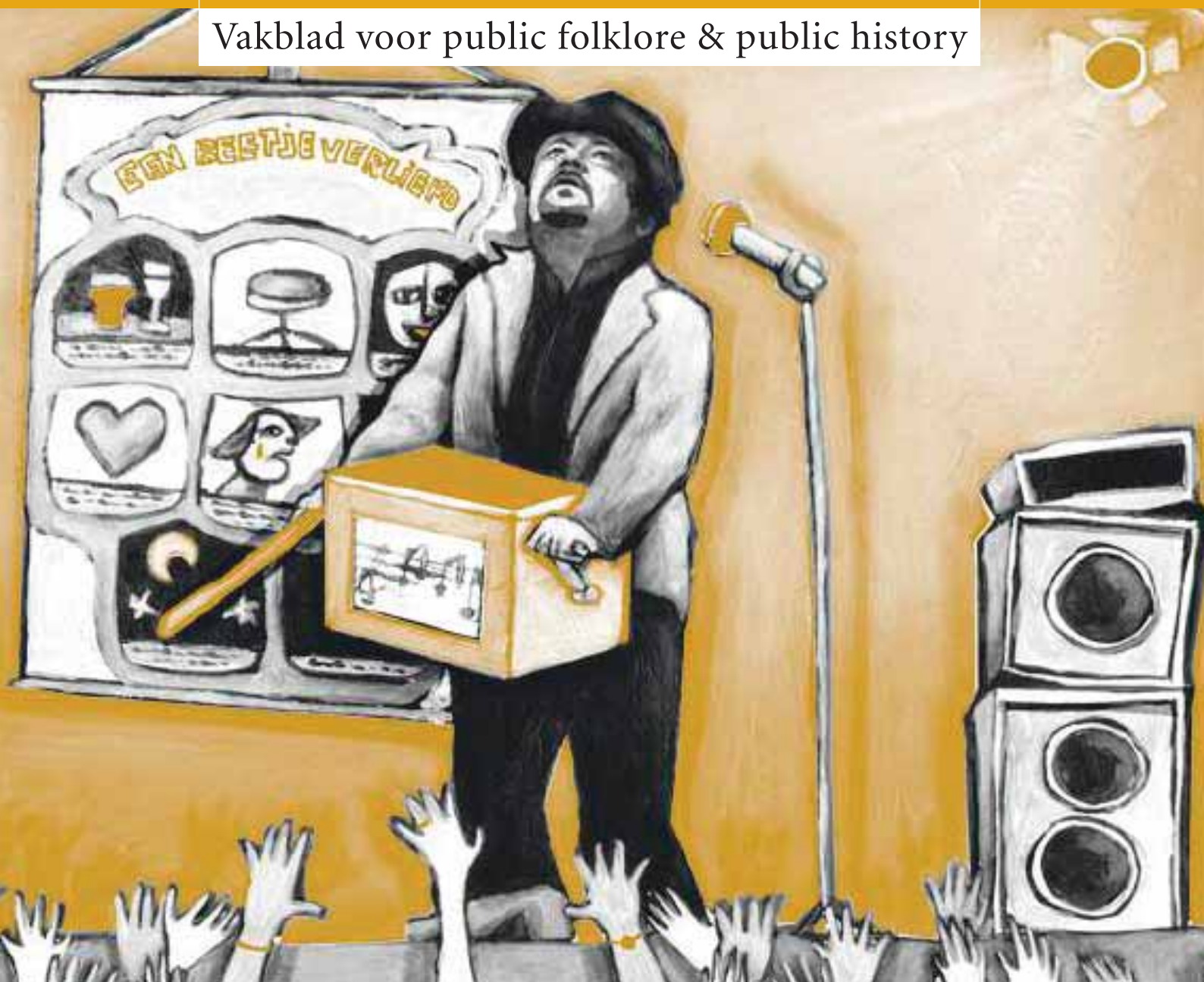


# Levend Erfgoed

Jaargang 2  
nummer 1, 2005  
[www.volkscultuur.nl](http://www.volkscultuur.nl)

Vakblad voor public folklore & public history



Musea en de representatie van geschiedenis

Volkskunst in discussie

Erfgoedbeleid op lokaal niveau

Een nieuw pand in het Zuiderzeemuseum

Archieven en publieksbereik

# Musea en geschiedenis

4



Van musea wordt tegenwoordig van alles en nog wat verwacht: ze dienen nieuwe doelgroepen te trekken, ze moeten amuseren, prikkelen en liefst ook nog een beetje geld verdienen. Musea brengen mensen in aanraking met authentieke historische voorwerpen. Heeft het museum nog een toekomst in een steeds commerciëler wordende omgeving?

# Volkskunst ter discussie

8 & 14



Volgens UNESCO is volkskunst een belangrijk onderdeel van het immateriële erfgoed, dat waard is om bewaard en geconserveerd te worden. Maar wat is volkskunst eigenlijk en wat wordt er onder verstaan? Is de term nog wel bruikbaar en kunnen we niet beter de voorkeur geven aan de term 'open kunst'? In het Jaar van de Folklore twee artikelen over een betekenisvol begrip.



## Lokaal erfgoedbeleid 21

De gemeente Breda is onlangs gestart met een inventarisatie van het aanwezige culturele erfgoed. Hoe pak je zoiets aan? En welke keuzes dienen gemaakt te worden? Breda profileert zich als stad van de Oranjes. Erfgoed wordt zo gebruikt om de stad toeristisch aantrekkelijk te maken door haar een duidelijk en herkenbaar imago te geven.



## Het verhaal achter de voorwerpen 27

In haar museale opstellingen biedt het Zuiderzeemuseum een tijdsmachine, waarin het de bezoekers meeneemt naar een verleden. Historische getrouwheid is daarbij heel belangrijk, maar ook het oproepen van een historische ervaring. Wat betekent dat in de praktijk voor de inrichting



van een  
nieuw histo-  
risch pand  
op het muse-  
umterrein?

## Archieven gaan virtueel 32

# Inhoud

Herinneren en vergeten  
Musea en de representatie van de geschiedenis  
**Robert Zijp** 4

Erfgoedkunst of massacultuur?  
Volkskunst in een nieuwe jas  
**Albert van der Zeijden** 8

Open kunst  
Naar een Nederlands museum voor volkskunst?  
**Marjolein Efting Dijkstra** 14

Erfgoedbeleid op lokaal niveau  
Breda's cultureel erfgoed in beeld  
**Johan Hendriks** 21

Woning of bewoner  
De inrichting van een pand in het  
Zuiderzeemuseum  
**Jaap Kerkhoven** 27

Het virtuele archief  
Op zoek naar de pot met goud  
**Charles Noordam** 32

# Herinneren en vergeten

Robert Zijp

coördinator

kenniscentrum/plv

directeur

Zuiderzeemuseum

Musea staan de laatste jaren onder druk. Het zijn plekken waar bijzondere historische voorwerpen bewaard worden, die een beeld geven van het verleden. Tegelijk wordt van musea verwacht dat ze een breed publiek trekken: om aantrekkelijk te zijn moeten musea amuseren.

Wat is de toekomst van het museum in een steeds commerciëler wordende omgeving?

Dit artikel is een uitwerking van de lezing 'De representatie van de Westfriesse geschiedenis in musea' op het symposium Geschiedschrijving van het Westfries Genootschap en de Fryske Akademy, gehouden op 14 november 2003 in Enkhuizen.

Eind 2003-begin 2004 is in het Amsterdamse Felix Meritis een reeks literaire bijeenkomsten gehouden waarin de vaak tegenstrijdige verhouding van literatuur, geschiedenis en politiek onder de loep werd genomen. Daarbij lazen schrijvers voor uit romans met een duidelijk politiek-historisch tijdsbeeld, en discussieerden zij met historici en journalisten over literatuur, (geschied-)wetenschap en tijdsbeleving. Het persbericht voor deze reeks noemde het opmerkelijk dat een fictief verhaal een ander en vaak veel gecompliceerder beeld schetst van een tijdperk dan een historicus of journalist. De directeur van Felix Meritis, Christoph Buchwald, stelde zelfs de vraag of de representatie van de geschiedenis in de literatuur niet een voortreffelijker middel is om het verleden te leren kennen dan de traditionele geschiedschrijving. Hij noemde daarbij als voorbeeld *De Buddenbrooks* van Thomas Mann als icoon van Duitsland onder keizer Wilhelm, de romancyclus *De Tandeloze Tijd* van A.F.Th. van der Heijden als tijdsbeeld van Amsterdam of Alfred Döblins'

*Berlin Alexanderplatz*  
uit 1929 voor Berlijn.

*Vorming van museumcollecties impliceert een selectief proces van vergeten en herinneren.*

Het begrip 'representatie van de geschiedenis' is dus niet langer beperkt tot de geschiedfilosofie, maar is doorgedrongen tot het dagelijks spraakgebruik wanneer in de literatuur, het toneel, de film en andere media een beeld wordt gegeven van het verleden.

Net als deze cultuuruitingen kunnen ook (cultuur-historische) musea opgevat en gewaardeerd worden als een representatie van het verleden. Daarbij gaat het

- en dat is een *a priori* - wel om een specifiek terrein van het verleden, namelijk om de materiële cultuur, inclusief het audiovisuele erfgoed. Het verzamelen, beheren en presenteren van de niet-materiële cultuur, zoals verhalen, was weliswaar het thema van het ICOM-congres 2004, maar dit sluit nauwelijks aan bij de Westerse museumtraditie.

### Commerciële omgeving

Vorming van museumcollecties impliceert een selectief proces van 'vergeten' en van 'herinneren'. Dit proces wordt geactualiseerd in de semi-permanente opstelling van musea, wanneer nieuwe wetenschappelijke inzichten daarin verwerkt worden. Die actualisatie vindt vooral plaats in tijdelijke exposities, publieksprogramma's en educatieve projecten.

Dergelijke museumproducten ontstaan veelal alleen wanneer de opdrachtgevers (rijk, gemeente, provincie, fondsen) deze willen financieren. Vaak geldt dan ook nog de vooronderstelling dat bepaalde doelgroepen

zoals het onderwijs of individuele bezoekers ervoor geïnteresseerd kunnen worden.

Het wordt daarbij algemeen geaccepteerd dat musea politieke of maatschappelijke doeleinden dienen, zoals cultuurparticipatie, integratiebeleid of identiteitsvorming. Musea moeten dan jongeren en allochtonen trekken, representeren de 'natie', verschaffen identiteit of worden geacht 'inclusive' te zijn. Binnen een context van cultuurhistorisch toerisme is tot slot ook de economische betekenis van musea gegroeid.

Het Rijksmuseum, het Van Gogh Museum, het Stedelijk Museum en het Anne Frankhuis, spelen een belangrijke rol in de city marketing en toeristische ontwikkeling van de hoofdstad.

Om investeringen in de programmering te kunnen terug verdienen, moeten musea een lawine van dagelijkse publiciteit teweeg brengen, zoals in 2003 voor de Holbein-expositie in het Mauritshuis. Andere musea genereren die publiciteit door koninklijk bezoek bij de opening van een expositie of - zoals bij het Groninger Museum - door het aantrekken van 'celebrities' (Joan Collins of Michael Gorbatsjow) voor de openingsbijeenkomst of door het verspreiden van erotisch getinte en daarmee spraakmakende affiches. Het lijkt erop dat musea tegenwoordig niet in de eerste plaats 'de geschiedenis representeren', maar fungeren als vorm van vrijetijdsbesteding in een steeds commerciële omgeving.

### Katalysator van de herinnering

Wie de geschiedenis opvat als de (wetenschappelijke) bestudering van het verleden en de verslaggeving daarvan, kan zich vinden in de stelling dat historische musea (in het beste geval) het verleden representeren, doch niet de geschiedenis als academische discipline. Musea vertellen ook geen geschiedenis, maar informeren over de materiële cultuur van het verleden en brengen hun gebruikers daarmee in aanraking, waarbij een esthetische en emotionele beleving de herinnering kan stimuleren. Musea vormen op deze wijze een afzonderlijke categorie als bron tot het verleden én als intermediair in de popularisering van het verleden. Alleen het uitdagende museum, dat vragen stelt, zekerheden in twijfel trekt, discussies entameert of sociale kwesties spiegelt aan de geschiedenis, heeft maatschappelijke betekenis. Daarbij is het noodzakelijk dat musea betrouwbare informatie verschaffen, gebaseerd op de meest recente wetenschappelijke kennis en inzichten. Dat is echter nog geen 'representatie' van de geschiedenis in de gebruikelijke betekenis.

Cultuurhistorische musea en de geschiedwetenschap behoren wel nauw verbonden te zijn. In deze verbondenheid met de historische wetenschap verschillen musea - om maar weer bij het voorbeeld van de literatuur te blijven - van boeken. *De eeuw van*



Interieur van de lunchroom Carels te Zandvoort en een reconstructie van het interieur van een lunchroom, op basis van onder meer dit interieur te Zandvoort. Lunchrooms speelden rond 1900 een rol bij de emancipatie van vrouwen, omdat vrouwen alleen of in klein gezelschap uit konden gaan naar dergelijke 'nette' gelegenheden.



*mijn vader* van Geert Mak of *Het Zwijgen van Maria Zachea* van Judith Koelemeyer zijn beide opgezet als romans en niet als wetenschappelijk betrouwbare studies. Toch herkennen veel lezers daarin zoveel, dat hun herinnering gestimuleerd wordt en zij hun eigen verleden opnieuw beleven. Ook museumbezoek werkt vaak als zo'n katalysator van de herinnering.

Waar de eis van wetenschappelijke betrouwbaarheid voor de literatuur echter niet geldt en voor musea wel, stemt dit overeen met de verwachtingen van bezoekers: musea gelden voor de consument als één van de betrouwbaarste informatiebronnen. Dit stelt dus tevens de eis van reflectie op de uitgangspunten van het museum, bijvoorbeeld bij de betekenisgeving van de collectie, en explicitering daarvan naar de bezoeker toe.

Resteert de vraag hoe historische musea zich moeten verhouden tot plaatselijke, regionale of nationale identiteiten. Is daarbij vaak niet sprake van

een ‘invented identity’, zoals we ook spreken van ‘invented tradition’? En wordt benadrukking van het eigene niet juist naar voren geschoven uit xenofobie of als nostalgisch of gepolitiseerd tegenwicht van internationalisering of Europeanisering? En wat dat laatste betreft: wordt dat dan, paradoxaal, weer niet in de hand gewerkt door het subsidiebeleid van de Europese Gemeenschap? Dan komt ook de vraag op of de transculturele samenleving, waarin wij wonen, wel gediend is bij regionalisering ... eerder dan bij het benadrukken van transculturele en bovenregionale waarden.

*Ondanks verleidelijke en vernieuwende museumarchitectuur zullen veel musea hun functie als plaats van samenkomst gaan verliezen.*

Gids-bijdrage over *Het Historisch Museum* refereerde. In de huidige fase van de beleveniseconomie trekt het ‘authentieke’ gelukkig meer belangstelling dan de kunstmatige en reproduceerbare belevenis. Musea kunnen en moeten daarmee hun voordeel doen.

In de interactie tussen museum en gebruiker ervan draait het uiteindelijk dus meer om de ‘neerslag’ van

de geschiedenis in de collectie en daarmee bij de gebruiker, dan om het traditionele representativiteitsbegrip.

## Historische bron

Hoe dat ook is, musea bieden de samenleving, historici en andere geïnteresseerden niet meer en niet minder dan zeer omvangrijke bronnencollecties, die in de traditionele geschiedschrijving onvoldoende en zeker niet integraal benut worden. Ik ben daar wel een pleitbezorger van. Slechts wanneer de historicus naast de wetenschappelijke literatuur en archieven ook museumcollecties bestudeert en vervolgens tevens monumenten, het landschap, de mondelinge overlevering, etc. zal er sprake zijn van representatie van de geschiedenis; niet in de musea dus, maar mede dankzij het bestaan van museumcollecties.

Alleen al hierom is het noodzakelijk dat cultuur-historische musea, net als archieven en bibliotheken, hun collecties en de daaraan gerelateerde kennis digitaal aanbieden. Ondanks verleidelijke en vernieuwende museumarchitectuur zullen veel musea hun functie als plaats van samenkomst gaan verliezen. In weerwil van decennialange inspanning zijn veel gedroomde doelgroepen, zoals de jong volwassenen, immers onbereikbaar gebleken. Dat betekent nog niet dat musea zich mogen beperken tot het onderwijs, waar culturele vorming het wint van geschiedenisonderwijs, of tot de doelgroep van vijftig plussers, met belangstelling, tijd en geld. Gedigitaliseerd erfgoed en e-culture hebben in potentie een mondiale reikwijdte en zijn rond de klok beschikbaar. Digitalisering en de manipulatiemogelijkheid daarbij maken overigens de intellectuele en fysieke beheersfunctie van het museum - als plaats waar het origineel verzameld, geïnterpreteerd en beheerd wordt - belangrijker dan ooit. De verzameling originele objecten fungeert dan als de bron, waaraan de representatie van de geschiedenis getoetst kan worden.

Het originele voorwerp is daartoe gelukkig niet gereduceerd. Alleen een origineel kan de ‘historische sensatie’ oproepen, waaraan Huizinga al in 1920 in zijn

Een jaar lang **Levend Erfgoed** voor maar € 22,-

*Levend Erfgoed is het vakblad voor de hele erfgoedsector, waarin gereflecteerd wordt op publieksgerichte activiteiten van erfgoedinstellingen.  
Neem nu een abonnement!*



Naam: .....

Straat: .....

Postcode: .....

Woonplaats: .....

Telefoon: .....

Datum: .....

Handtekening:

**Word nu abonnee en u krijgt een welkomsgeschenk.**

Stuur deze bon naar: Nederlands Centrum voor Volkscultuur, Postbus 13113, 3507 LC Utrecht  
(tel: 030 - 276 02 44, fax: 030 - 273 61 11, e-mail: [ncv@volkscultuur.nl](mailto:ncv@volkscultuur.nl))

# Erfgoedkunst of massacultuur?

Albert van der Zijden  
wetenschappelijk  
medewerker  
Nederlands Centrum  
voor Volkscultuur

De term volkskunst mag zich de laatste jaren in een hernieuwde populariteit verheugen.

Niet alleen wordt de term (nog steeds) gehanteerd in het veld, door bijvoorbeeld papierknippers of door volksdancers. Ook de wereldcultuurorganisatie UNESCO vroeg er aandacht voor in een recente conventie over het 'immateriële erfgoed'. UNESCO definieert de volkskunst als erfgoedkunst: kunst die te maken heeft met de culturele tradities van een land of natie.

Het biedt openingen om op een nieuwe manier naar volkskunst te kijken.

In het kunstenbeleid is er altijd een behoefte geweest het brede kunstenveld op te delen in kleinere, meer behapbare eenheden. Een veel gehanteerde indeling is die naar discipline. Het veld wordt dan opgedeeld in disciplines als theater, muziek en beeldende kunst. Maar ook andere indelingen worden gehanteerd, zoals bijvoorbeeld de indeling professionele kunst versus amateurkunst. Dergelijke indelingen zijn nuttig, omdat ze het veld inzichtelijk maken.

Volkskunst is de term die traditioneel gebruikt wordt voor de kunst van het dagelijks leven. In het veld worden er uit-

eenlopende vormen als volksdans en -muziek, papierknipkunst maar ook moderne vormen als graffiti mee aangeduid. Volkskunst heeft te maken met culturele tradities van een cultuur of samenleving. Maar er vallen ook nieuwe dingen onder, die te maken hebben met de cultuur van nú.

### Najaarsbloei

De discussie over wat precies onder volkskunst valt, wordt in Nederland al vanaf de jaren vijftig en zestig gevoerd. In de jaren direct na de Tweede Wereldoorlog werd vaak nog een traditionele invulling aan het volkskunstbegrip gegeven. Illustratief is een themanummer van *Neerlands Volksleven*, het blad van het Nederlands Volkskundig Genootschap. Het themanummer

verscheen in 1959, met de sprekende titel *Najaarsbloei van Nederlandse volkskunst*. Het gelijknamige hoofdartikel in deze aflevering was geschreven door openluchtmuseummedewerkster Hil Bottema, die binnen het Arnhemse museum verantwoordelijk was voor de 'realia' en dus ook de volkskunst onder haar hoede had.<sup>1</sup> Zij begon haar artikel met een schema, waarin de "Zuivere, primitieve volkskunst, niet oververfijnd. Meestal in de vorm van toegepaste kunst" centraal gesteld werd. De 'zomerbloei' van deze 'zuivere, primi-

tieve volkskunst' was volgens Bottema inmiddels ('helaas') achter ons komen te liggen. Als belangrijkste reden daarvoor

noemde ze dat het tegenwoordig niet langer noodzakelijk was dat mensen hun eigen huishoudelijk gerief, kleding en werktuigen vervaardigden maar dat deze alledaagse gebruiksvoorwerpen geproduceerd worden in massaproductie. De aanleiding om het eigen handwerk te verfraaien was niet langer voorhanden. Bij volkskunst zou het gaan om eenvoudige gebruiksvoorwerpen, die door de volkskunstenaar op allerlei manieren worden verfraaid, zoals stoelen met rijk versierd houtsnijwerk of beschilderde klompen uit Marken of uit een ander traditioneel volkskundig eldorado.

Door de economische en maatschappelijke veranderingen resteerde voor de volkskunst nog slechts een 'nabloei'. De nabloei waar Bottema naar verwees,

*Volkskunst heeft te maken met culturele tradities van een cultuur of samenleving. Maar er vallen ook nieuwe dingen onder, die te maken hebben met de cultuur van nú.*



André Hazes als smartlappenzanger, een vorm van volkskunst?

Illustratie: Studio BLiQ

was de door haar geconstateerde grote opleving van de handenarbeid in de eerste naoorlogse jaren. Bottema wees op allerlei verenigingen en stichtingen die zich hiervoor inzetten. Bottema noemde het klimaat 'gunstig', al ging het slechts om "een kleine loot van de volkskunst". Naar haar mening kon "werkelijke volkskunst" namelijk nooit "uit deze geleide handenarbeid ontstaan". Haar speurtocht in de rest van het artikel naar "levende volkskunstenaars" voerde dan ook naar "ver afgelegen

plaatsen", zoals het dorpje Augustinusga, dicht bij de Groningse grens, geheel vanuit de theorie dat de

oude volkskunst het best bewaard zou zijn gebleven in afgelegen plattelandsdorpjes, die nog weinig te stellen hadden gehad van de invloeden van de moderne massacultuur. Bottema gaf daarmee een traditioneel beeld van de Nederlands volkskunst, die met uitsterven bedreigd zou worden.

### Volkskunst als massacultuur

In de loop van de jaren zestig zou er, in kringen van het Nederlands Volkskundig Genootschap, veel en intensief gediscussieerd worden over dit traditionele volkskunstbegrip.<sup>2</sup> Het was vooral Tjaard de Haan (1919-1983), de secretaris van het Beraad van het Nederlands Volksleven, die aandrong op een dynamisering van het volkskunstbegrip. Samen met

de nieuwe voorzitter van het Genootschap A.J. Bernet Kempers organiseerde hij de studiedag 'Kunstenaar en volksleven', die op 29 september 1962 in het Nederlands Openluchtmuseum gehouden werd. Voor de conferentie werden enkele gerenommeerde wetenschappers uitgenodigd een referaat te houden, zoals de Leidse hoogleraar kunstgeschiedenis H. van de Waal en de Utrechtse musicologe Helene Nolthenius (ook bekend als romanschrijfster).

Het was met name Nolthenius, die - voor het terrein van het volkslied - de lijn principieel

naar het heden doortrok. Zo stelde zij bijvoorbeeld: "Een volkslied is, wat het volk zingt: het 'klassieke volkslied' in tijden met een goede muziekcultuur, en de schlager of zijn aflegger in tijden met een slechte muziekcultuur."<sup>3</sup> Een vergelijkbare stelling werd ook aangehangen door Tjaard de Haan. De Haan definieerde volkskunst als de kunst van het volk. Het volkslied omvatte bijvoorbeeld alles dat werd (mee-)gezongen door het volk. Voor hem hoorde de moderne smartlap er daarom bij. In feite is het een sociologisering van het volkskunstbegrip. Volkskunst was niet alleen iets van vroeger, het was ook een onderdeel van onze huidige, moderne cultuur. In feite werd daarmee de moderne massacultuur in het oude volkskunstbegrip geïntegreerd.

>

De principiële toenadering naar de massacultuur was daarmee gemaakt, een toenadering die uiteraard een dynamisering van het volkskunstbegrip inhield. Met daarbij wel de kanttekening, het is duidelijk af te lezen aan het citaat van Nolthenius, dat de ‘moderne’ volkskunst voor velen nog lang een negatieve lading bleef houden tegenover de ‘traditionele’, blijkbaar als meer oorspronkelijk beschouwde oude volkskunst. Bernet Kempers, die zeer met het probleem worstelde, hield bijvoorbeeld nog lang vast aan de theorie van de Duitse volkskundige Naumann over het ‘gesunkenes Kulturgut’. Tekenend voor de manier waarop hij de moderne massacultuur in pejoratieve zin bejegende, is het volgende citaat, uit een informele notitie ter voorbereiding van de studiedag ‘Kunstenaar en volksleven’: “Van de individuele kunstenaar straalt zijn inspiratie of invloed uit naar zijn omgeving, de ‘bovencultuur’ waarvan hij een specifieke representant is, vandaar ‘zakt’ deze vroeg of laat door naar de ‘ondercultuur’, gedragen door ‘volkse’ lagen. Vervolgens zakt hij nog verder door, door de bodem van de volkscultuur heen naar het culturele proletariaat met zijn straatlieders, Kitsch en cultuurloze programma-elementen van radio en TV.”<sup>4</sup> Het citaat is illustratief voor de denkbeelden die volkskundigen lange tijd koesterden over de verhouding tussen elite en volkscultuur, niet één van onderlinge wisselwerking maar een visie waarin de ware creativiteit toch afkomstig was vanuit de elite en het volk slechts receptief overnam.

Voor Tjaard de Haan, de man uit de praktijk, lag dit iets anders. Vanuit zijn functie binnen het Beraad zette hij zich in voor de vernieuwing van de traditionele volkskunst. Zo was hij de grote man achter de volkszangweek, die eind 1962 gehouden werd en waarvan de conferentie ‘Dichters en komponisten’ deel uitmaakte. Er was in het veld grote behoefte aan vernieuwing van het traditionele volkslied en op de themadag werd de vraag behandeld hoe die vernieuwing het best gestalte zou kunnen krijgen.<sup>5</sup> Er werden diverse ideeën naar voren gebracht: het snelle levenstempo en de ruimtevaart zouden bijvoorbeeld in het nieuwe volkslied een plaats kunnen krijgen. En natuurlijk ook de schlager, als de moderne smartlap van nu. We zijn hier een heel eind weg van het oorspronkelijke volkskunstbegrip, van de ‘zuivere’, ‘authentieke’ volkskunst van het ‘traditionele’ platte-landsvolk.

### Gedynamiseerd

Het volkskunstbegrip werd in Nederland dus al in de jaren zestig gedynamiseerd. Het is een ontwikkeling

die ook binnen de Amerikaanse *folklore studies* is waar te nemen, waarbinnen altijd een belangrijke plaats is ingeruimd voor wat daar bekend staat onder de naam Folk art. In zijn bekende studie *The Dynamics of Folklore* (Boston 1979) definieert Barre Toelken folklore bijvoorbeeld als volgt: “All folklore participates in a distinctive, dynamic process. Constant change, variation within tradition, whether intentional or inadvertent, is viewed here simply as a central fact of life for folklore, and rather than presenting it in opposed terms of conscious artistic manipulation or forgetfulness [Toelken has] sought to accept it as a defining feature that grows out of context, performance, attitude, cultural tastes and the like”.<sup>6</sup> Toelken, die het hier vooral over volkskunst heeft, ziet de folklore dus als een levendige, artistieke creatie en traditie als een dynamisch proces van verandering.

Op die manier heeft het Nederlands Centrum voor Volkscultuur de volkskunst ook altijd benaderd. Volkskunst is kunst van de samenleving, die zich steeds weer vernieuwt. Dat is ook de achtergrond van het initiatief om de volksdanskunstgroep Piet Hein op te richten, een volkskunstgroep die zich baseert op oude, traditionele vormen, maar daarop voortbouwt om nieuwe vormen te creëren. Het Nederlands Centrum voor Volkscultuur hanteert nog steeds de oude term volkskunst, maar wel met een dynamische invulling.

### Gedeconstrueerd

Volkskundigen zijn de laatste jaren druk bezig om een nieuwe inhoud te geven aan hun discipline, die zich bezighoudt met de cultuur van het dagelijks leven oftewel de volkscultuur.<sup>7</sup> Oude begrippen worden

afgestoft en soms zelfs in het rariteitenkabinet weggezet. Begrippen als ‘volk’

en ‘traditie’ zouden al te zeer beladen zijn met verouderde connotaties. In het verleden gingen de onderzoekers bijvoorbeeld te veel uit van een vermeende continuïteit van de gewoonten en gebruiken, waarvan zij de authentieke, ‘primitieve’ oorsprongen, de zuivere volksziel, vaak terugprojecteerden tot ver in de prehistorie. De als authentiek ervaren Nederlandse volkscultuur zou het best bewaard zijn gebleven onder het platte-landsvolk, dat nog niet besmet was door de ‘vervuilende’ invloeden van de negentiende-eeuwse industrialisatie. Een nieuwe generatie volkskundigen zette zich aan een kritische doordenking van de gehanteerde begrippen. De laatste tien-twintig jaar zijn zo ongeveer alle gehanteerde begrippen kritisch doorgelicht, waarbij veel van de oude begrippen door nieuwe zijn vervangen. Hekserij werd bijvoorbeeld toverij, ketelmuziek werd

charivari, volkscultuur werd immaterieel erfgoed. Als overkoepelende naam voor de oude discipline volkskunde wordt door het Meertens Instituut tegenwoordig de term Nederlandse Etnologie gebruikt. Als nieuwe naam wordt liefst gekozen voor een onbekende, exotische term. Des te minder is namelijk af te rekenen met oude, mogelijk achterhaalde connotaties. Met de nieuwe term wordt letterlijk een nieuwe start gemaakt.

Volkskunst is één van die termen die op deze manier kritisch beschouwd werd.<sup>8</sup> Het was Gerard Rooijackers die, begin jaren negentig, ter gelegenheid van de opening van de tentoonstelling 'Alledaags is niet bijzonder. Volkskunst in Limburg, 1750-1950' wees op de traditionele vooroordelen die altijd zijn verbonden met het begrip volkskunst. De lezing zou later als artikel in een aflevering van het *Volkskundig Bulletin* worden afgedrukt.<sup>9</sup> In zijn kritische deconstructie neemt Rooijackers een stuk van de Leidse hoogleraar Jan de Vries als uitgangspunt, dat deze tijdens de oorlogsjaren schreef als inleiding voor een boek over *Nederlandsche volkskunst*. Volgens Rooijackers getuigde het stuk van De Vries van vernieuwende denkbeelden over volkskunst. Met name omdat hij een brede definitie hanteerde, waarbij hij niet louter en alleen esthetische criteria gebruikte. Nog belangrijker - volgens Rooijackers - was dat De Vries ook aandacht had voor veranderingen en voor aanpassingen in de volkscultuur, die door velen toch als tijdloos en onveranderlijk 'traditioneel' werd getypeerd. Tegelijk zat De Vries in velerlei opzicht - wie zal het verbazen? - gevangen in het oude denkkader dat de volkskunde nog steeds bepaalde. Ook wees Rooijackers op het politieke misbruik dat in de oorlog van de volkskunst is gemaakt, met name op de belangrijke rol die De Vries vervulde als leider van de Kultuurkamer, waarvoor hij na de oorlog ontslagen werd bij de universiteit en ook met een publicatieverbod werd gestraft.

### Volkskunst als erfgoed

In deze visie lijkt 'volkskunst als traditie' een doodlopende weg te zijn, want te zeer beladen met allerlei traditionele en zelfs politiek gekleurde vooroordelen. Een definitie waarin ruimte is voor vernieuwing lijkt dan veel aantrekkelijker, omdat een dergelijke definitie recht doet aan de dynamiek van cultuur. De volkskunst omvat dan ook de kunst die voortvloeit uit de moderne massacultuur. Het standpunt werd recent nog verwoord door de Rotterdamse maatschappijhistoricus Henri Beunders, tijdens de Nationale Volkscultuurdag die gehouden werd in Rotterdam op 1 oktober 2004. Beunders stelde dat de kort daarvoor overleden

volkszanger André Hazes voor hem wel degelijk bij de volkscultuur hoort. Ook iemand als Louis Peter Grijp, musicoloog en medewerker van het Meertens Instituut, verdedigde enkele jaren geleden deze opvatting, in zijn oratie *Van Hadewijch tot Hazes*.<sup>10</sup>

Beunders' uitslating op de volkscultuurdag kwam hem ondertussen wel te staan op een emotionele reactie uit het publiek. Volgens de vragensteller had Hazes, in zijn platheid en oppervlakkigheid, niets met cultuur te maken, laat staan met volkscultuur. De oprisping deed mij denken aan de opmerking van Helene Nolthenius, die ik hierboven citeerde. Maar het zou te gemakkelijk zijn om de kritische vraag uit het publiek hiermee af te doen. Voor de vragensteller had volkskunst te maken met de culturele tradities van een samenleving. Kunst mag dan vernieuwend zijn, maar bouwt wel degelijk ook voort op tradities. Beoefenaren van volkskunst beleven het zo. Het is ook de insteek van de wereldcultuurorganisatie UNESCO, die eind 2003 een conventie aannam over het immateriële erfgoed.

### UNESCO

Volkskunst kan vernieuwend zijn. Maar bouwt ook voort op tradities. In de discussie die vanaf de jaren zeventig gevoerd is rondom een UNESCO conventie over volkscultuur, werd volkskunst aanvankelijk aangeduid met de term 'tradition based culture'.<sup>11</sup> Tegenwoordig geeft UNESCO de voorkeur aan de term 'immaterieel erfgoed'. In het verlengde daarvan wordt voor volkskunst de term 'heritage arts' oftewel erfgoedkunst gehanteerd.

In haar conventie over het immateriële erfgoed, die eind 2003 in Parijs werd aangenomen, gebruikt UNESCO de term immaterieel

erfgoed voor wat hier in Nederland met de term volkscultuur wordt aangeduid. Voor UNESCO is de volkskunst, omschreven als de 'performing arts', een belangrijk onderdeel van het immateriële erfgoed. Het omvat bijvoorbeeld dans en muziek in het kader van ceremonies, gewoonten en gebruiken. UNESCO geeft daarmee een erfgoedinvulling aan het begrip volkscultuur en dus ook aan de volkskunst. De invulling van volkskunst als erfgoedkunst is inmiddels ook opgepakt binnen de Amerikaanse volkskunde, in een artikel van de hiervoor al genoemde Barre Toelken.<sup>12</sup>

Nieuwe termen kunnen een nieuw zicht op de werkelijkheid bieden. Het is goed te illustreren aan de hand van de term 'immaterieel erfgoed' als alternatieve aanduiding voor het woord volkscultuur. Niet alleen



worden met de nieuwe term oude connotaties overboord gezet. De volkscultuur wordt ook in een ander kader geplaatst, waardoor het een onderdeel is geworden van het erfgoed. Door de term immaterieel erfgoed verwerft de volkscultuur zich een plek in het brede erfgoedveld. Een nadeel van de term immaterieel erfgoed vind ik dat expliciet de materiële cultuur wordt buitengesloten, terwijl deze materiële cultuur toch een wezenlijk onderdeel is van de volkscultuur.

### Traditie én vernieuwing

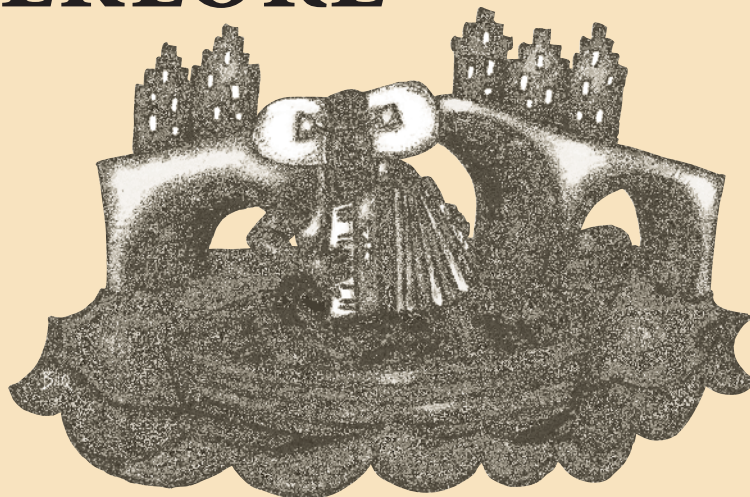
In laatste instantie zit achter elk begrip een wereldbeeld verscholen, die een visie op de werkelijkheid inhoudt. Met een verandering van visie kunnen begrippen versleten raken en hun oorspronkelijke functie verliezen. Of het begrip volkskunst nog steeds een functie kan vervullen, is een vraag die niet één-twee-drie te beantwoorden is. Het feit dat er nog steeds, nationaal én internationaal, indringend discussie over wordt gevoerd, duidt erop dat het begrip blijkbaar nog steeds een functie vervult. Daarbij zal er altijd een behoefte zijn om het brede kunstenveld op te delen in kleinere, meer behapbare eenheden.

De discussie over volkskunst beweegt zich in twee richtingen. Wanneer geopteerd wordt voor een sociologische begripsinhoud, in het verlengde van de discussie die in de jaren zestig in Nederland gevoerd werd, dan omvat de volkskunst ook de massacultuur van nu. Voor diegenen die de term volkskunst willen reserveren voor traditionele kunstvormen, biedt de definitie van UNESCO goede handvatten. Een dergelijke erfgoedinvulling van het volkskunstbegrip heeft als voordeel dat deze aansluit bij het alledaagse spraakgebruik, waarin folklore vaak gedefinieerd wordt als iets dat te maken heeft met de culturele tradities van een groep of natie.

### Noten

1. Hil Bottema, 'Najaarsbloei van Nederlandse volkskunst', in: *Neerlands Volksleven* 9 (1958-1959) nr. 2, 51-64.
2. Voor een eerdere samenvatting van de discussie zie Albert van der Zeijden, *De voorgeschiedenis van het Nederlands Centrum voor Volkscultuur. De ondersteuning van de volkscultuurbeoefening in Nederland 1949-1992* (Nederlands Centrum voor Volkscultuur, Utrecht 2000), met name hoofdstuk VII, 'De volkskunst centraal (1962-1963)', 45-50.
3. H. Wagenaar-Nolthenius, 'De wisselwerking tussen volks- en vakmuziek', in: *Neerlands Volksleven* 13 (1962-1963) nr. 1, 5-7.
4. Uit een informele notitie van Bernet Kempers, ter voorbereiding van de studiedag 'Kunstenaar en volksleven', geciteerd in: Van der Zeijden, *De voorgeschiedenis van het Nederlands Centrum voor Volkscultuur*, 46.
5. Tj.W.R. de Haan, 'Dichters en komponisten: konferentiethema van de volkszangweek 1962', in: *Neerlands Volksleven* 13 (1962-1963) nr. 1, 41-49.
6. Toelken, geciteerd door de Amerikaanse volkskundige Mary Magoulick op haar site [www.faculty.de.gcsu.edu/~mmagouli/flides.htm](http://www.faculty.de.gcsu.edu/~mmagouli/flides.htm).
7. Ton Dekker e.a. (redactie), *Volkscultuur. Een inleiding in de Nederlandse etnologie* (Nijmegen 2000) en Gerard Rooijackers, *Volkskunde. De rituelen van het dagelijks leven* (Nederlands Centrum voor Volkscultuur, Utrecht 2001).
8. Voor de volkskunst zie bijvoorbeeld het hoofdstuk 'Volkskunst als gemeenschapsvormende kracht', in: Jozef Vos, *Democratisering van de schoonheid. Twee eeuwen scholing in de kunsten* (Nijmegen 1999) 108-116.
9. Gerard Rooijackers, 'De tot vorm gekomen persoonlijkheid van het volk'. Volkskunst als cultuurdiagnose', in: *Volkskundig Bulletin* 23 (1997) 89-105.
10. Louis Peter Grijp, *Van Hadewijch tot Hazes* (Oratie Universiteit Utrecht, 31 januari 2002) 12-13.
11. Albert van der Zeijden, 'Volkscultuur als community art: de representatie van volkscultuur', in: dez., *Volkscultuur van en voor een breed publiek. Enkele theoretische premissen en conceptuele uitgangspunten* (Utrecht 2004) 35-41.
12. Barre Toelken, 'The heritage arts imperative', in: *Journal of American Folklore* 116 (2003) nr. 460, 196-205.

# JAAR VAN DE FOLKLORE



In Nederland beoefenen veel mensen folklore en volkskunst. Vaak gebeurt dit in groepsverband. Zij doen dat bijvoorbeeld omdat zij aspecten van het verleden willen reconstrueren. Soms willen zij ook dat een traditie niet vergeten wordt. Folklore is het verleden beleven. Dat geldt voor de beoefenaars, maar ook voor het publiek dat komt kijken. Het is een levende band met het verleden. Daarom heeft het Nederlands Centrum voor Volkscultuur 2005 uitgeroepen tot Jaar van de Folklore.

In het Jaar van de Folklore roept het Nederlands Centrum voor Volkscultuur zoveel mogelijk instellingen en organisaties op om een evenement of activiteit te organiseren, waarmee de folklore onder de aandacht wordt gebracht.

Het Jaar van de Folklore wordt afgesloten op zaterdag 22 oktober op Fort Voordorp in Utrecht. Op de Nationale Volkscultuurdag wordt nagedacht over de waarde van folklore vandaag de dag. Alle organisaties presenteren zich op een grote informatiemarkt en de hele dag zal bol staan van demonstraties en optredens. Op deze dag zal ook een boek over folklore gepresenteerd worden. De Nationale Volkscultuurdag is voor iedereen

toegankelijk en een unieke kans om kennis te maken met en na te denken over folklore in Nederland.

Meer informatie via de website [www.jaarvandefolklore.nl](http://www.jaarvandefolklore.nl) of bij het Nederlands Centrum voor Volkscultuur, Postbus 13113, 3507 LC Utrecht (tel: 030-276 02 44, e-mail [ncv@volkscultuur.nl](mailto:ncv@volkscultuur.nl))



## Naar een Nederlands museum voor volkskunst?

# Open kunst

Marjolein Efting

Dijkstra

onderzoeker Meertens

Instituut

In Amerika is folk art nog steeds een veel gebezigde kunstcategorie. Hoe bruikbaar is de term voor de Nederlandse situatie? Of is volkskunst een te beladen term, die maar beter afgeschaft kan worden?

‘Volkskunst’ is een woord dat ik maar zelden in Nederland tegenkom. <sup>1</sup> Hoewel het nog wel in het woordenboek is te vinden, hoor ik er haast nooit over in de media en kennen we geen musea die hun naam eraan verbinden. Tijdens mijn doctoraalstudie Kunstgeschiedenis in Utrecht is het woord nooit gevallen en ook aan de onderzoeksgroep Etnologie van het Meertens Instituut, waar ik momenteel aan verbonden ben, wordt het al jaren niet meer in de mond genomen. Tijdens etnologisch veldwerk bleek dat *folk art* in de Verenigde Staten een veel gebezigde kunstcategorie is, zowel binnen de academische setting van de discipline *Folklore Studies* als in de praktijk van de museumwereld. <sup>2</sup>

*Folk art is the fine art of other people, zo luidt één van de Amerikaanse adagia.* <sup>3</sup>

In dit artikel wil ik eerst kort ingaan op de vraag hoe het verschil tussen Nederland en de Verenigde Staten mogelijk te verklaren is. Vervolgens wil ik meer opiniërend reflecteren over de vraag of er ook in ons land meer aandacht zou moeten komen voor volkskunst en of de oprichting van een Nederlands museum voor volkskunst wenselijk zou zijn. Het beantwoorden begint met wat *folk art* eigenlijk is.

### ‘Folk art’ in de Verenigde Staten

*Folk art* is volgens Barbara Kirshenblatt-Gimblett een artefact van een academische discipline. Het is een geesteswetenschappelijke term, die bedacht is voor een bepaalde categorie van objecten en die later gemeengoed is geworden. <sup>4</sup> In de Verenigde Staten is de term in eerste instantie gecodificeerd door de *folk art historians*. Voortrekker hierin was Holger Cahill, die zich vanaf de jaren dertig van de vorige eeuw, vanuit een *fine art* achtergrond en esthetische interesse, hard maakte voor het verzamelen en tentoonstellen van Amerikaanse ‘primitieve’ of ‘naïeve’ schilder- en beeldhouwkunst, die voor hem het best konden worden ondergebracht

onder het label *folk art*. Voor een tentoonstellingscatalogus schreef hij dat niet zozeer op technische excellentie, maar op esthetische kwaliteit moest worden geselecteerd. Daarbij noemde hij *rhythm, design, balance* en *proportion* als fundamentele kenmerken van kunst. De voor Cahill veelal anonieme *folk artists*, zoals timmermannen, edelsmeden en houtsnijders, zouden dergelijke artistieke kwaliteiten als vanzelf en zonder formele training tot uitdrukking brengen. <sup>5</sup> Naast deze esthetische interesse gingen gaandeweg ook chauvinistische en nostalgische motieven meespelen. *Folk art* objecten, zoals windvaantjes, lokeenden en uithangborden, werden in een tijd van voortschrijdende industrialisatie en migratie

steeds meer gewaardeerd als typische afspiegelingen van het harmonieuze, preindustriële en

daardoor onbedorven Amerika. Voor Cahill was *folk art* dus een relict uit het verleden, dat vanwege een combinatie van formele kwaliteiten en nostalgische herinneringen aan dat verleden een museale waarde had. <sup>6</sup> Welke functie en betekenis de objecten oorspronkelijk hadden en of zij ook als kunst waren gezien door de makers, deed er schijnbaar niet zoveel toe.

Vanaf de jaren zeventig zijn het met name de Amerikaanse folkloristen die zich systematisch met *folk art* bezighouden. Toonaangevend zijn Michael Owen Jones, Henry Glassie, Simon J. Bronner en John Michael Vlach. Hun interesse gaat niet zozeer uit naar historische artefacten, die als *folk art* worden betiteld, maar naar de individuele makers van contemporaine *folk art* objecten en het creatieve proces binnen de specifieke sociaal-culturele context. Zij zijn dus meer geïnteresseerd in de functie en betekenis van de objecten gedurende het ontstaansproces dan in de vorm die het creatieve proces uiteindelijk oplevert. De academische folkloristen hebben deze interesse doorgegeven aan hun studenten, van wie een deel is komen te werken

in musea. Hierdoor is de ‘cultuur benadering’ (of *folk life* benadering) van *folk art* gaandeweg geïmplementeerd in het beleid van een aantal museale instellingen. Zo constateerde ik dat sommige Noord-Amerikaanse musea een esthetische benadering hanteren, terwijl andere duidelijk het culturele perspectief nastreven. In de eerste groep vallen bijvoorbeeld de twee belangrijkste Amerikaanse *folk art* musea: het *Museum of International Folk Art* in Santa Fe (New Mexico) en het *American Folk Art Museum* te New York City. Maar ook het bekende *Abby Aldrich Rockefeller Folk Art Museum* in Williamsburg (Virginia), een staatsmuseum als het *Chase Home Museum of Utah Folk Arts* in Salt Lake City (Utah), een klein lokeenden-museum zoals het *Refuge Waterfowl Museum* in Chincoteague (Virginia) en het nog kleinere en onbekende *Midwest Carvers Museum* in South Holland (Illinois), dat wordt gerund door de houtsnijders zelf, worden gekenmerkt door een esthetische benadering. Dat wil zeggen dat de objecten worden geëxposeerd zoals dat gebruikelijk is in traditionele kunstmusea: opgehangen aan de muur of geplaatst in een vitrine, speciaal verlicht, waar mogelijk voorzien van de naam van de kunstenaar en ingeleid door een relatief summiere tekst. Objecten worden getoond om als kunst gereciperd of geconsumeerd te worden, terwijl ze in cultureel georiënteerde musea gebruikt worden om iets inzichtelijk te maken. In deze tweede categorie van musea vallen bijvoorbeeld het *Chesapeake Bay Maritime Museum* in Saint Michaels, het *Ward Museum of Wildfowl Art* in Salisbury en het *Havre de Grace Decoy Museum* in Havre de Grace, alle in de staat Maryland. De culturele aanpak zit hem in het feit dat er uitgebreid aandacht wordt besteed aan de oorspronkelijke functie en betekenis van de getoonde objecten, middels diverse tekstborden en visuele displays, waarin relaties tussen verschillende objecten worden gelegd. Dat dit uitdrukkelijk bedoeld is als vervanging van de esthetische benadering bleek uit spontane, onafhankelijk van elkaar gedane uitspraken van een directeur en een hoofd-PR van twee van de bovengenoemde musea. Toen ik mij tijdens mijn onderzoek aan hen voorstelde, konden zij haast niet wachten mij te vragen vanuit welke interesse ik werkte: kunst of cultuur. Hoewel het als of-of vraag was gesteld, was mijn antwoord: ‘beide’. Wat ik daarmee bedoel, zal in de loop van dit artikel duidelijk worden.

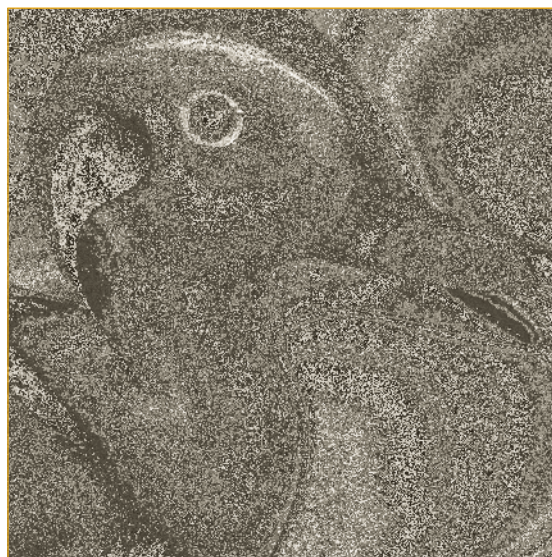
### Kunst en categorisatie

Uit het voorafgaande kan worden afgeleid dat de constructie van *folk art* voor een belangrijk deel te danken is aan academici en andere denkers, die al dan niet vanuit een democratische en pluralistische gedachte het belang inzagen van artistieke producten gemaakt door mensen die niet tot een sociale of culturele elite behoren.



Houtsnijwerk op de *Ward World Championship Wildfowl Carving Competition*, Ocean City (Maryland).

Gefotografeerd op 26-4-2003.



Antieke lokeend ‘Oldsquaw Drake’ gemaakt door de Ward Brothers in 1936.

Gefotografeerd op 30-4-2003 in het *Ward Museum of Wildfowl Art*, Salisbury (Maryland).

Het is daarbij van belang om op te merken dat datgene wat door academici en bijvoorbeeld verzamelaars als *folk art* wordt gecategoriseerd, helemaal geen *folk art* hoeft te zijn voor de makers. Net zoals een ‘high art’ beeldhouwer over zijn werk - zeg een stenen vogel - spreekt in termen van ‘vogel’, ‘sculptuur’ of ‘kunstwerk’, zo is uit mijn etnologische studies gebleken dat veel eigentijdse *bird carvers* de woorden *bird*, *carving* of *art* gebruiken als zij spreken over een concreet werk. Alleen als zij refereren aan antieke lokeenden, die vaak worden gezien als voorlopers van de hedendaagse *bird carvings*, wordt soms gesproken van *a uniquely American folk art*. *Folk art* lijkt dus iets te zijn van de ander: een historische of sociaal-culturele ander. Als mensen in onze (Westerse) samenleving artistieke objecten vervaardigen, maken ze in hun eigen ogen in de regel ‘kunst’. Het zijn doorgaans derden, bijvoorbeeld galeriehouders, conservatoren, onderzoekers of verzamelaars, die daar een ander label zoals ‘volkskunst’ op plakken.

>

'*Outsider art*', 'primitieve kunst' en 'naïeve kunst' zijn voorbeelden van hetzelfde fenomeen. In het *Intuit Center for Intuitive and Outsider Art* in Chicago zag ik vorig jaar twee tentoonstellingen die gelijktijdig liepen: één met schilderijen van een autiste en één met werken van zwarte vrouwen. Hoewel het als positief kan worden aangemerkt dat deze zwarte vrouwen expositieruimte

academische desinteresse in beeldende kunst van mensen die niet tot de culturele elite behoren, een rol speelt. Dat die desinteresse in vergelijking met de Verenigde Staten groot is, staat buiten kijf. Het kan daarnaast ook zijn dat men in Nederland sinds de Tweede Wereldoorlog bang is geworden voor een mogelijk tweede vorm van 'andering', namelijk de

Tentoonstelling  
'Sistuh: Four African-American Self-Taught Artists' in het *Intuit Center for Intuitive and Outsider Art*, Chicago.

Gefotografeerd op  
15-4-2004.



is geboden - iets wat in een museum voor hoge kunst wellicht niet was gebeurd - worden deze vrouwen in één adem genoemd met mensen die lijden aan een psychiatrische aandoening. Deze vrouwen worden gepresenteerd als letterlijke *outsiders*, die men elders niet meer binnen laat. Het introduceren van allerlei 'anderende' kunsttermen, dat wil zeggen labels die een socio-culturele distantie construeren, moet daarom vermeden worden. Het is dan ook maar de vraag of wetenschappers, maar uiteraard ook beleidsmakers en conservatoren, het Nederlandse begrip 'volkskunst' zouden moeten herintroduceren.

*Men lijkt in Nederland vergeten te zijn dat 'kunst' ook een betekenis of functie voor mensen kan zijn, waardoor beeldende kunst van de etnologische onderzoeksagenda is verdwenen.*

### 'Volkskunst' in onbruik

Dit roept de vraag op waarom het woord 'volkskunst' in academische kringen in onbruik is geraakt in Nederland. Het beantwoorden ervan behoeft onderzoek en ik kan hier slechts speculeren. Wetende hoe belangrijk de Amerikaanse academici waren bij de reïficatie van *folk art*, doet vermoeden dat de Nederlandse

instrumentalisering van 'volkskunst' voor ideologisch-nationalistische doeleinden.<sup>7</sup> Een laatste mogelijke factor is het feit dat ook in Nederland een ontwikkeling in het etnologisch onderzoek heeft plaatsgevonden van object- en vormgericht naar context- en functiegericht, of van 'esthetisch geïnteresseerd' naar 'cultureel geïnteresseerd'. Zo schreef Ton Dekker in 1995: "Voorwerpen worden niet langer als staaltjes van louter fraaie volkskunst beschouwd, maar primair om hun functie en betekenis voor mensen bestudeerd."<sup>8</sup>

Men lijkt in Nederland vergeten te zijn dat 'kunst' ook een betekenis of functie voor mensen kan zijn, waardoor

beeldende kunst van de etnologische onderzoeksagenda is verdwenen. Er is te veel vanuit gegaan dat het kunstige van sommige objecten alleen door academici, zoals de Nederlandse pendanten van Holger Cahill, op de objecten is geprojecteerd, terwijl de objecten wel degelijk kunst of in ieder geval esthetisch kunnen zijn geweest voor de makers. Het feit dat sommige van die objecten daarnaast ook een utilitaire functie hadden, doet daar

niets aan af. Het is dus belangrijk om te beseffen dat het benaderen van kunst als kunst helemaal niet tegengesteld hoeft te zijn aan een cultureel perspectief, omdat kunst zich niet in een cultureel vacuüm voltrekt, maar in een culturele praktijk.

Enkele jaren geleden wees Willem Frijhoff etnologen op hun verantwoordelijkheid om na te denken over de cultuurpolitieke aspecten van de vakbeoefening en de invloed daarvan op cultuurbeleid van overheden.<sup>9</sup> Voordat ik overga naar het meer opiniërende gedeelte van dit artikel lijken enkele woorden over mijn rol in het publieke domein daarom op zijn plaats. Als onderzoeker doe ik het liefst gewoon mijn onderzoek en analyses, waarbij ik de onderzochte praktijk zoveel mogelijk intact wil houden. Het is echter naïef om te denken dat mijn aanwezigheid in die praktijk geen invloed uitoefent op die praktijk en dat wetenschappelijke publicaties niet hun weg kunnen vinden naar het publieke domein om daar hun invloed te doen gelden. Ook de wetenschap voltrekt zich niet in een vacuüm en het is daarom belangrijk dat wetenschappers zorgvuldig met hun publieke rol omspringen. In dat verband leek het mij verstandig om alvast een beredeneerd voorschot te nemen en nu al te reflecteren op ideeën en vragen die in het publieke domein zouden kunnen ontstaan naar aanleiding van geplande wetenschappelijke publicaties. Omdat in mijn *case studies* Amerikaanse *folk art* een belangrijke rol speelt, zou één van die vragen kunnen zijn: moet er in Nederland ook niet meer aandacht komen voor volkskunst?

### Naar een Museum voor 'Open Kunst'

Gezien de mogelijk 'anderende' uitwerking van het label 'volkskunst' zou ik niet willen pleiten voor een door wetenschappers of tentoonstellingsmakers geïnitieerde herintroductie van de term in ons dagelijks taalgebruik. Volkskunst is vergeten en moet vergeten blijven totdat kunstenaars zelf voor een eventuele herleving van de term zouden gaan zorgen. Dat neemt niet weg dat ik binnen de wetenschap en de museumwereld wel meer aandacht zou willen

*Volkskunst is vergeten en moet vergeten blijven totdat kunstenaars zelf voor een eventuele herleving van de term zouden gaan zorgen.*

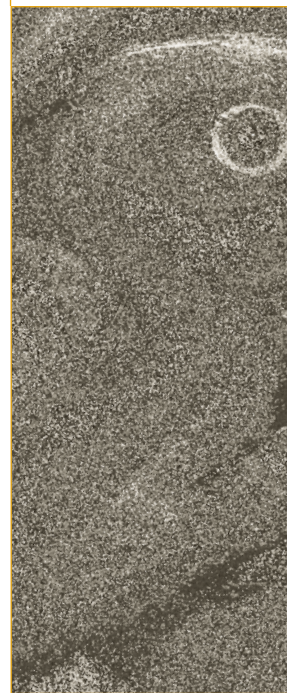
vragen voor beeldende kunst gemaakt door mensen die niet behoren tot een culturele elite. Daarnaast zou het interessant zijn als de gevestigde kunsten meer onderzocht en geëxposeerd zouden worden vanuit een etnologisch perspectief dat oog heeft voor de sociaal-culturele context waarbinnen kunstwerken zijn gemaakt en gereciperd. Dus in plaats van de oprichting van een Nederlands Museum voor Volkskunst te propaganderen, zou ik mij veel liever hard maken voor een

Museum voor Open Kunst. Dat zou een museum zijn waarin vanuit een open en dynamisch kunstconcept diverse kunsten zowel worden getoond voor esthetische beoordeling en genot als voor het inzichtelijk maken van kunst als culturele praktijk. Er zal dan een dynamiek ontstaan tussen cultureel inzicht en esthetische oordeel, waardoor mensen uit verschillende culturele circuits elkaars kunstuitingen beter gaan begrijpen en waarderen. Dit is precies het bestaansrecht dat ik voor een Museum voor Open Kunst zie.

Door werken uit verschillende culturele circuits te exposeren, zal een Museum voor Open Kunst zowel de universaliteit als de culturele specificiteit van kunst aan het licht brengen. Het feit dat kunst binnen een bepaalde groepscultuur familiegelijkenissen vertoont, mag ons echter niet doen vergeten dat kunst wordt gemaakt door individuen. De term *folk art* leidt de aandacht van dat feit af. Hetzelfde geldt voor de recenter geïntroduceerde *community arts* en *heritage arts*.<sup>10</sup> Zolang het nog onduidelijk is hoeveel speelruimte individuele kunstenaars nu eigenlijk hebben om te experimenteren en te variëren binnen de sociaal-culturele context van een groepscultuur, moeten we uitkijken om kunst van individuen in dienst te stellen van een gemeenschap. Niet voor niets schreef de eminente kunsthistoricus Ernst Gombrich: "Er is niet zoiets als Kunst. Er bestaan alleen maar kunstenaars".<sup>11</sup> Hij zou gegruwd hebben van de volgende woorden van Jan de Vries uit 1941: "De hogere kunst is een uiting van een individuele schoonheidsbehoefte, die bepaald wordt door esthetische normen, welke in een bepaalde periode gelden; zij is daarom veranderlijk, aangezien zij zich richt naar de 'mode' van den tijd en naar het persoonlijk gevoel van den kunstenaar. Dit echter zijn juist elementen die in een volkskunst nagenoeg ontbreken. Hier overheerscht het traditionele karakter zoo zeer, dat men van een persoonlijke kunststijl nauwelijks spreken kan; de houtsnijder of schilder schept niet iets, dat hij zelf als persoonlijk schoonheidsideaal wil belichamen, maar dat de

gemeenschap, waarin hij leeft en waarvoor hij werkt, als traditionele vormgeving en behandeling der

materie aanvaardt."<sup>12</sup> Het voordeel van het concept 'open kunst' is dat het niet a priori dergelijke onderscheiden aanbrengt tussen zogenaamde hoge en lage kunsten en dat het de mogelijkheid biedt om kunst zowel op individu- als op groepsniveau te onderzoeken. De termen *heritage arts* en *folk art* construeren hierbij juist barrières en de gedachte dat kunst tegenwoordig interessant zou zijn als *cultural heritage* en niet meer zozeer als kunst, spreekt mij daarom weinig aan.



Het Museum voor Open Kunst toont kunsten als kunsten en verschaft informatie over het hoe en het waarom van het ontstaan van specifieke objecten. Daarbij is uitleg van de diverse functies (zoals esthetische, utilitaire, politieke en religieuze functies) van de kunstwerken gewenst. Tegelijkertijd waag ik, tegen de huidige etnologische koers in, aandacht te vragen voor de vorm en stijl van kunstobjecten. Zij zijn met de paradigmaverschuiving van Cahills esthetiserende benadering naar de moderne, etnologische ‘cultuurbenadering’ op de achtergrond geraakt. John Michael Vlach, bijvoorbeeld, pleit voor onderzoek naar artistieke intenties in plaats van artistieke creaties.<sup>13</sup> Mensen moeten op de voorgrond staan en onderzoek hoort te gaan over functie en betekenis, waarbij vorm als onbelangrijk wordt

afgedaan. Dit etnologische onderzoeksparadigma, dat ook in Nederland wordt gepropageerd,<sup>14</sup>

negeert het feit dat het er voor kunstenaars toe doet of zij erin slagen om hun intenties te realiseren. Binnen het culturele circuit waarin zij verkeren worden nu eenmaal esthetische normen gehanteerd en elke kunstenaar probeert op zijn of haar eigen manier te excelleren. De vorm van een object is dus wel degelijk belangrijk als al dan niet geslaagde realisatie van intenties. Door de overmatige nadruk op de mensen achter de kunstobjecten zouden we haast vergeten dat het de kunstobjecten

waren waardoor we geïnteresseerd raakten in de specifieke mensen. Deze denktrant miskent mensen niet, want het erkent de inspanningen die zij verrichten om te komen tot wat zij kunst noemen en mooi vinden. Waar Vlach onderzoek naar ‘kleine details’ als verfstreken of bloemmotieven als muggenzifterij van de hand doet, is uit mijn etnologische veldstudies gebleken dat voor makers de kleine details er juist toe doen. Op onderstaande foto is te zien hoe juryleden van de *Ward World Carving Competition* in Ocean City (Maryland) - zelf doorgaans houtsnijders - elk detail bekijken en bespreken. Kritiek en lof worden serieus genomen door de houtsnijders, die proberen betere werken te maken voor een volgende competitie. Wat voor de één een *minor detail* mag lijken, blijkt voor de ander - bij

nader onderzoek - van grote betekenis te zijn. Precies dit soort informatie zou kunnen worden ingezet in een

Museum voor Open Kunst. Het aardige van dit voorbeeld is dat het Vlachs stelling juist bevestigt dat we de mensen achter de objecten nodig hebben om de objecten goed te kunnen begrijpen.<sup>15</sup>

*Door de overmatige nadruk op de mensen achter de kunstobjecten zouden we haast vergeten dat het de kunstobjecten waren waardoor we geïnteresseerd raakten in de specifieke mensen.*

Juryleden beoordelen een houtsnijwerk op de *Ward World Championship Wildfowl Carving Competition*, Ocean City (Maryland).

Gefotografeerd op 25-4-2003.

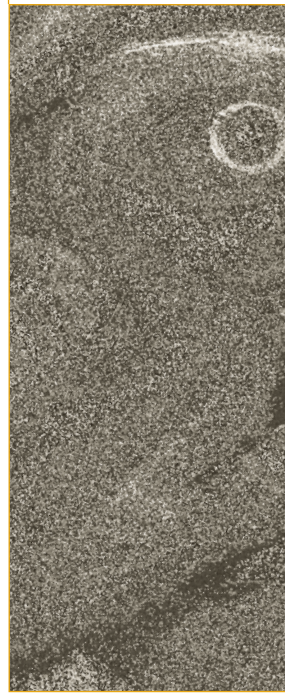


## ‘Insider perspectief’

In dit artikel heb ik, via een kritische doordenking van het begrip ‘volkskunst’, gepleit voor een Museum voor Open Kunst. Het betreft hier een gedachten-experiment, waarin de lancering van het ‘open kunst’-begrip centraal staat, terwijl de praktische en organisatorische onderbouwing voor de oprichting van een concreet museum onuitgewerkt is gebleven. Het zal echter duidelijk zijn dat het Museum voor Open Kunst een comparatief museum is, waarin wordt getracht mensen inzicht te geven in kunstuitingen uit verschillende culturele circuits. Dit inzicht ontstaat niet door de kunstwerken onder allerlei ‘anderende’ labels zoals volkskunst en *outsider* kunst te rubriceren, waar de makers zichzelf niet in zouden herkennen. Het kan wel ontstaan door een etnologisch *insider* perspectief te hanteren, dat aandacht heeft voor de manier waarop makers zelf over hun werk denken en spreken. ‘Open kunst’ geeft kunstcategorisatie terug aan de kunstenaars. Het remt hen daardoor noch om te switchen tussen circuits, noch om zich te profileren als deelnemer aan een bepaalde culturele groep. Een in Rotterdam opgegroeide Surinaamse beeldhouwster, die bijvoorbeeld veel vogels maakt, bepaalt zelf of zij haar werk wil tonen als Surinaamse kunst, Nederlandse kunst, Surinaams-Nederlandse kunst, Rotterdamse kunst, vrouwenkunst, beeldhouwkunst, vogelkunst, erfgoedkunst of hedendaagse kunst. In het voorgestelde museum zal haar werk worden geëxposeerd in een esthetische opstelling die tevens - door middel van tekstborden, maquettes, video’s, geluidsopnamen, voortekeningen en computeranimaties - informatie verstrekt over het werk. Die informatie zal niet alleen over vorm, noch over louter functie gaan: deze zal zich richten op de relatie tussen vorm en functie, waardoor object noch mens uit het oog verloren wordt.

## Literatuur

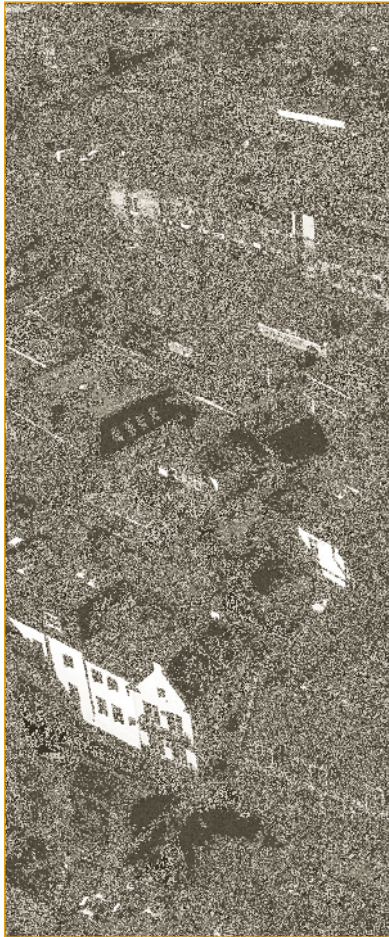
- Nils-Arvid Bringéus, ‘Folk Art in Peasant Society’, in: *Ethnologia Scandinavica* 22 (1992) 119-133.
- Simon J. Bronner, *The Carver’s Art: Crafting Meaning from Wood* (Lexington 1996).
- Simon J. Bronner, *Folk Nation: Folklore in the Creation of American Tradition* (Wilmington 2002).
- Holger Cahill, ‘Folk Art: Its Place in the American Tradition’, in: *Parnassus* 4 (1932) nr. 3, 1-4.
- Ton Dekker, ‘De blik omlaag gericht: Over koerscorrecties in de volkskunde’, in: *Volkskundig Bulletin* 21 (1995) 351-369.
- Ton Dekker, ‘Leiderschapsprincipe en wetenschap: De politieke idealen van Jan de Vries tijdens de Tweede Wereldoorlog’, in: *Tijdschrift voor Sociale Geschiedenis* 29 (2003) 189-204.
- Ton Dekker, Herman Roodenburg en Gerard Rooijackers (redactie), *Volkscultuur: Een inleiding in de Nederlandse etnologie* (Nijmegen 2000).
- W.Th.M. Frijhoff, *Volkskunde en cultuurwetenschap: De ups en downs van een dialoog* (Amsterdam 1997).
- Henry Glassie, *The Spirit of Folk Art: The Girard Collection at the Museum of International Folk Art* (New York 1989).
- Ernst H. Gombrich, *The Story of Art* (Oxford 1989, eerste druk 1950).
- Edward Alden Jewell, ‘Contemporary and Folk’, in: *New York Times* (25 oktober 1931) X12.
- Barbara Kirshenblatt-Gimblett, ‘Mistaken Dichotomies’, in: *Journal of American Folklore* 101 (1988) nr. 400, 140-155.
- Gerard Rooijackers, ‘De tot vorm gekomen persoonlijkheid van het volk: Volkskunst als cultuurdiagnose’, in: *Volkskundig Bulletin* 23 (1997) 89-105.
- Gerard Rooijackers, *Volkskunde: De rituelen van het dagelijks leven* (Utrecht 2001).
- Anno Teenstra (redactie), *Nederlandsche volkskunst* (Amsterdam 1941).
- Alfons K.L. Thijs, ‘Over “volkskunst” en de artistieke avant-garde in Vlaanderen (1894-1934)’, in: *Volkskundig Bulletin* 25 (1999) 177-195.
- Barre Toelken, ‘The Heritage Arts Imperative’, in: *Journal of American Folklore* 116 (2003) nr. 460, 196-205.
- John Michael Vlach, ‘Holger Cahill as Folklorist’, in: *Journal of American Folklore* 98 (1985) nr. 388, 148-162.
- John Michael Vlach en Simon J. Bronner (redactie), *Folk Art and Art Worlds* (Logan 1992, eerste druk 1986).



## Noten

1. Mijn dank gaat uit naar Simon Bronner en Henry Glassie voor de stimulerende discussies die ik met hen over *folk art* had. Lora Bottinelli ben ik erkentelijk voor de uitgebreide rondleiding in het *Ward Museum of Wildfowl Art*. Het onderzoek, waarop deze publicatie is gebaseerd, werd financieel mogelijk gemaakt door het Meertens Instituut van de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen (KNAW), de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO) en het legaat van mevrouw Sipkje Hallema aan de onderzoeksgroep Etnologie van het Meertens Instituut.
2. Dit veldwerk werd met tussenpozen verricht van december 2002 tot december 2004.
3. Henry Glassie, *The Spirit of Folk Art: The Girard Collection at the Museum of International Folk Art* (New York 1989) 228.
4. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, 'Mistaken Dichotomies', in: *Journal of American Folklore* 101 (1988) nr. 400, 146. Vergelijk Nils-Arvid Bringéus, 'Folk Art in Peasant Society', in: *Ethnologia Scandinavica* 22 (1992) 119. Eugene W. Metcalf, 'The Politics of the Past in American Folk Art History', in: *Folk Art and Art Worlds* (Logan 1992) 27-50. Gerard Rooijakkers, 'De tot vorm gekomen persoonlijkheid van het volk: Volkskunst als cultuurdiagnose', in: *Volkskundig Bulletin* 23 (1997) 102. Alfons K.L. Thijs, 'Over "volkskunst" en de artistieke avant-garde in Vlaanderen (1894-1934)', in: *Volkskundig Bulletin* 25 (1999) 177-195.
5. Holger Cahill, 'Folk Art: Its Place in the American Tradition', in: *Parnassus* 4 (1932) nr. 3, 1-4. Zie ook: Edward Alden Jewell, 'Contemporary and Folk', in *New York Times* (25 oktober 1931) X12.
6. Simon J. Bronner, *Folk Nation: Folklore in the Creation of American Tradition* (Wilmington 2002) 161-162. John Michael Vlach, 'Holger Cahill as Folklorist', in: *Journal of American Folklore* 98 (1985) nr. 388, 158.
7. In de Tweede Wereldoorlog was volkskunst wel onderwerp van studie. Zo schreef Jan de Vries, die vanwege collaboratie na de oorlog een publicatieverbod kreeg en uit zijn hoogleraarsambt werd ontheven, de inleiding van *Nederlandsche Volkskunst* (1941). Vergelijk Ton Dekker, 'Leiderschapsprincipe en wetenschap: De politieke idealen van Jan de Vries tijdens de Tweede Wereldoorlog', in: *Tijdschrift voor Sociale Geschiedenis* 29 (2003) 189-204.
8. Ton Dekker, 'De blik omlaag gericht: Over koerscorrecties in de volkskunde', in: *Volkskundig Bulletin* 21 (1995) 361.
9. W.Th.M. Frijhoff, *Volkskunde en cultuurwetenschap: De ups en downs van een dialoog* (Amsterdam 1997) 56-58. De waarschuwing betreft de ideologiserende gevaren van de interferentie tussen de academische etnologie en cultuurbeleid in het licht van de groeiende aandacht voor de constructie van identiteit.
10. Barre Toelken, 'The Heritage Arts Imperative', in: *Journal of American Folklore* 116 (2003) nr. 460, 196-205.
11. Ernst H. Gombrich, *The Story of Art* (Oxford 1989) 3.
12. Jan de Vries, 'Inleiding', in: A. Teenstra (redactie), *Nederlandsche volkskunst* (Amsterdam 1941) 1-13.
13. John Michael Vlach, 'The Need for Plain Talk about Folk Art', in: John Michael Vlach en Simon J. Bronner (redactie), *Folk Art and Art Worlds* (Logan 1992) 22-23.
14. Gerard Rooijakkers, 'De tot vorm gekomen persoonlijkheid van het volk: Volkskunst als cultuurdiagnose', in: *Volkskundig Bulletin* 23 (1997) 104. Idem: 'Mensen en dingen: Materiële cultuur', in: Ton Dekker en anderen (redactie), *Volkscultuur: Een inleiding in de Nederlandse etnologie* (Nijmegen 2000) 110-172. Idem, *Volkskunde: De rituelen van het dagelijks leven* (Utrecht 2001) 59.
15. Zie ook: Simon J. Bronner, *The Carver's Art: Crafting Meaning from Wood* (Lexington 1996) 72.

# Erfgoedbeleid op lokaal niveau



De nieuwe Wet op de Archeologische Monumentenzorg, die naar verwachting in 2005 van kracht wordt, legt een grote verantwoordelijkheid op de schouders van individuele gemeenten. Zij moeten zorgdragen voor een goed beheer van het bodemarchief en waar nodig beschermende maatregelen treffen. Daar zit een groot probleem. Veel gemeenten kunnen op basis van een archeologische of cultuurhistorische waardenkaart wel vermoedens hebben over te beschermen terreinen, maar de daadwerkelijke kennis ontbreekt vaak. De gemeente Breda is gestart met een ambitieus meerjarig project om niet alleen te komen tot daadwerkelijke kennis van het archeologisch patrimonium, maar ook tot een complete inventarisatie van het Bredase cultureel erfgoed.

**Johan Hendriks**  
coördinator  
Cultureel Erfgoed  
Vakdirectie Cultuur  
Gemeente Breda

Op 16 januari 1992 hebben de Ministers van Cultuur van de Europese Gemeenschap het Europees Verdrag inzake de bescherming van het archeologisch erfgoed ondertekend in de hoofdstad van Malta, Valletta. Formeel wordt dan ook vaak naar dit verdrag verwezen als zijnde het 'Verdrag van Valletta', maar in de wandelgangen staat het bekend als het 'Verdrag van Malta' of kortweg 'Malta'. In hoeverre de heren en dames ministers zich hebben laten inspireren door het glorieuze verleden van deze eilandstaat met zijn prachtige prehistorische tempels is niet bekend.

Het heeft in het kader van dit artikel geen zin om alle bepalingen van het Verdrag van Malta door te lopen, maar ik wil wel stilstaan bij de eerste twee verdragsartikelen. In het eerste artikel staat het doel van het verdrag omschreven: "het archeologisch erfgoed te beschermen als bron van het Europese

gemeenschappelijke geheugen en als middel voor geschiedkundige en wetenschappelijke studie." De term 'archeologisch erfgoed' wordt in dit artikel nader gepreciseerd: "alle overblijfselen, voorwerpen en andere sporen van de mens uit het verleden", oftewel "bouw- werken, gebouwen, complexen, aangelegde terreinen, roerende zaken, monumenten van andere aard, alsmede hun context, ongeacht of zij op het land of onder water zijn gelegen."

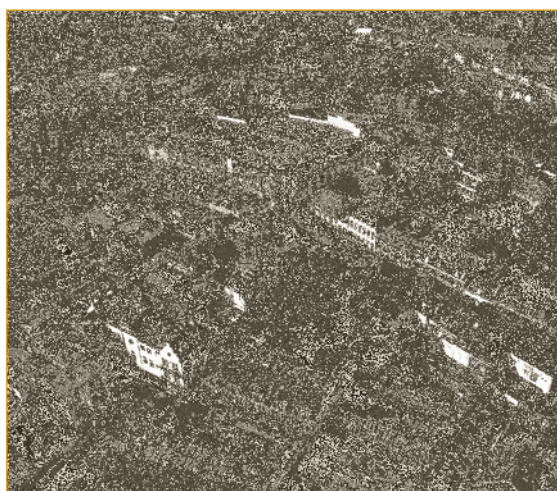
Nadere bestudering van dit artikel heeft in Breda tot de conclusie geleid dat het hier niet uitsluitend om *archeologisch* erfgoed hoeft te gaan, maar dat onder hetzelfde verdragartikel ook historisch-geografische, historisch-(steden)bouwkundige, industriële en andere cultuurhistorische kwaliteiten kunnen worden ondergebracht. Kortom, het Verdrag van Malta kan een reikwijdte hebben die het gehele veld van het culturele

>

erfgoed bestrijkt en heeft derhalve raakvlakken met het uit 1999 daterende Belvédèrebeleid dat door de ministeries van OCW, VROM, LNV en V&W is opgesteld en onderschreven. Mijs inziens wordt dit verdrag momenteel te beperkt uitsluitend voor archeologische doeleinden in een meer strikte zin gebruikt. Althans, als gemeentelijk archeoloog kom ik het uitsluitend binnen dat beleidsterrein tegen.

Het tweede artikel is, mede gezien de voorgaande opmerkingen, voor de situatie in Breda dan ook cruciaal. Hierin wordt elke partij die het verdrag heeft ondertekend, verplicht om een rechtsstelsel in te stellen voor de bescherming van het archeologische erfgoed dat voorziet in het bijhouden van een inventarislijst van haar culturele erfgoed. Waar het dus eigenlijk om gaat is de bescherming van het erfgoed in de brede betekenis van dat woord, op basis van kennis van dat erfgoed.

Vanaf de toren van de Grote Kerk van Breda is goed zichtbaar dat de historische stadskern na de Tweede Wereldoorlog sterk vernieuwd is. De resultaten van BCE in Beeld zullen worden ingezet om te sturen in de keuze tussen behoud van aanwezige waarden en het toestaan van nieuwe ontwikkelingen



### Cultuurhistorische waardenkaart

De wens naar meer kennis sluit aan op de doelstelling die op het congres 'Cultuurhistorie en milieu in 2015' (1990) werd geformuleerd: "Het doel van een cultuurhistorisch beleid moet dan ook zijn cultuurhistorische waarden duurzaam te behouden om de kans het onvermoede te kunnen weten niet te verspelen" en sluit uiteraard nauw aan bij het uitgangspunt van de Nota Belvédère (1999) gericht op "behoud en versterking van de cultuurhistorische kwaliteit van de omgeving".

Het gevolg van dit alles is dat in de jaren negentig van de vorige eeuw overal in het land cultuurhistorische waardenkaarten zijn ontwikkeld. De werkwijze voor het samenstellen van deze kaarten verschilt per provincie niet zo veel. Op basis van de geologische, bodemkundige en geomorfologische gegevens, die als ondergrond van het kaartbeeld dienen, worden resultaten van archeologisch onderzoek geplot, in combinatie met relicten van historisch-geografische aard. Zo zijn de bekende

beschermde archeologische monumenten en de via ARCHIS ([www.archis.nl](http://www.archis.nl)) bekende vindplaatsen hierop terug te vinden. Op basis van vergelijking worden terreinen waarvan geen archeologische of andere historische gegevens bekend zijn voorzien van een bepaalde 'verwachting'. Die kan laag, middelhoog of hoog zijn, afhankelijk van het bodemtype en de aan dat bodemtype gerelateerde bekende gegevens. Bij de Rijksdienst voor het Oudheidkundig Bodemonderzoek (ROB) wordt een zodanige Indicatieve Kaart van Archeologische Waarden (IKAW) gehanteerd en bijgehouden.

De verwachtingenkaart wordt als uitgangspunt gebruikt voor een waardenkaart, zoals de Cultuurhistorische Waardenkaart van de provincie Noord-Brabant. Het is op zijn minst opmerkelijk te noemen dat 'verwachtingen' en 'waarden' min of meer overeenkomen. Dat geldt derhalve eveneens voor gebieden waarvan geen nadere gegevens voorhanden zijn. Daar zit dus enige frictie tussen, die uitsluitend te verhelpen is door het verkrijgen van meer kennis.

### Aansluiting bij gemeentelijke trends en programma's

In de gemeentelijke nota 'Cultuur is Meer' (1996) en het Programma-akkoord 2002-2006 (2002) wordt opgeroepen om te werken aan een herkenbaar cultureel imago van de stad Breda. In de uit 1999 daterende Stadsvisie werd het vizier gericht op de versterking van het cultuurhistorische karakter van de stad. Om deze wensen te kunnen honoreren is geïntegreerde kennis van het stedelijke erfgoed onontbeerlijk. Bovendien geeft de gemeentelijke monumentennota 'Gekoesterd Karakter' (2001) aan dat er "meer kennis van cultuurhistorische waarden, een verbeterde inbreng in planprocessen" en onder andere een "effectievere juridische bescherming" dient te komen van monumentwaardige objecten en structuren. Deze nota gaf ook aan dat er "van verschillende kanten (is) aangedrongen op betere bescherming van archeologische monumenten." In de nota is de doelstelling van de huidige planvorming en uitwerking reeds geformuleerd: "De toekomstige opgave (...) ligt vooral op het vlak van het cultuurhistorische kwaliteitsbeheer." Van daaruit kunnen werkelijke cultuurhistorische waarden belangrijke identiteitsdragers vormen bij het creëren van karaktervolle woon- en/of werkomgevingen.

Aan het begin van de eenentwintigste eeuw is de gemeentelijke organisatie opnieuw ter discussie gesteld en hebben er vele verschuivingen plaatsgevonden. Daar waar nodig vond concentratie van gelijksoortige takenpakketten plaats. Dat leidde tot het in het leven roepen van een speciaal Bureau Cultureel Erfgoed, onderdeel van de Vakdirectie Cultuur en behorend tot

de (huidige) OntwikkelingsDienst Breda. In het Bureau Cultureel Erfgoed zijn vier disciplines ondergebracht: beleid en uitvoering van de archeologische monumentenzorg en het beleid op het gebied van architectuur, monumenten en culturele planologie. Op den duur zal ook het taakveld bouwhistorie aan het bureau worden toegevoegd. Op deze wijze werd de zorg voor het monumentale erfgoed in handen gelegd van één bureau en was de gemeentelijke aandacht niet langer versnipperd over vele gemeentelijke onderdelen die niet of nauwelijks met elkaar samenwerkten. Eindelijk was het mogelijk om tot één geïntegreerd erfgoedbeleid te komen. De eerste erfgoednota wordt in 2005 verwacht.

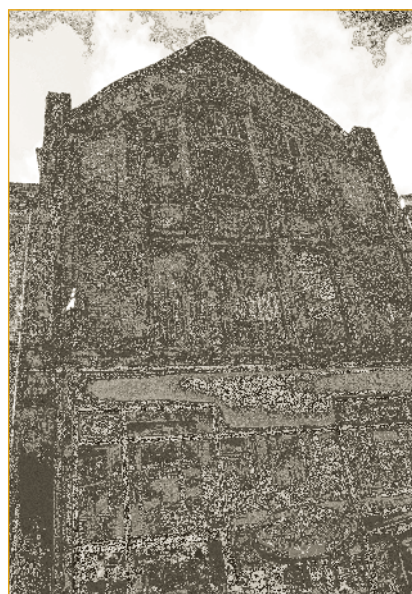
### Opdracht

Gezien het bovenstaande is het niet vreemd dat het Bureau Cultureel Erfgoed twee belangrijke taken meekreeg. De eerste, voortvloeiende uit de nota 'Cultuur is Meer' is erop gericht dat Breda een stad van cultuurhistorische betekenis moet worden. Onlangs is dit algemene gegeven nader gepreciseerd: Breda moet tot de top-tien van belangrijke historische steden gaan behoren. Wij menen dat te kunnen doen door één van de verborgen geheimen van de stad volop in de schijnwerpers te zetten en daar vervolgens te vermarkten: Breda als stad van de Nassaus. Zoals menige Nederlander wel weet is Delft de stad waar de *Oranje-Nassaus* begraven liggen, maar er zijn er nog te weinig die weten dat de voorgangers van hen, de Nassaus, in de Grote of Onze-Lieve-Vrouwe Kerk van Breda zijn begraven. <sup>1</sup> De eerste Nassau zette in 1404 zijn eerste schreden in deze stad. Engelbrecht I van Nassau was het jaar ervoor gehuwd met de erfdochter van Polanen en kreeg daarmee een rijke bruidsschat in de schoot geworpen. In de decennia die volgden hebben de latere Nassaus deze bruidsschat prima gebruikt om er zelf rijker van te worden, maar ook de stad Breda rijker te maken. Met als hoogtepunt de bouw van het prachtige Italiaans aandoende *palazzo* van Hendrik III van Nassau aan het einde van de vijftiende eeuw. <sup>2</sup> Het is heel goed te verdedigen dat Breda tussen circa 1450 en circa 1550 zijn eigen gouden eeuw kende. In Breda ligt ook René van Chalon begraven, de eerste echte prins van Oranje-Nassau. Na diens voortijdige overlijden ging zijn titel over naar zijn neef Willem van Nassau-Dillenburg, die we nu kennen als Willem de Zwijger, Willem van Oranje of de Vader des Vaderlands. Het voert in dit kader te ver om de verdiensten van de Nassaus voor Breda breed uit te meten. Dat hoeft ook niet, want onlangs is er een boekje verschenen, van de hand van Ester Vink, over de relatie tussen Breda en de Nassaus. <sup>3</sup> Het was in twee maanden uitverkocht.

Naast het thema Breda Nassastad wacht het bureau nog een tweede opdracht, namelijk om zodanige cultuurhistorische kennis van de gemeente Breda te verwerven en vast te leggen dat het mogelijk is om deze op adequate en effectieve wijze in planprocessen te kunnen inbrengen. Als gevolg hiervan kan het gaan fungeren als een solide basis voor de versterking van het historische karakter van de stad. Dit is, zoals we hebben gezien, niet alleen in overeenstemming met de Malta-wetgeving, het strookt ook met de geest van het Belvédèreproject en sluit naadloos aan bij het nieuwe universitaire beleidsveld 'Archeologische monumentenzorg, landschap en erfgoed'.

### Erfgoed in Beeld

Om de bovengenoemde taakstelling mogelijk te maken is het project 'Breda's Cultureel Erfgoed in



Breda heeft op dit moment onvoldoende kennis van het gebouwde erfgoed. Een voorbeeld hiervan is dit nog nooit eerder geïnventariseerde pand in de binnenstad.

Beeld' in het leven roepen. De doelstelling van het project Breda's Cultureel Erfgoed in Beeld bestaat uit vier subdoelstellingen of fasen:

1. het vergaren van geïntegreerde kennis over de aanwezige archeologische, historisch-geografische, historisch-(steden)bouwkundige en andere cultuurhistorische kwaliteiten van de gemeente Breda.
2. het waarderen van deze kwaliteiten.
3. het aanwenden van gewaardeerde kwaliteiten voor een effectieve werking in ruimtelijke ordeningsprocessen, het extern integreren in ontwikkelingen in de stad en in het buitengebied, waardoor erkende cultuurhistorische waarden duurzaam behouden kunnen blijven.
4. het vormen van een cultuurhistorisch kader van kennis, informatie en waardering dat vervolgens door de OntwikkelingsDienst Breda gehanteerd

>

wordt inzake beslissingen omtrent uitvoering en financiering van toekomstig archeologisch (voor)-onderzoek. De nadruk van de archeologische monumentenzorg komt immers steeds meer te liggen op het niveau van bestemmingsplannen.

Hoofdzak is derhalve dat dit project zich niet uitsluitend richt op het verzamelen van kennis van het verleden, maar vooral ook op de kwaliteitsbepaling van onze huidige en toekomstige omgeving. Op deze wijze voedt dit project de actualisering van de Cultuurhistorische Waardenkaart van de provincie Noord-Brabant. Het uitdragen van kennis en waardering kan leiden tot een groot maatschappelijk draagvlak voor een nieuw te ontwikkelen cultuurhistorisch imago van de gemeente Breda.

Het project Breda's Cultureel Erfgoed in Beeld neemt een aantal eerder gestarte projecten in zich op. Het gaat daarbij vooral om sectoraal georiënteerde projecten, zoals het Bouwhistorisch Onderzoek

De bebouwingsdichtheid van de binnenstad neemt nog steeds toe. Nog aanwezige stegen, osendroppen en gangen moeten worden geïnventariseerd en beschermd. Het bestemmingsplan biedt hiervoor mogelijkheden.



Binnenstad (kortweg BOB) <sup>4</sup>, dat zich uitsluitend richt op de bouwhistorische verkenningen in de historische binnenstad, het Archeologisch Informatiesysteem (kortweg AIS), dat voorziet in een digitale database van alle opgravingsgegevens (en zal uitgroeien tot een Erfgoed Informatiesysteem; EIS) en de Cultuurhistorische Landschapsinventarisatie Gemeente Breda (kortweg CHI) van de historisch-geograaf dr. K.A.H.W. Leenders, dat zich vooral richt op inventarisatie van relictten van het historische landschap. <sup>5</sup> Wat nog ontbreekt is de informatie over monumenten <sup>6</sup>, het historisch onderzoek, het monumentale groen en vooral de samenhang tussen alle genoemde onderzoeksvelden.

## Plan van Aanpak

Het project beslaat de gehele gemeente Breda en strekt zich uit over de periode 2004-2010. Daarin zijn twee verschillende fasen te onderscheiden.

In de eerste fase (2004) worden de kaders en uitgangspunten vastgelegd en worden de waarderingscriteria en het gewicht daarvan vastgesteld. Uitgangspunt zal vooral zijn dat hoe groter de samenhang is tussen cultuurhistorische aspecten, des te waardevoller het object is. Bij deze kaders worden de volgende werkvelden onderscheiden: aardkundige waarden, archeologie, (moderne) architectuur, historische bouwkunst, historische geografie, historisch groen en historische stedenbouw. Voor elk van deze werkvelden wordt gekeken naar een vijftal waarderingscriteria: cultuurhistorische waarden, architectuurhistorische waarden, ensemblewaarden, gaafheid/herkenbaarheid en zeldzaamheid.

Voor elk werkveld wordt gekeken of de objecten of complexen van (bijzonder) belang zijn binnen een aantal nader omschreven invalshoeken: culturele, sociaal-economische en/of geestelijke ontwikkeling(en), geografische, landschappelijke en/of bestuurlijke ontwikkeling(en), technische en/of typologische ontwikkeling(en), innovatieve waarde of pionierskarakter, de geschiedenis van de architectuur en/of bouwtechniek, het oeuvre van een bouwmeester of architect, de hoogwaardige esthetische kwaliteiten van het ontwerp, het bijzondere materiaalgebruik en/of de ornamentiek, de samenhang tussen exterieur en interieur (onderdelen), of het een onderdeel is van een groter geheel dat cultuurhistorisch, architectuurhistorisch en stedenbouwkundig van (inter)nationaal belang is, de situering, verbonden met de ontwikkeling/uitbreiding van een streek, stad, dorp of wijk, de wijze van verkaveling/inrichting/voorzieningen, het aanzien van een streek, stad, dorp of wijk, de hoogwaardige kwaliteit van de bebouwing en de historisch-ruimtelijke relatie met groenvoorzieningen, wegen, wateren en/of bodemgesteldheid, de architectonische gaafheid van ex- of interieur, de hoogwaardige architectonische kwaliteit van de samenstellende onderdelen, de archeologische gaafheid, de structurele en/of visuele gaafheid van de stedelijke, dorps- of landschappelijke omgeving, de architectonische, archeologische, bouwtechnische, typologische en functionele zeldzaamheid, eventueel verbonden met een bijzondere ouderdom.

Het spreekt voor zich dat niet alle invalshoeken bij elk criterium kunnen scoren. Ook de zwaarte van de score kan per invalshoek sterk verschillen. De differentie inhoud van aardkundige en archeologische waarden ten opzichte van bijvoorbeeld historische bouwkunst en

architectuur spreekt in dit verband boekdelen. Voor elk van de werkvelden worden vooral de ensemblewaarden gericht in beeld gebracht, mede omdat wij van een objectbenadering toe willen naar een meer contextuele benadering. Binnen de archeologie zal uitdrukkelijk ook gekeken worden naar de in ontwikkeling zijnde Nationale Onderzoeks Agenda. Binnen de gemeente Breda wordt een Lokaal/Regionale Onderzoeksagenda voorbereid.

Het voorwerk voor deze fase is grotendeels gereed. Naar verwachting zal de gemeenteraad in het voorjaar van 2005 een besluit nemen over de voorgestelde waarderingscriteria. Daarna kunnen de in fase 2 uitgevoerde inventarisaties langs deze meetlat worden gelegd en kunnen objecten en complexen zowel in bestemmingsplannen als ook op andere wijzen structurele planologische bescherming verkrijgen.

### Inventarisatie en waardering

In de tweede fase staat de inventarisatie en waardering centraal. De gemeente Breda is hiertoe opgedeeld in circa vijftig herkenbare deelgebieden, waarvan de begrenzingen over het algemeen overeenkomen met die van de bestemmingsplannen. De keuze in de volgorde van de deelgebieden die worden geïnventariseerd vindt plaats in overeenstemming met stedenbouwkundige prioriteiten en de planning van de bestemmingsplan-actualisering.<sup>7</sup> Van deze gebieden komen de volgende zaken gereed:

1. inventarisatie van het archeologisch en historische cultuurlandschap.
2. waardering.
3. advisering: hoe om te gaan met de vastgestelde waarden.
4. bescherming (waar nodig).
5. geven van een overzicht van gebieden waar in de toekomst opgravingen zijn te verwachten.
6. potenties aangeven voor het cultuurhistorisch imago van de gemeente Breda.

Per jaar kunnen op deze wijze circa zes tot acht deelgebieden onder de loep worden genomen.

Het project wordt uitgevoerd door het Bureau Cultureel Erfgoed, waarvoor in totaal 13.000 uren zijn gereserveerd in de periode 2004-2010. Het werk wordt uitgevoerd door medewerkers van het bureau; incidenteel zullen opdrachten aan derden worden verleend tot het doen van deelonderzoeken. Daar is een klein budget voor beschikbaar. Tot de gesprekpartners behoren, naast gemeentelijke ambtenaren, ook heemkundekringen, historische verenigingen en wijkraden, Staatsbosbeheer, Het Brabants Landschap, de Rijksdienst voor de Monumentenzorg, de Rijksdienst voor het

Oudheidkundig Bodemonderzoek, de provincie Noord-Brabant, de Universiteit van Amsterdam en de VVV. Gedurende het traject vindt uitvoerig overleg plaats met interne diensten en bovengenoemde derden om zoveel mogelijk de reeds aanwezige kennis te bundelen. Het gaat uitdrukkelijk ook om de waardering van 'local knowledge'. In het voortraject zullen de dorps- en wijkraden worden geconsulteerd en zal overleg worden gevoerd met heemkundekringen en andere historisch getinte organisaties binnen de gemeente.

In overleg met de gemeentelijke afdelingen Informatisering en Geo-Informatica wordt gewerkt aan een adequaat digitaal informatiesysteem waarin de resultaten van de deelprojecten zullen worden opgeslagen. Elk afgerond rapport wordt voorgelegd aan het college van B&W, dat een besluit neemt over de in de rapporten opgenomen conclusies en aanbevelingen, waarna deze onder andere in bestemmingsplannen worden verankerd.



Deze dreef met zicht op de toren van de H. Martinuskerk is een typerend voorbeeld van een onbeschermd onderdeel van een landgoed bij Breda. Wezenlijke onderdelen van het uitgebreide landgoederenlandschap rond Breda zullen in bestemmingsplannen worden beschermd.

### Punten van aandacht

Het project 'Breda's Cultureel Erfgoed in Beeld' is ambitieus opgezet en moet grotendeels worden uitgevoerd met de eigen medewerkers. Dat betekent niet dat het project naast reguliere werkzaamheden tot stand zal komen, want in de werkplannen is daar ruimte voor gereserveerd. Wel wordt breed beseft dat we niet erg goed weten hoeveel werk op ons af zal komen de navolgende jaren, juist omdat de totale omvang van het erfgoed wel ten dele bekend is, maar nog lang niet helemaal. Verrassingen worden dan ook niet uitgesloten. Verrassingen in die zin dat het niet alleen om inhoudelijke surprises kan gaan, maar ook wat betreft

>

de tijdinvesteringen. Daarvan zijn we ons bewust, maar is geen reden om het niet te doen.

Integendeel. De gemeente Breda is ervan overtuigd dat van een goed beleid inzake het erfgoed uitsluitend sprake kan zijn als het gebaseerd is op feitelijke kennis van dat erfgoed. Nog te vaak worden in de archeologische wereld vergaande uitspraken inzake ontwikkelingslocaties gedaan op basis van verwachtingen. Dat is zo gegroeid en heeft geleid tot allerlei verwachtingenkaarten. Daar willen wij vanaf. De gemeente Breda hecht eraan zeker te weten wat het in het veld tegen kan komen. Het is dan ook een goede ontwikkeling dat onlangs ruim anderhalve ton euro is vrijgemaakt voor het doen van inventariserend veldonderzoek op een op langere termijn te gebruiken ontwikkelingslocatie. Dit toont aan dat niet alleen het Bureau Cultureel Erfgoed verwachtingen wil omzetten in zekerheden, maar dat ook op projectmanagementniveau dezelfde wens leeft.

Datzelfde geldt voor de monumentale waarden. Natuurlijk is het goed dat we een lijst van beschermde rijksmonumenten hebben, ook al is die uit de jaren zestig van de vorige eeuw vooral gebaseerd op de waardering van voorgevels. En natuurlijk vinden we het prettig dat de gemeenteraad ook een groot aantal gemeentelijke monumenten heeft erkend. Maar de grootste valkuil is dat panden die niet op één van deze lijsten terecht zijn gekomen daarmee volkomen vogelvrij worden verklaard. Dat mag niet de bedoeling zijn. Het Bouwhistorisch Onderzoek Binnenstad probeert voor de historische binnenstad van Breda ook niet gewaardeerde panden te onderzoeken, vaak met verbluffend resultaat. Die lijn dient te worden voortgezet in de oude kernen van de dorpen die ook binnen de huidige gemeentegrenzen liggen.

## Conclusie

De gemeente Breda is met dit grootschalige project begonnen om eindelijk eens goed grip te krijgen op het versnipperde erfgoed dat zij rijk is. Gebouwen die geen monumentale status hebben (rijks- dan wel gemeentelijk) worden alsnog bekeken op de aanwezige waarden. Terreinen die nog nooit archeologisch zijn onderzocht worden nadrukkelijk in deze inventarisatie opgenomen. Daar zal door middel van non-destructief onderzoek of door middel van proefsleuven ook duidelijk moeten worden wat er daadwerkelijk aan waardevolle archeologica in de bodem zit. Over tien jaar zal op deze wijze een heel groot deel van het Bredase erfgoed dan ook daadwerkelijk in beeld zijn gebracht. Dan bevatten waardenkaarten ook daadwerkelijke waarden in plaats van verwachtingen. Kortom, Breda wil weten wat zij op het gebied van erfgoed waard is. En dat is een goede zaak. Niet alleen voor het erfgoed zelf, maar ook voor

de eigen burgers en de toerist. Want we willen natuurlijk ook laten zien wat we hebben en dat daadwerkelijk uitdragen!

## Noten

1. G.W.C. van Wezel, *De Onze-Lieve-Vrouwekerk en de grafkapel voor Oranje-Nassau te Breda* (Zwolle/Zeist 2003).
2. G.W.C. van Wezel, *Het paleis van Hendrik III, graaf van Nassau, te Breda* (Zwolle/Zeist 1999).
3. Ester Vink, *Breda en de Nassaus 1404-2004. Ter herdenking aan zeshonderd jaar Nassaus in Breda* (Breda 2004).
4. Op basis van een projectdefinitie die in juni 2001 werd opgesteld. Een eerste publicatie is verschenen in december 2002 onder de titel *Een bijzonder stukje Bredase binnenstad*.
5. K.A.H.W. Leenders, *Cultuurhistorische landschapsinventarisatie Gemeente Breda* ('s-Gravenhage/Breda 2004).
6. Uiteraard hebben we wel de digitale bestanden van de rijks- en gemeentelijke monumenten, maar ontbreekt voorts alsnog een helder overzicht over de werkelijke waarde van deze panden.
7. In 2004 gaat het om de wijken Heilaar, Heuvel, Teteringsedijk en Centrum; in 2005 komen aan de orde de wijken Molengracht/Claudius Prinsenlaan, Hazeldonk, Moleneind, Linie/Doornbos, Emer en Belcrum, Bavel-Oost en Steenakker.

# Woning of bewoner



In een gewoon historisch museum worden voorwerpen chronologisch of thematisch gepresenteerd en voorzien van toelichting. De bezoeker krijgt daarmee onmisbare elementen voor het begrip van de voorwerpen aangedragen. In een openluchtmuseum gaat het anders. Het overbrengen van zulke inzichten is er als koorddans op een schip in volle zee. Er zijn geen vitrines die de bezoeker uitnodigen tot afstandelijkheid in de omgang met het verleden. De dingen moeten in combinatie met elkaar liefst voor zich spreken en tekst is nagenoeg taboe. Gezien deze wijze van presenteren is het geen toeval dat vakhistorici behoren tot de bevolkingsgroepen die zelden een voet zetten in een openluchtmuseum. Maar ook museologen hebben hun bedenkingen. Zij voeren aan dat een voorwerp of een ensemble voorwerpen nimmer voor zich spreekt. Hun gelijk wordt indringender naarmate jongere generaties het museum bezoeken en daar een wereld zien die zij niet meer uit hun eigen jeugd

In 2004 is in een Zaans pand in het Zuiderzeemuseum de presentatie 'Gegoede burgers, 1900' geopend. De inrichting vond plaats als onderdeel van het jaarthema *Rangen en standen*. Het beoogt het wat eenzijdige beeld van een eenvoudige wooncultuur van werkvolk en kleine middenstanders te nuanceren door een evenwichtiger beeld van de samenleving. Een relatief vroege periode wordt hiermee beter belicht. In dit artikel gaat een van de leden van de projectgroep in op de toepassing van museologische en vakhistorische inzichten.

**Jaap Kerkhoven**  
wetenschappelijk  
medewerker  
Zuiderzeemuseum

De familie Vis in de  
achtertuin van hun  
woning aan de Lagedijk  
te Zaandijk, circa 1906

kunnen herkennen en begrijpen. Erf, huis en straat zorgen slechts voor een "schijnbare (inhoudelijke) laagdrempeligheid en toegankelijkheid van de collectie".<sup>1</sup> In deze lijn past ook de kritiek op de naïeve pretentie een totaal van wat er ergens in het verleden speelde, in beeld te willen brengen.<sup>2</sup> De museale werkelijkheid is immers reconstructie. Dat kan elke filosoof sinds Kant ons bevestigen.

Analyse van objecten en tijdsmachine: het een geeft inzicht, het ander is al gauw een vlucht uit het heden. De geschiedenis van openluchtmusea laat zien hoe snel beleving uitloopt op nostalgie. Tegenover de 'zoete' benadering van degenen die terugverlangen naar een gedroomd verleden, staat de 'zure' benadering van de vakhistoricus die wel beter weet, en dit contrast is star en vruchteloos. Maar we zouden bijna de derde partij in dit museale krachtenveld vergeten. In openluchtmusea gaat de bezoeker, zonder mandaat van wie

>

dan ook, met het verleden aan de haal. Geschiedenis is van iedereen.<sup>3</sup> Hierover treuren is hetzelfde als bezwaar maken tegen zelfstandige bijbellezing door theologisch ongeschoolden. De bezoeker heeft nu eenmaal plezier in die tijdmachine maar laat daarbij zijn verstand niet thuis. In die paradox ligt een uitdaging besloten. In 1995 constateerde Ad de Jong dat beleving opnieuw een belangrijke plaats begon in te nemen in de presentaties van openluchtmusea. Van romantiserende idylles wilde hij niet weten. Een interessanter weg vond hij het “boeiend spel van beleving en afstandelijkheid, waarbij voorwerp en voorstelling elkaar niet uitsluiten maar aanvullen”.<sup>4</sup>

### Zuiderzeemuseum

Het bovenstaande sluit aan bij de omzichtige omgang met afstand en nabijheid die het Zuiderzeemuseum sinds jaar en dag nastreeft. Zowel leuk als leerzaam: dat is een centraal bestanddeel van het profiel van het museum. In het buitenmuseum te Enkhuizen moet de bezoeker spelenderwijs een beeld krijgen van de verleden werkelijkheid door het tonen van een samenhangend geheel van gebouwen met erf en straat. In die zelfde lijn ligt de verlevendiging die ten tijde van de opening van het buitenmuseum in 1983 aandacht vroeg.<sup>5</sup> Sindsdien behoren geiten en schapen, demonstraties, levende geschiedenis (presentatie Urk 1905) tot het vaste repertoire aan overdrachtstechnieken. Behalve een middel in de overdracht is verlevendiging ook een doel op zich. Maar al te serieus moet die verlevendiging niet worden. Bij de presentatie Urk 1905 is de formule “role spelen met een knipoog”. Aan het spel van beleving en afstandelijkheid geeft de bezoeker zelf ook invulling. Het museum neemt een actieve toe-eigening als uitgangspunt en neemt daarmee afstand van de traditionele behavioristische opvatting van kennisoverdracht. Educatie is geen eenrichtingsverkeer. Mensen leren door zelf kennis te construeren aansluitend bij wat zij al weten en kunnen, de eerder verworven culturele bagage.

De uitwerking van deze museale benaderingswijzen vindt plaats binnen een specifieke vakhistorische context. De inspiratie bij de opbouw en inrichting van het buitenmuseum kwam van de sociale geschiedenis als zelfstandige discipline uit de jaren zeventig, die een inhaalslag bewerkstelligde waar het ging om historische kennis van het gewone volk. De maatschappelijke elite bleef in het buitenmuseum vrijwel onzichtbaar en de rol van de overheid werd vooral duidelijk in functies waarmee iedereen direct in aanraking kwam: de school en het postkantoor. Dit resulteerde in een tamelijk ongecompliceerd beeld van leven en bedrijvigheid van ambachtslieden, vissers en winkeliers met een accent

op de jaren twintig en dertig. De stoomwasserij uit IJsselmuiden en een boerderij uit het Friese Baard nuanceren het beeld door een kijkje te gunnen bij een ondernemer en een veeboer. Deze in 1983 en 1998 tot stand gekomen presentaties, waarin industrialisatie respectievelijk coöperatieve kredietverlening centraal staan, dragen bij aan de dynamiek in de tijd die voor een historisch museum essentieel is. Sindsdien heeft de studie van materiële cultuur nieuwe invalshoeken geopend die aansluiten op de cultuurgeschiedenis en de geschiedschrijving over het alledaagse leven van gewone mensen op microniveau.

### Pand Zaandijk

Cultuurgeschiedenis op microniveau heeft richting gegeven aan de inrichting van het Zaanse pand op ons museumterrein. Dit is een houten woning met veel karakteristieke Zaanse kenmerken uit de achttiende eeuw. Dit pand stond oorspronkelijk in Zaandijk aan de deftige Lagedijk langs de rivier. Het was gedurende de negentiende eeuw in het bezit van het fabrikantengeslacht Vis, dat geparenteerd was aan andere fabrikantengeslachten in de Zaanstreek, zoals Duyvis, Honig en Verkade. Vanaf 1856 voerde de oliefabrikant Jacob Vis Pz. van hieruit onder eigen naam bedrijf. Zijn zoon Jan Marinus (1856-1918) was de laatste Vis die in het huis woonde. Zijn moeder overleed toen hij drie jaar was. Hij was net als zijn voorvaders niet alleen koopman en oliefabrikant, maar ook bestuurder in de onderlinge brandverzekering van moleneigenaars, gemeenteraadslid, wethouder en lid van het armbestuur. Hij trad in 1893 in het huwelijk met Truus Duyvis (1862-1940), met wie hij toen al een verbroken verlovings achter de rug had. Hij moderniseerde zijn fabriek, schreef gedichten, dacht na over het leven en had nerveuze hoofdpijnen waarvoor zijn vrouw niet het gewenste begrip kon opbrengen. Truus kreeg als jong meisje in tegenstelling tot haar broers geen enkele ontplooiingsruimte. Na veel gewetensonderzoek koos ze toch voor een opleiding tot verpleegster. Zij voltooide de opleiding maar buiten de hiermee bereikte ontwikkelingskansen niet uit: zij trouwde kort nadien. Vis vertrok in 1907 uit de woning na een echtelijke woordenwisseling waarin de huishoudster openlijk partij koos voor haar mevrouw. Truus Vis bleef achter met de twee dochters tot de scheiding in 1913. Het huis ging toen over op een andere familie. Dat is meer dan een toevalligheid. Want terwijl tot en met de generatie van Jan Marinus Vis iedereen was geworteld in de Zaanstreek, stopte dat abrupt in de volgende generatie, geboren in de periode 1880-1913. Van vijftien kleinkinderen van Jacob Pz. hadden er drie hun wieg in Zaandijk; alle overigen werden geboren buiten de Zaanstreek.

Truus verhuisde naar Utrecht waar zij boeken over verpleging schreef voor een breed publiek.

Bij de inrichting van het pand waren er geen aanknopingspunten in de vorm van behangselresten en spijkers in de vloer. Ook was er geen bouwtekening van de situatie ten tijde van de afbraak beschikbaar. Dit komt doordat het museum het pand pas verwierf nadat het was afgebroken en opgeslagen, zodat bij de afbraak geen museale normen zijn gehanteerd. Het concept van een openluchtmuseum als een samenhangend geheel van voorwerpen vormt bij de inrichting van een pand een flinke stimulans om wat we niet weten, toch in te vullen. Voor de inrichting van het Zaanse pand was een verblijdend aantal interieurfoto's van de familie Vis beschikbaar, maar die dateren vooral uit de jaren 1898-1903 en zijn dus vrijwel zonder uitzondering niet genomen in ons museum pand (hier woonde het gezin vanaf 1904). Wel geven zij een goede indruk van de stijl van dit gezin.

Opmerkelijk zijn enkele foto's van het gezin in een huiskamer genomen in 1899-1900 omdat die een groot deel van twee kamers en suite laten zien en vier foto's van een woonkamer uit 1900-1901. Verrassend is de aanwezigheid van een foto van een slaapkamer gedateerd 23 april 1903 met daarin een vrijstaand dubbel bed van hout. Overheersend is het ontbreken van moderne stijlelementen van een meer zakelijke inrichting. Het is eerder gezellig dan voornaam. Dat blijkt ook uit de meubels die thans nog in de familie zijn. De smaak van de familie Vis wijkt in niets af van hetgeen destijds gangbaar was. De stoffering is op de interieurfoto's apart bezien. Voor stoffering werden grote bedragen uitgegeven. Stoffering vormt een statusgegeven. Vandaar dat wij aan dit onderdeel extra zorg hebben besteed. Verrassend is de aanwezigheid van dikke gordijnen en draperieën. In het huishouden van een verpleegster zou men deze stofnesten niet verwachten.

Gevolg van het ontbreken van foto's uit het betreffende pand was dat de toewijzing van functies aan de verschillende ruimten gebaseerd is op algemene overwegingen. Het gebruik van de ruimte rechts achter als keuken sprak voor zich. Dat de salon voor is en de woonkamer achter, berust op twee overwegingen. De solide voorgevel vraagt om een even statige ontvangstruimte aan die zijde. Die salon viel als zodanig af als dagelijks woonvertrek. De ruimte aan de tuinzijde is natuurlijk het gezelligst. Dat de prettigste ruimte

bewoond werd, sprak ook destijds vrijwel voor zich. De keuze voor het inrichten van een logeerkamer is gebaseerd op wensen in verband met een betekenisvolle presentatie die de bezoeker in aanraking brengt met historische dynamiek. Op dit uit een oogpunt van historische betrouwbaarheid centrale punt komen we nog terug.

Bij de feitelijke inrichting hebben wij niet gestreefd naar stijlkamers. De realiteit was dat meubels



Pand Zandijk op het terrein van het Zuiderzeemuseum, 2004

van verschillende ouderdom bijeen stonden en dat is door ons nagevolgd. Enkele meubels kwamen van erfgenamen van de familie Vis, het overige uit eigen collectie of van de veiling. De kleurkeuze van het houtwerk, die nogal wat aandacht trekt bij de bezoekers, is gebaseerd op houtfragmenten die Simon Honig, publicist over de Zaanstreek, in zijn jeugd in afbraakpanden in Zandijk heeft verzameld. Een interessant punt was de te gebruiken verf. Oude verfsoorten glanzen niet, maar de fabriek van J.M. Vis maakte de toentertijd moderne glansverf in een kokerij voor standolie. Wij konden daarom een moderne glansverf gebruiken, hetgeen om financiële redenen wel zo prettig was. Visueel is er dus authenticiteit maar materieel is dat niet het geval. De verf heeft immers geen basis van oude pigmenten.

De inrichting van dit pand neemt in het buitenmuseum een eigen plaats in. Tijdens de opbouw van het museum is bij de meubilering een biografische methode gevolgd waarbij interviews plaats vonden met oud-bewoners. Daarbij kwamen tevens gegevens over de bewoners beschikbaar. Dat waren geen mensen die met enige regelmaat de pen ter hand namen. In deze elitewoning geldt het omgekeerde. Hier komt diezelfde biografische methode sterk tot zijn recht in de kennis van de bewoners. Die ontleen we aan brieven, dagboeken, gedichten, toneelstukken, publicaties, foto's (waaronder veel amateur-kiekjes), bladmuziek en producten van huisvuil, meubels en

>

onderdelen van het bedrijfsarchief. Deze bewoners worden vervolgens in het pand op plausible maar enigszins hypothetische wijze zichtbaar gemaakt in hun huisvesting.

### Verhaal achter voorwerpen

Deze methodische verschillen met eerdere inrichtingen volgen niet dwingend uit de onmogelijkheid om oud-bewoners te raadplegen. Zij zijn het gevolg van een keuze, want er was ook bij deze inrichting een aanzienlijk eenvoudiger optie voorhanden. In deze woning werd in 1860 na het overlijden van de eerste vrouw van Jacob Vis Pz. de boedel beschreven. De vondst van deze boedelinventaris is natuurlijk een vermeldenswaardig moment in het project. Deze stelde in staat tot een nauwkeurige inrichting die in biografische betrouwbaarheid niet wezenlijk onderdoet voor eerdere pandinrichtingen op basis van interviews met oud-bewoners. We weten bijvoorbeeld dat in 1860 het gezin beneden sliep, en dat daar bedsteden in gebruik waren. In plaats daarvan is gekozen voor inrichting naar de situatie omstreeks 1904, voor welk jaar het gebruik van ruimten en de inrichting niet vast staan. Doorslaggevende overweging was dat we voor die generatie veel meer weten van de bewoners. Er is dus niet gekozen voor de betrouwbaarheid van een ensemble voorwerpen maar voor het historische verhaal daarachter. Dit sluit aan bij een opvatting van de studie van de materiële cultuur die het accent minder legt op de voorwerpen en zich meer richt op de vraag hoe mensen leefden.

De keuze van onze werkgroep voor een inrichting naar de situatie in 1904 maakte het mogelijk een ledikant in een slaapkamer en een spoeltoilet binnenshuis te tonen en daarmee (cultuur)historische dynamiek onder de aandacht van de bezoeker te brengen. De bezoeker heeft bij binnenkomst in dit pand al tal van huizen met bedsteden in de woonkamer, privaat op het erf en regenton onder de goot gezien. Het Zaanse pand toont dan de scheiding van woonfuncties, modernisering van de inrichting en individualisering van het leven van de bewoners. Gekozen is voor een ijzeren ledikant, contrasterend met de benauwdheid en stoffigheid van bedsteden en alkoven. De bestaande bedstede in deze ruimte is ongebruikt gelaten. Het spoeltoilet staat voor de gegroeide aandacht voor hygiëne. Ook de persoonlijke hygiëne werd destijds een belangrijk thema. Het dagboek dat Truus Vis bijhield voor dochter Debora geeft daar blijk van. Haar wachtte elke dag een heus bad dat verwarmd werd met een geiser en water uit de waterleiding. Wat voor het overgrote deel van de bevolking onbereikbaar was, werd voor de elite al gewoon.

In het buitenmuseum laten de meeste panden bovenal zien hoe wij niet meer leven, maar hier treft de bezoeker de aanzet tot hoe wij wél leven. De uitbouw van de intieme omgang met elkaar en met zichzelf typeert een negentiende-eeuws burgerlijk gezin. Als die burgerij iets waardeerde, dan was het wel privacy. Dat is ook een kenmerk van pand Zaandijk. Vermoedelijk was het gezin Vis-Duyvis hier nooit komen wonen als het niet gegeven had om afzondering. Ze hadden even verder op de Lagedijk een ruimere woning in steen, met een tuin en een heerlijk balkon en met elektriciteit, maar daar liep ook het fabriekspersoneel rond.

In het pand staat een piano uit 1885. Die paste als zodanig bij de meer elitaire wooncultuur, gaf mede vorm aan de sociale omgangsvormen en droeg bij tot het prestige van het gezin. Voor beschermd levende jonge meisjes bood pianospel een gestructureerde bezigheid die de nuance in het gedrag ontwikkelde. Bovendien verbond het zich met voorstellingen van hetgeen vrouwen en meisjes past. Hiermee komt het klavierspel in relatie te staan tot de huwelijkskansen van meisjes. Truus Vis verhuisde al vroeg de piano tot een levensdoel die haar een uitweg bood uit benauwde gezinsverhoudingen. In haar vurig gewenste pianocarrière ondervond zij tegenwerking van haar familie, die haar het besef bijbracht dat het haar plicht was zich op te offeren en zo haar moeder “veel verdriet” te besparen. In 1888 ging zij alsnog op kamers wonen. Een soortgelijke strijd had zij opnieuw te strijden voordat zij in 1893 haar verpleegstersopleiding begon. Met de piano in het museum pand verbindt zich een verhaal van prestige maar ook van ongelijke ontwikkelingskansen voor jongens en meisjes van burgerlijke komaf.

### Bezoeker

De overdracht van gegevens als deze wordt verzorgd door museummedewerkers die op alle dagen van de week als gastheer of gastvrouw in het Zaandijkse pand bezoekers ontvangen. Zij worden daarbij gesteund door een aantal foto's in een niet ingericht stukje van het pand en door een handboek met daarin een beschrijving van het pand, een verslag van de inrichting, biografieën en de uitwerking van historische thema's zoals de overgang van windmolens op stoomkracht in de Zaanstreek, de lokale politiek in de Zaanstreek in relatie tot landelijke bestuurlijke ontwikkelingen, en de maatschappelijke mogelijkheden van vrouwen. In het gesprek met de bezoekers gaat het om het verhaal achter de voorwerpen. Vertelt de gastheer of gastvrouw de bezoeker over het mislukte huwelijk dat zich in dit pand afspeelde, over de

betekenis van de piano voor Truus Vis, of over speelgoed dat Jan Marinus Vis in elkaar zette voor de kinderen, dan komt langs deze indirecte weg de woonkamer van het gezin tot leven.

Een aantal elementaire zaken blijkt in ieder geval wel over te komen op de bezoeker. “Dit is een gewoon huis”, zei een groepje schoolkinderen bij binnenkomst. In deze vaststelling zit de vergelijking met andere panden besloten: voor de bezoeker is na zijn rondgang door het buitenmuseum het gewone niet meer vanzelfsprekend. In die zin hebben de bezoekers een historische belevenis. Die wordt hier niet bereikt door een ensemble van een huis met woonomgeving te creëren, maar door het contrast tussen op het museumterrein bijeengebrachte gebouwen van verschillende herkomst in de presentatie zichtbaar te maken.

Wij verwachten volgend jaar ook langs virtuele weg te kunnen gaan werken aan overdracht van verdiepende kennis die zich niet uit de inrichting als zodanig laat afleiden. Dit richt zich op volwassenen maar evenzeer op jongeren, die via de moderne media actief aan de slag kunnen. In het Binnenmuseum kan de jonge bezoeker virtueel aan de herinrichting van het pand werken. Na een introductie door de conservator kiest de bezoeker op grond van bronnenmateriaal het juiste behang, de muziek voor op de piano, het juiste kooktoestel etc. De familie Vis geeft virtueel feedback, maar de echte feedback vindt plaats als de bezoeker ter afsluiting het heringerichte pand Zaandijk in het Buitenmuseum bezoekt.

Ook de presentatie in het pand vergt opnieuw aandacht. Het is wellicht niet mogelijk in één keer het persoonlijk leven van een gezin voldoende indringend voor het voetlicht te brengen. In dat opzicht strekt museum Simon van Gijn in Dordrecht tot voorbeeld. Dit kreeg de Prins Bernhard Cultuurfonds Museum Prijs 2004 als museum gewijd aan één persoon. Minutieus onderzoek, liefdevolle zorg voor details en een sterke beleving van de bezoekers: dat zijn enkele oordelen uit het juryrapport. De opening van het heringerichte pand is daar slechts een eerste stap geweest. Nadien kwam er een publieksboek en op basis daarvan een vitrinetentoonstelling die weer zijn neerslag had in de vaste opstelling. In het Zuiderzeemuseum is inmiddels een fototentoonstelling gewijd aan het gezin Vis-Duyvis. Er zijn enkele kleinere detailstudies gepubliceerd. Ook blijkt er een collectie speelgoed bewaard te zijn. Met dit materiaal moet het mogelijk zijn de bezoeker steeds indringender het gevoel te geven rond te lopen in een bewoond huis.

## Noten

1. R. Zipp, *Historisch genieten en begrijpen* (2003) 16. Interne notitie Kenniscentrum Zuiderzeemuseum.
2. A. Schöne, *Alltagskultur im Museum. Zwischen Anspruch und Realität* (Münster enz. 1998) 54-55.
3. L. Dorsman (en anderen), *Het zoet en het zuur. Geschiedenis in Nederland* (Amsterdam 2000).
4. A. de Jong, 'Voorwerp of voorstelling? Een historisch dilemma van openluchtmusea', in: *Jaarboek 1995 Nederlands Openluchtmuseum* (Arnhem 1995) 58-79.
5. Cf. G. Reichwein, 'Ideeën over verlevendiging van het museum', in: *Nieuwsbrief Het Peperhuis* 1984 nr. 1 p. 5.

# Het virtuele archief

**Charles Noordam**

directeur Haags

Gemeentearchief

voorzitter Koninklijke

Vereniging van

Archivarissen in

Nederland

Archieven hebben nooit een breed publieksbereik gehad. Het internet lijkt nieuwe kansen te bieden. In een recent rapport wordt het internet zelfs omschreven als een 'window of opportunity'. Ondersteund door beleidsadviseurs verwacht de sector de spreekwoordelijke pot met goud te gaan vinden. In de nadruk die gelegd wordt op de vergroting van on-line presentatie van archiefbronnen wordt echter het belang verwaarloosd van goede coördinatie en van een visie op de omgang met het publiek.

De archiefsector is nooit verwend geweest met grote publieke aandacht. Voor zover de burger zich bewust is van het bestaan van archieven, worden ze ervaren als hoogdrempelige instellingen. Dat beeld is overigens terecht: de gewenste informatie-objecten (banden, mappen of afbeeldingen) moeten aangevraagd worden en vervolgens uit een depot worden opgehaald. Als de gevraagde informatie dan vervolgens op de studiezaaltafel ligt, blijkt vaak dat er kennis van de historische context - en soms van oud schrift - nodig is om betekenis te kunnen geven aan wat men in handen heeft. Toegang hebben tot de informatie blijkt dan niet hetzelfde te zijn als toegankelijkheid van de informatie. De directe rol van het publiek in openbare bibliotheken - 'zelf alles kunnen pakken' - en in musea - 'direct fascinerende objecten zien' - is in een archiefinstelling nu eenmaal niet mogelijk. De aard en de omvang van de objecten lenen zich daar niet voor en bovendien zijn het unica, die zorgvuldig beschermd dienen te worden. Voor een groot deel van de huidige bezoekers van archiefinstellingen is die moeizame toegang tot de informatie geen probleem. Zij zijn intensief met de informatiebronnen bezig en zijn daarbij zelf vooral producenten van nieuwe informatie, ze raadplegen diverse informatiebronnen en maken daarmee een nieuw product een boek: een scriptie of een overzicht van voorouders. Consumenten, zoals musea die kennen, zijn in de archiefsector een zeldzamer fenomeen. Juist in die - vluchtige - consumenten wordt een potentieel groot publiek gezien. Archiefinstellingen doen dan ook wel pogingen om ook die groep te bereiken door middel van tentoonstellingen, maar ze boeken daarin slechts bescheiden successen. En verder proberen ze wel een betere aansluiting op het bronnenmateriaal te bereiken

door het aanbieden van veel geraadpleegde bronnen in zelfbediening op microfilms, van een handbibliotheek in open opstelling, van cursussen en educatieve projecten, maar ook hier blijft het probleem van toegankelijkheid en moeilijke context voor de gemiddelde potentiële bezoeker een te grote barrière vormen. In de zoektocht naar het grote publiek hebben de archiefinstellingen wel winst geboekt, maar geen doorbraak kunnen bereiken. Het vergroten van het publieksbereik was binnen de archiefsector tot voor enkele jaren dan ook geen belangrijk onderwerp van debat meer. De sector had zich in feite neergelegd bij de status quo.

### Internet en imago

Het imago van de archiefinstellingen is zwak. Het grote publiek weet vaak niet meer te benoemen, dan dat ze stoffig en saai zijn. Dat imago is een rechtstreekse weerspiegeling van de traditionele relatie met het publiek: het archiefpubliek is relatief gering in omvang en benadert als gemiddelde de vut-leeftijd. Geen wonder, dat al die andere Nederlanders zich aan clichébeelden ('Doris met zijn muizenvalletjes') moeten vasthouden om het archief te karakteriseren.

Dat imago leek onveranderlijk en vast - tot het moment, dat internet door archiefinstellingen werd ontdekt. Internet werd door die archiefinstellingen aanvankelijk benaderd als mogelijkheid om goed voorbereid in de studiezaal van een archiefinstelling te verschijnen: op internet kun je zien of er archiefstukken zijn over een bepaalde kwestie, zodat je niet vergeefs afreist naar die archiefinstelling. Deze benadering heeft inmiddels plaatsgemaakt voor die van internet als zelfstandig aanbod voor met name de

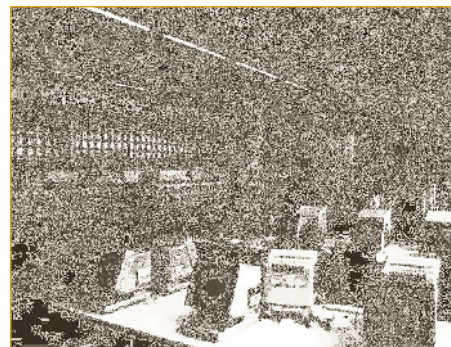
groep consumenten. Ook die geïnteresseerden, die nooit de moeite zullen nemen om een archiefinstelling te bezoeken, moeten iets van hun gading kunnen vinden. Archiefinstellingen worden daarbij geholpen door de grote diversiteit aan informatiebronnen, die zich goed lenen voor internetpresentatie: archieven, foto's, kaarten, affiches, kranten, bewegend beeld etc. Dit aanbod via het medium internet blijkt voor grotere groepen aantrekkelijk. Sterker nog: de integrale zoekmogelijkheden van internet hebben de belofte in zich van een completer antwoord op de vragen van het publiek, dan men vaak op eigen kracht in de studiezaal zou kunnen bereiken. Het bewerkstelligen van de historische sensatie, door de confrontatie met originele historische informatiebronnen, is als gedachte niet dood, maar duidelijk naar het tweede plan verschoven.

Meer dan andere erfgoedinstellingen lijken archiefinstellingen te kunnen profiteren van de internet-technologie en dus ligt daar de nadruk. Op dit moment hebben archivariissen het gevoel, dat ze dankzij de mogelijkheden van internet hun imago met succes kunnen veranderen. Men wordt zich bewust dat de kansen en mogelijkheden groot zijn. Daarbij worden per instelling keuzes gemaakt, die uitgaan van eigen prioriteiten. De ene archiefinstelling stelt honderdduizenden foto's on-line beschikbaar, de andere archiefinstelling een genealogische database, een derde alle archieftoegangen. En sommige instellingen doen alles tegelijk.

### Vergroting publieksbereik

Toch is - gek genoeg - internet niet de hefboom geweest om vergroting van het publieksbereik opnieuw op de agenda van de archiefsector te plaatsen. Die hernieuwde belangstelling is ontstaan uit de mogelijkheden van schaalvergroting in de sector. Voormalig staatssecretaris Van der Ploeg van Cultuur heeft na een min of meer bij toeval ontstane fusie tussen het Utrechts gemeentearchief en het in hetzelfde gebouw zetelende Rijksarchief in Utrecht, fusies tussen archieven - eventueel in combinatie met andere culturele instellingen - tot beleid verheven.<sup>1</sup> Vergroting van het publieksbereik werd daarbij het doel. Er heeft zich sindsdien een heuse fusiegolf voltrokken. Of de in theorie toegenomen mogelijkheden van de vergrote instellingen inderdaad hebben geleid tot een groter publieksbereik is intussen nog de vraag.

Maar door de hernieuwde aandacht voor vergroting van het publieksbereik is de aandacht inmiddels wel gelegd naar de mogelijkheden, die internet daartoe biedt. Vanuit het bewustzijn dat inderdaad meer en gericht geïnvesteerd zal moeten worden in internetontsluiting



Studiezaal  
gemeentearchief  
Den Haag

en dat daarbij sprake zal moeten zijn van coördinatie, heeft de archiefkoepel Diva<sup>2</sup> opdracht gegeven voor de productie van het rapport *Naar een publieksgericht archiefbestel*.<sup>3</sup> Uit de analyse, die in dit rapport van de archiefsector wordt gemaakt, blijkt een gebrek aan financiële slagkracht van de verschillende archiefinstellingen om op een breed front uitdagende prestaties op het gebied van internetpresentatie neer te zetten. In het rapport is degelijk onderzoek gedaan naar publiekswensen en publiekswaardering van het huidige aanbod. Op basis daarvan wordt gesteld dat archiefdiensten jaarlijks 2,5 miljoen gebruikers hebben (0,9 miljoen fysieke en 1,6 miljoen virtuele bezoekers). Dit aantal zou kunnen stijgen tot 3,5 miljoen per jaar. De extra kosten, die benodigd zijn voor het niveau van (virtuele) publieksgerichtheid dat de auteurs noodzakelijk achten, wordt op bijna 178 miljoen euro geschat. Dit is niet hoger dan de kosten van voortgezette (fysieke) samenwerking door middel van fusies.

Het rapport *Naar een publieksgericht archiefbestel* houdt de archiefinstellingen voor, dat ze voort moeten gaan op de weg van verdere digitalisering. Het spreekt over een 'window of opportunity', dat beschikbaar is omdat de op internet surfende burger nu nog beïnvloedbaar is in zijn gedrag. Archief- en andere erfgoedinstellingen zouden dit moment moeten benutten om nu die Historische Collectie Nederland op te zetten, want straks kan het te laat zijn.

Het rapport vervult de functie die er waarschijnlijk aan was toegedacht: het is een katalysator geweest in het archiefwezen om te praten over samenhangende prestaties. Er zijn allerlei bijeenkomsten georganiseerd met archivariissen, die gehouden zijn onder de noemer 'kwaliteit'. Het vergroten en verbeteren van het publieksbereik is gezien als een aspect van kwaliteit. Helemaal toevallig is het niet; in het archiefwezen wordt al langer gewerkt aan kwaliteitsnormering van dienstverlening. Die richt zich met name op de bediening van klanten in de studiezalen en de presentatie van eigen archiefbronnen van archiefinstellingen op internet. Dat het in samenhang met

>

andere instellingen gebruik maken van internet ook wordt gedefinieerd als kwaliteitsaspect is een belangrijke stap. De consequentie is, dat je als goedpresterende instelling kwalitatief niet aan de maat bent, als je onvoldoende verbanden weet te leggen met informatiebronnen van andere erfgoedinstellingen. Het rapport vervult bovendien een rol in het genereren van vervolgstappen en steun van het ministerie van OCW. Het advies in het rapport om een brede landelijke 'taskforce' op te zetten om te komen tot een publieksgericht archiefbestel, is inmiddels gerealiseerd. <sup>4</sup> Onder de noemer kwaliteit dient de taskforce in een aantal jaren een virtuele toegang op de 'Historische Collectie Nederland' te realiseren.

### Beleidsoptimisme

De mening dat internet voor de archiefsector dé weg is naar groter publieksbereik wordt breed gedeeld. Ook de mening, dat de archiefinstellingen daarin gezamenlijk moeten opereren, is gemeengoed. Toch is er alle reden om het beleidsoptimisme, dat uit de verschillende rapporten en acties spreekt, enigszins te temperen.

Zelfs als lokale en regionale archiefinstellingen de grootst mogelijke waarde hechten aan het als één front optrekken, dan nog wordt hun werkelijkheid toch vooral bepaald door hun lokale en regionale prioriteiten. Ze worden daartoe ook steeds meer gedwongen, omdat ook zij invulling dienen te geven aan politieke beleidsdoelstellingen op het gebied van integratie, sociale cohesie en dergelijke. De premisse is hier, dat met name archiefinstellingen kunnen wijzen op historisch continuïteit in bepaalde verschijnselen en dat dit tot erkenning en herkenning kan leiden voor tijdgenoten. Naast het on-line aanbieden van hun enorme hoeveelheid informatiebronnen verrijken archiefinstellingen daarom voor specifieke doelgroepen (gedeelten van) hun informatiebronnen ook in educatieve programma's en websites. De budgetten, die voor dergelijke toepassingen nodig zijn, kunnen deels van elders worden gehaald, maar de inspanning zal stellig vertragend werken op de hooggespannen doelstellingen voor digitalisering, die in de beleidsrapporten worden uitgesproken.

### Organiserend vermogen

De vraag is zelfs of het verstandig beleid is om digitaliseringsinspanningen aan te jagen. De afgelopen zeven, acht jaar hebben archiefinstellingen al grote stappen gemaakt op het gebied van virtuele toegang. Er is geen enkele aanwijzing dat op dat gebied sprake is van afnemende inspanningen. Er is om zo te zeggen sprake van 'work in progress'. Eerder dan in het

onnodig aanjagen van de digitaliseringsinspanningen, zou er energie gestopt moeten worden in het coördineren van die inspanningen. Het organiserend vermogen van de archiefsector is op dit moment te gering om effectieve coördinatie te bewerkstelligen. Veelzeggend in dit verband is dat enkele marktpartijen zelf archiefportals hebben opgezet. Sinds enkele jaren is er [www.archieven.nl](http://www.archieven.nl), waarop al een behoorlijk deel van de Nederlandse archieven on-line ontsloten is en sinds kort is er [www.thematis.nl](http://www.thematis.nl), waarop naast archieven ook allerlei andere informatiebronnen worden ontsloten. Op welke website de informatie te zien is, hangt af van het feit of men een applicatie van partij A of van partij B betreft. Het is de Augsburgse religievrede in het klein: cuius regio, eius religio. Hoe waardevol het ook is om als kleine markt enkele specifieke en goed presterende ICT-bedrijven te kennen, toch is het een brevet van organiserend onvermogen om toegang tot de informatiebronnen te bieden langs de lijnen van leveranciersafhankelijkheid. In de archiefsector is onvoldoende aandacht voor de gevolgen van deze gebrekkige coördinatie. Het is te hopen dat de eerder genoemde 'taskforce' wel die noodzakelijke aandacht voor dit probleem zal genereren.

Grote landelijke internetprojecten, zoals de woon-omgeving <sup>5</sup>, hebben onvoldoende impact omdat door gebrek aan coördinerend vermogen slechts een beperkt aantal partijen deelneemt en er daardoor geen verrijking plaatsvindt met informatiebronnen van lokale archiefinstellingen. Het is essentieel dat de slagkracht van Diva wordt vergroot om de lokale prioriteitstellingen tot een samenwerkend geheel te kunnen omsmeden. Dit is belangrijker dan nu geld pompen in verdere digitalisering.

### Verbetering coördinatie

Om doeltreffend het publieksbereik verder te vergroten, heeft de archiefsector op dit moment een groter belang bij het vormgeven van een effectieve samenwerkingsvorm en bij het vinden van instrumenten voor effectieve coördinatie van gemeenschappelijke inspanningen. Dat is overigens nog niet zo gemakkelijk te realiseren, omdat de archiefinstellingen onder verschillende overheidslagen vallen. Anders dan in andere erfgoedsectoren is er wel een specifieke wet, de Archiefwet 1995, die eisen stelt aan de toegankelijkheid van de overheidsinformatie in archiefdepots. Maar de in wetten en bestuursconvenanten vastgelegde informatie-autonomie van lagere overheden staat er aan in de weg dat samenwerking en coördinatie kan worden afgedwongen. Het is niet realistisch om daarin verandering te verwachten. De bestaande instrumenten voor sturing kunnen echter effectiever worden benut.

Het Rijk heeft bij de fusie-instellingen bestuurlijke zeggenschap. Zodra de taskforce een bruikbare toekomstvisie heeft neergelegd, dient die zeggenschap benut te worden om richting te geven. De archiefinstellingen van de drie grootste steden en verder alle archiefinstellingen buiten de provinciehoofdsteden behoren niet tot de instellingen, waarin het Rijk zeggenschap heeft. Deze instellingen zijn wel georganiseerd in de archiefkoepel Diva. Diva kan de aangesloten instellingen niet verplichten, acties vinden plaats op basis van individuele accordering. Gezien de verdeling van archiefinstellingen over de overheidslagen, zal hier het instrument van zachte dwang - subsidiegelden - effectiever moeten worden ingezet om die coördinerende rol van Diva te versterken. De staatssecretaris van Cultuur kan Diva effectiever laten opereren door te organiseren dat geen subsidiegelden - ook niet indirect - vloeien naar instellingen die zich niet tot bepaalde minimum-normen verplichten. Archiefinstellingen, die wel die normen onderschrijven hebben een ranking - een soort triple A-status - die hen een voorkeursstatus geeft. Dit zal wederom een stimulerend effect hebben op archiefinstellingen om te voldoen aan die normen. Coördinatie is geen doel op zich. Verbetering in coördinatie is alleen nodig, wanneer daardoor meer vooruitgang kan worden geboekt in het beter bedienen van het publiek dan door de huidige - min of meer autonome - ontwikkelingen. Het eindproduct van de taskforce moet duidelijk maken of en hoe dat mogelijk is.

### Investeren in 'producenten'

Het is lastig om voorspellend onderzoek te doen in de dynamische omgeving van internetpresentatie en internetgebruik. De conclusies van het type onderzoek als in het rapport *Naar een publieksgericht archiefbestel* lijken een hoog waarschijnlijkheidsgehalte te hebben. Zolang je je maar vast houdt aan allerlei gegevens die je goed kunt extrapoleren krijg je altijd wel modellen die kloppen. De dynamiek, die eigen is aan de onderzochte materie wordt hiermee wel geweld aan gedaan. Onbeantwoord blijft bijvoorbeeld de vraag in hoeverre de groep consumenten, waarop nu pijlen worden gericht, gaat lijden onder informatieverzadiging en hoe je daarop zou moeten anticiperen. De archiefsector doet er daarom verstandig aan om zich fundamenteeler te bezinnen op de relatie met het publiek. Met name het opvallende verschil tussen de traditionele studiezaal bezoeker en de internetgebruiker biedt ruimte om verder te denken, dan het monomaan digitaliseren van alles, wat een archiefinstelling in huis heeft. De fysieke bezoeker is immers vaak een 'producent' die allerlei informatiebronnen raadpleegt en er vervolgens een nieuw product van maakt, zoals bijvoorbeeld een artikel. Waar andere erfgoedinstellingen van oudsher de

consumenten trokken en soms grote moeite deden om bezoekers iets te laten doen, was zelfwerkzaamheid de norm bij archiefinstellingen. Via internet is de 'consument' duidelijk in de meerderheid.

Een belangrijke uitdaging voor archiefinstellingen zou erin gelegen kunnen zijn, dat zij hun klanten ook on-line weten te bewegen om als producenten op te treden en hun nieuw geproduceerde informatie ook met derden te delen. Met name door de grote verscheidenheid van informatiebronnen, die met elkaar in verband kunnen worden gebracht, hebben archiefinstellingen hierin waarschijnlijk betere kansen dan andere erfgoedinstellingen. De archiefsector is bovendien traditioneel sterk in het werken met vrijwilligers. Per instelling zijn er soms meer dan honderd vrijwilligers, die databases vullen met ontsluitingskenmerken van historische akten en andere informatiebronnen. De kunst is om een effectieve manier te vinden om dit ook on-line te doen. Daarvoor zijn specifieke toepassingen in de maak. De enkele jaren geleden gestarte proeven met het on-line helpen beschrijven van beeldmateriaal zullen binnenkort gevolgd worden door het volledig webbased ontsluiten van archiefbronnen en ander materiaal door het publiek.

### Dynamisch perspectief

Ook de in beginsel vluchtige consument kan hierdoor uitgedaagd worden zich als producent te ontpoppen. Iedereen heeft immers wel informatie over historische locaties of gebeurtenissen, die interessant kunnen zijn voor derden. De latente behoefte om mee te delen, verhalen te vertellen, om kennis te delen, om mee geschiedenis te schrijven, vraagt om een effectieve vorm. De traditioneel sterke band tussen publiek en archiefinstelling kan hierdoor ook in het internettijdperk een vervolg krijgen. De gedachte om op deze wijze de potentie van internet in te zetten in het verstevigen van de relatie met het publiek is in de archiefsector nog allesbehalve gemeengoed. Archivarissen zien zich als de professionals in het ontsluiten van informatie en zij vrezen - met veel historici - dat oppervlakkigheid de norm gaat worden in het verzamelde historische feitenmateriaal. Maar uiteindelijk gaat het niet alleen om de registratie van feiten. Het gaat ook om het registreren van individuele en subjectieve betrokkenheid bij gebeurtenissen. Iedereen - en dus ook de archiefprofessional en de historicus - kan vervolgens met zijn eigen interpretatievaardigheid de relevantie daarvan wegen.

De lift, waarin het groeiend publieksbereik van de archiefsector zich bevindt, is nauwelijks het gevolg van >

bewust beleid, maar meer van het benutten van aanwezige technische mogelijkheden. Beleid heeft in deze slechts de bestaande trend versterkt. De sector moet niet de denkfout maken om de goede ontwikkelingen te gaan extrapoleren en in verdere on-line presentatie een soort winstverdubbelaar te zien. Er is behoefte aan een dynamischer perspectief. Verdere winst valt stellig te behalen, maar met name pas door goede coördinatie van verschillende inspanningen. Pas door een fundamentele visie op de relatie met het publiek in het internettijdperk komt er uitzicht op de pot met goud.

## Noten

1. Interactief Archief, beleidsbrief, 14 maart 2002.
2. Diva, Erfgoedkoepel voor de Documentaire Informatievoorziening en het Archiefwezen ([www.divakoepel.nl](http://www.divakoepel.nl)).
3. K. van Dijken en N. Stroeker, *Naar een publieksgericht archiefbestel. Kenmerken, doelbereik, consequenties* (Zoetermeer 2003). Publicatie van IOO bv, Economisch onderzoek voor de publieke sector ([www.ioo.nl](http://www.ioo.nl)).
4. [www.taskforce-archieven.nl](http://www.taskforce-archieven.nl)
5. Samenwerkingsproject van Het Kadaster, Diva en archiefinstellingen: [www.dewoonomgeving.nl](http://www.dewoonomgeving.nl).

## De redactieleden van Levend Erfgoed zijn verbonden aan de volgende instellingen:



De Leerstoel Cultuur in Brabant aan de Universiteit van Tilburg is het wetenschappelijk gezicht van geschiedenis, volkscultuur en erfgoed in Noord-Brabant. Doelstelling van de Leerstoel is het uitdragen van de waarde van geschiedenis, volkscultuur en erfgoed voor de Noord-Brabantse samenleving. De Leerstoel verwezenlijkt dit doel door het bevorderen van de wetenschappelijke geschied- en volkskundebeoefening in Noord-Brabant door middel van onderwijs, onderzoek en ondersteuning alsmede door het verschaffen van een wetenschappelijke basis aan erfgoedbeleid, cultuureducatie en cultuurtoerisme.

**Prof.dr. Arnoud-Jan Bijsterveld**  
Leerstoel Cultuur in Brabant



De MA (Master of Arts) opleiding Cultureel erfgoed van de Universiteit Utrecht bestudeert 'erfgoed' als onderdeel van de historische cultuur. De nadruk ligt op bestudering van de verschillende betekenissen die door (re)presentatie aan erfgoed worden toegekend in musea, bij monumenten, erfgoedsites, historische ensembles, in (bewegend) beeld en in de media, in educatieve contexten, in themaparken en in het toeristisch verkeer. De MA-opleiding wordt verzorgd vanuit de opleiding Geschiedenis, in samenwerking met Kunstgeschiedenis en Theater-, film- en televisiewetenschap.

**Dr. Hendrik Henrichs**  
coördinator Master Cultureel Erfgoed  
Universiteit Utrecht



Het Zuiderzeemuseum verzamelt en bewaart een representatieve selectie van de materiële uitingen van de geschiedenis van het Zuiderzeegebied, mede als voorbeeld van de sociale en culturele veranderingen in de Nederlandse samenleving. Met gebruik van alle beschikbare media wil het museum een zo breed mogelijk publiek op een aantrekkelijke wijze interesseren voor en inzicht verschaffen in de ontwikkeling van die geschiedenis.

**Dr. Jaap Kerkhoven**  
wetenschappelijk medewerker  
Zuiderzeemuseum



Het Meertens Instituut, ressorterend onder de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen (KNAW), is een onderzoeksinstituut die zich richt op de bestudering en documentatie van de Nederlandse taal en cultuur. Het instituut kent twee onderzoeksgroepen, de afdelingen Variatielinguïstiek en Etnologie. Gezamenlijk onderzoeken zij de Nederlandse taal en cultuur in al hun alledaagse verschijningsvormen.

**Prof.dr. Herman Roodenburg**  
senior-onderzoeker  
Meertens Instituut



Het lectoraat Visitor Management aan de NHTV Internationale Hogeschool Breda houdt zich bezig met het genereren en geleiden van bezoekersstromen in- en bij toeristische attracties. Het lectoraat richt zich daarbij met name op attracties in de culturele en de natuurlijke omgeving en de rol die zij spelen in toeristische bezoekersstromen. Daarbij ligt er een sterk accent op de beleving van de bezoekers.

**Frans Schouten**  
Lector Visitor Management  
Internationale Hogeschool Breda



Het Nederlands Centrum voor Volkscultuur is het landelijk instituut voor de cultuur van het dagelijks leven en het immaterieel erfgoed. Het centrum heeft als doelstelling het zichtbaar en toegankelijk maken van de immateriële cultuur en het ondersteunen van het veld. Belangrijke hulpmiddelen daarbij zijn het publiekstijdschrift Traditie en de website [www.volkscultuur.nl](http://www.volkscultuur.nl).

**Dr. Albert van der Zeijden**  
wetenschappelijk medewerker  
Nederlands Centrum voor Volkscultuur

## DRIE BOEKEN OVER MULTICULTURELE KINDERCULTUUR

*In geuren en kleuren!* Volksverhalen en sprookjes in kleurrijk Nederland

In de bagage van nieuwe Nederlanders zijn veel verhalen en sprookjes meegenomen. Hans en Grietje, Tijl Uilenspiegel en de Witte Wieven hebben gezelschap gekregen van kleurrijke karakters als Anansi en Nasreddin Hodja, populaire figuren uit landen met een sterk ontwikkelde vertelcultuur. In dit boek maken wij kennis met traditionele vertellingen van oude en nieuwe Nederlanders. De teksten zijn opnieuw bewerkt en zowel luisteraar als verteller zullen er veel plezier aan beleven.

*En dat vieren wij!* Feesten en vieringen van kinderen in kleurrijk Nederland

Feesten en vieringen worden door kinderen intens beleefd. De kaarsjes met Kerstmis, het schoenzetten met Sinterklaas, de zoetigheden van het Suikerfeest en de lichtjes van Davali: allemaal symboliseren zij momenten vol verwachtingen en magie. Dit boek geeft suggesties om van vieringen een gebeurtenis vol sfeer te maken, maar beschrijft ook de achterliggende gedachten. Naast grote feesten wordt ook aandacht besteed aan persoonlijke vieringen.

*En nu allemaal!* Liedjes en spelletjes van kinderen in kleurrijk Nederland

Samen zingen is iets dat kinderen uit alle culturen doen. Veel liedjes en spelletjes worden van generatie op generatie doorgegeven. Wie heeft vroeger niet Klaas Vaak gezongen of In Holland staat een huis gespeeld. In dit boek zijn de traditionele liedjes en spelletjes uit Nederland, Marokko, Turkije en Suriname samengebracht met achtergrondinformatie over de verschillende culturen.

*Deze boeken zijn te bestellen door € 14,95 per boek over te maken op gironummer 810806 t.n.v. het Nederlands Centrum voor Volkscultuur te Utrecht, o.v.v. de titel.*



## Werken, werken, werken!

Ongeveer veertig jaar geleden kwamen de eerste gastarbeiders naar ons land. Zij kwamen om hard te werken en veel te sparen, zodat ze na een aantal jaren Nederland in hun geboorteland een goed leven konden opbouwen. Het liep anders. De gastarbeiders bleven en lieten hun gezinnen overkomen. Dit was het begin van onze huidige multiculturele samenleving.

Omdat de geschiedenis van de gastarbeiders een onlosmakelijk onderdeel is van onze nationale en lokale geschiedenis, heeft het

Nederlands Centrum voor Volkscultuur als pilot een boek en een tentoonstelling uitgebracht over de geschiedenis van de gastarbeiders in Tilburg en omstreken 1963-1975.

Het boek *Werken, werken, werken!*, geschreven door Jan Stads, Paul Spapens en Henk van Doremalen, is te bestellen door € 18,75 over te maken op giro 810806 t.n.v. het Nederlands Centrum voor Volkscultuur te Utrecht, o.v.v. gastarbeiders. De tentoonstelling is te bekijken op [www.volkscultuur.nl](http://www.volkscultuur.nl).

## COLOFON

### Levend Erfgoed

Vakblad voor public folklore & public history

*Levend Erfgoed. Vakblad voor public folklore & public history* is een uitgave van het Nederlands Centrum voor Volkscultuur, het landelijk instituut voor het immateriële erfgoed.

Jaargang 2, nummer 1, 2005

*Redactie en exploitatie:*

Nederlands Centrum voor Volkscultuur

Postbus 13113, 3507 LC Utrecht

F.C. Dondersstraat 1, 3572 JA Utrecht

Tel: 030-2760244, fax: 030-2736111

e-mail: [ncv@volkscultuur.nl](mailto:ncv@volkscultuur.nl)

[www.volkscultuur.nl](http://www.volkscultuur.nl)

*Redactie:*

- dr. Albert van der Zeijden (hoofdredacteur, wetenschappelijk medewerker Nederlands Centrum voor Volkscultuur),
- prof.dr. Arnoud-Jan Bijsterveld (hoogleraar Cultuur in Brabant, Universiteit van Tilburg),
- dr. Hendrik Henrichs (docent cultuureducatie Universiteit Utrecht),
- dr. Jaap Kerkhoven (wetenschappelijk medewerker Zuiderzeemuseum),
- prof.dr. Herman Roodenburg (senior onderzoeker Meertens Instituut, hoogleraar Katholieke Universiteit Leuven),
- Frans Schouten (lector Nationale Hogeschool voor Toerisme en Verkeer)

*Opmaak en vormgeving:*

Timmers Visuele Communicatie BV, Dongen

*Levend Erfgoed* verschijnt twee keer per jaar, met een omvang van circa 40 pagina's. Elke aflevering bevat twee of drie hoofdartikelen, enkele casestudies en verslagen of besprekingen van recente evenementen of publicaties.

Een abonnement bedraagt 22 euro per jaar.

© Nederlands Centrum voor Volkscultuur

Wij hebben alle moeite gedaan om rechthebbenden van copyright te achterhalen. Mochten er personen of instanties zijn die menen aanspraak te maken op bepaalde rechten, dan wordt hun vriendelijk verzocht contact op te nemen met de uitgever.

Niets uit deze uitgave mag worden overgenomen zonder schriftelijke toestemming van de uitgever.

ISSN 1574-0927

# Levend Erfgoed

Vakblad voor public folklore & public history

Erfgoed is geschiedenis zoals die hier en nu beleefd wordt en betekenis krijgt. Het vindt zijn neerslag niet alleen in materiële resten, zoals historische gebouwen en historische voorwerpen, maar ook in gedragingen, rituelen en in kunstuitingen die als erfgoed beleefd worden, het immateriële erfgoed. *Levend Erfgoed* is een vakblad dat verbindingen wil leggen en de bestaande scheidslijnen in de erfgoedsector wil overstijgen. *Levend Erfgoed* biedt een forum van reflectie voor de hele erfgoedsector en reflecteert over publieksgerichte activiteiten die vanuit deze sector ontwikkeld (kunnen) worden om het veld en het publiek bij erfgoed en erfgoedzorg te betrekken.



**Levend Erfgoed is een  
uitgave van het Nederlands  
Centrum voor Volkscultuur**

Postbus 13113, 3507 LC Utrecht  
F.C. Dondersstraat 1, 3572 JA Utrecht  
tel: 030 - 276 02 44  
fax.: 030 - 273 61 11

[ncv@volkscultuur.nl](mailto:ncv@volkscultuur.nl)  
[www.volkscultuur.nl](http://www.volkscultuur.nl)