en verschillende opvattingen over exposeren en presenteren, naast elkaar bestaan in één museum. Sempers sociaal en functioneel bepaalde oerprincipes van materiaalbewerking klinken in de catalogus door naast Riegls 'Kunstwollen'. Het economisch belang van de nationale nijverheid was misschien wel het beste gediend met producten waarin de nationale identiteit tot uiting kwam.

Het lijkt er op dat het Haarlemse Museum van Kunstnijverheid via een andere route uiteindelijk op ongeveer eenzelfde tweeledig standpunt uitgekomen is. Dit particuliere museum, dat expliciet de bevordering van de nijverheid tot doel had, had een indeling naar materiaal in zes afdelingen (gipsafgietsels; metaalwerk; textilia; glaswerk; aardewerk en porselein; houtsnijwerk en huisraad). In de studie van Pijzel-Domisse over dit museum wordt aangetoond dat de opvattingen van Semper aan indeling en opbouw van de verzameling ten grondslag lagen.²⁶ Men streefde naar een zo veelomvattend mogelijk overzicht van alle takken van kunstnijverheid in alle culturen en tijdperken, van Griekse terracotta beeldjes tot Japans porselein en gipsmodellen van eigentijdse sculptuur; kopieën en afgietsels maakten trouwens een substantieel deel uit van deze didactische verzameling. Toch kroop ook in deze wereldwijd opgezette voorbeeldenverzameling het historische en nationale element binnen: in 1901 werd besloten tot de inrichting van een Oudhollandse keuken, in 1906 van een Hindelooper kamer; er kwam een collectie klederdrachten en de bewaard gebleven empire-vertrekken van Paviljoen Welgelegen, waar het museum in gehuisvest was, werden opgesteld voor publiek. In de jaarverslagen van het museum is door de jaren heen

sprake van 'Principles of Design', gezonde ontwerpprincipes die overgedragen moeten worden. Maar waarschijnlijk vond men ook hier die principes het beste tot uiting komen in een product dat in overeenstemming met de landsaard was. Dat zou men althans kunnen opmaken uit een citaat uit het Jaarverslag over 1900:

De belangen van ons land zijn [...] in het spel en ook wij moeten onze beste krachten inspanssen, ten einde aan de mededinging, die heden ten dage zoo algemeen is, het hoofd te kunnen bieden.

Daartoe worden wij aangespoord door de herinnering aan de belangrijkste werken op het gebied der kunstambachten door onze vaderen gewrocht, alsook door den artistieken aanleg aan onzen landsaard eigen, doch het ten uitvoer brengen der moeilijke taak om weder te doen opbloeien, hetgeen uitgedroogd en verdord was, kan slechts door krachtigen wil en ernstig streven geschieden [...].²⁷

Lieske Tibbe, 1e Helmersstraat 208I, 1054 EN Amsterdam.

Noten

- ¹ 'Het gebouw voor de tentoonstelling in 1867 te Parijs te houden', *De Opmerker* 1 (1866) 111.
- ² J. Gosschalk, 'Over de werelddtentoonstelling te Parijs. I, Het gebouw, II, Inrigting van het gebouw', *De Nederlandsche Spectator* .. (1867) 268 en 277.
- ³ Utz Haltern, 'Die Welt als "Schaustellung". Zur Funktion und Bedeutung der internationalen Industrieausstellungen im 19. und 20. Jahrhundert', *Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* 60 (1973) 58.
- ⁴ Utz Haltern, *Die Londoner Weltausstellung von 1851* (Münster 1971) 84.
- ⁵ David van der Kellen jr., 'De Afdeeling "l'histoire du travail" op de Werelddtentoonstelling te Parijs', *De Nederlandsche Spectator* 47 (1867) 317-318.
- ⁶ David van der Kellen jr., 'l' histoire du travail op de Werelddtentoonstelling te Parijs. Nederland', *De Nederlandsche Spectator* 47 (1867) 277-278. Zie ook: Annet Gaalman, "'Wildemannen' en werelddtentoonstellingen", *Bouwkunst. Studies in vriendschap voor Kees Peeters* (Amsterdam 1993) 196-199.
- ⁷ Anthony Burton, *Vision & Accident. The Story of the Victoria & Albert Museum* (London 1999) 41-54; William T. Stearn, *The Natural History Museum at South Kensington. A History of the British Museum (Natural History) 1783-1980*, 41-66.
- ⁸ Barbara Morris, *Inspiration for Design. The Influence of the Victoria and Albert Museum* (London 1984) 19-28.
- ⁹ Gottfried Semper, 'Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls (1851)' en 'Plan eines idealen Museums (1852)' in: id., *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, ausgewählt und redigiert von Hans M. Wingler (Mainz/Berlin 1966) 29-31, 66, 76-78.
- ¹⁰ Burton op. cit., 112-114.
- ¹¹ Barbara Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert* (München 1974) 91-113.
- ¹² Burton op. cit., 57-70, en id., 'The uses of the South Kensington art collections', *Journal of the History of Collections* 14 (2002) 70-98.

¹³ Burton op. cit., 158; Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Berlin 1923; 2. Aufl.) VI-VII, 20, 22, 32, 346 en 24.

¹⁴ Gert Reising, 'Bildung und Ausbildung im 19. Jahrhundert. Das Bethnal Green Museum in London' in: Ellen Spickernagel u. Brigitte Walbe (Hrsg.), *Das Museum: Lernort contra Musentempel* (Giessen 1976) 48-49.

¹⁵ Andreas Kuntz, *Das Museum als Volksbildungsstätte. Museumskonzeptionen in der Volksbildungsbewegung in Deutschland zwischen 1871 und 1918* (Marburg 1978) 39-94. Zie hiervoor ook de bijdrage van Ad de Jong in dit nummer.

¹⁶ Zie ook: Lieske Tibbe, 'Een cultuurkloof. Nederlandse kunst en kunstnijverheid op de Internationale Koloniale- en Uitvoerhandeltentoonstelling', *De Negentiende Eeuw* 24 (2000) 141-152.

¹⁷ Brief David van der Kellen aan de tentoonstellingscommissie, Den Haag 22/1/1883; Amsterdam, Gemeente Archief, P.A. 44 nr. 7.

¹⁸ Ingeplakt krantenknipsel, zonder bronvermelding, in het Notulenboek van de Commissie voor de Retrospectieve Kunst en Kunstnijverheid, bij notulen 'Bestuursvergadering der derde Afdeling', 27/2/1883; Amsterdam, Gemeente Archief, P.A. 44 nr. 1.

¹⁹ Brief Wed. I. Melchers aan de tentoonstellingscommissie, Schiedam 3/2/1883; Amsterdam, Gemeente Archief, P.A. 44 nr. 7.

²⁰ Zie: Barbara Laan, 'Een schilderij in drie dimensies. De "kamer van Jan Steen" of "het schilderachtige voorhuis van een zeventiende-eeuwsche taveerne" op de Wereldtentoonstelling van 1883', *Het Schilderachtige. Studies over het schilderachtige in de Nederlandsche kunsttheorie en architectuur 1650-1900* (Amsterdam 1994) 117-128.

²¹ *Internationale Koloniale- en Uitvoerhandeltentoonstelling Amsterdam 1883. Gids voor de tentoonstelling van Retrospectieve kunst* (Amsterdam 1883).

²² H.P. Berlage, *Retrospectieve kunst op de Internationale Koloniale- en Uitvoerhandel Tentoonstelling Amsterdam 1883* (z.pl., z.d).

²³ David van der Kellen jr., *Gids voor de bezoekers van het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst* (Amsterdam z.j.).

²⁴ Marius Vachon, *Rapports à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts sur les Musées et les Écoles d'art industriel et sur la situation des industries artistiques en Belgique et Hollande* (Paris 1886) 98-99.

²⁵ *Catalogus van de meubelen in het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst te Amsterdam* (Amsterdam 1907) LXXXIII.

²⁶ Jet Pijzel-Domisse, 'Het Museum en de School voor Kunstnijverheid in de periode 1877-1926', *Paviljoen Welgelegen 1789-1989. Van buitenplaats van de bankier Hope tot zetel van de provincie Noord-Holland* (Haarlem 1989) 151-157.

²⁷ *Museum en School voor Kunstnijverheid te Haarlem. Verslag over het jaar 1900* (Haarlem 1901) 2.