

VU Research Portal

Het museum als medium van het geheugen

Hupperetz, W.M.H.

2017

document version

Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication in VU Research Portal](#)

citation for published version (APA)

Hupperetz, W. M. H. (2017). *Het museum als medium van het geheugen: Over de biografie van erfgoedcollecties*. Vrije Universiteit Amsterdam.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

E-mail address:

vuresearchportal.ub@vu.nl

Rector magnificus, decanen, bestuur van het KOG, collega's, studenten, familie en vrienden,

Het museum als medium van het geheugen: Over de biografie van erfgoedcollecties

Rond 30 voor Chr. staat het tempelarchief in Edfu, in het zuiden van Egypte, in brand. Cleopatra heeft net zelfmoord gepleegd, het gaat economisch niet goed en er is politieke onrust in Egypte. Van de honderden papyrusrollen die in dat archief bewaard werden, zullen alleen de zegels bewaard blijven. Net als nu nog bij ons gebruikelijk is was het de gewoonte om belangrijke documenten te verzegelen door ze te voorzien van een beetje klei en daar een zegelring in af te drukken. De klompjes klei werden door de brand gebakken en zijn na de brand bij elkaar geveegd en in een pot bewaard.¹



Foto van Friedrich Wilhelm Von Bissing en kleizegelaafdruk met de beeltenis van Caesar (diameter 2 cm) (collectie Allard Pierson Museum 8177-134).

In 1906 koopt Friedrich Wilhelm Freiherr Von Bissing via een lokale handelaar ca. 400 kleizegels uit dit verbrande tempelarchief. Von Bissing was hoogleraar Egyptologie in München die de grootste privé-verzameling Egyptische kunst van zijn tijd bezat. Hij was van 1922 tot 1926 hoogleraar aan de Universiteit Utrecht en via Constant Willem Scheurleer,

¹ Het onderzoek naar deze kleizegelaafdrukken van Edfu wordt geleid door dr. Branko van Oppen (conservator bij het Allard Pierson Museum) en is onderdeel van twee internationale onderzoeksprojecten: De Edfu Connectie (met steun van Mondriaan Fonds) en SigNet (Digging Into Data, in aanvraag) zie: Caneva, Stephano, Branko F. van Oppen (2016), SigNet: A Digital Platform for Hellenistic Sealings and Archives, in: Ioannides e.a. (red.), *Digital Heritage. Progress in Cultural Heritage Documentation, Preservation and Protection*. 6th International Conference, EuroMed 2016, Nicosia, Cyprus, October 31-November 5, 2016, Proceedings, Part II. Zie verder: <http://www.blogs-uva-erfgoed.nl/een-verbrand-papyrusarchief-van-edfu/>.

de grondlegger van het Allard Pierson Museum, zijn 320 van deze vondsten uit Edfu uiteindelijk in 1934 in het Allard Pierson Museum terechtgekomen.

Waarom vertel ik dit? In mijn verhaal laat ik een zegel uit deze collectie af en toe terugkeren om mijn theoretische beschouwing wat te verduidelijken. Het is een kleizegelafdruk van een portret waarin we Julius Caesar kunnen herkennen.² In 47 v. Chr. was hij in het zuiden van Egypte en waarschijnlijk in Edfu samen met zijn geliefde Cleopatra. Caesar en Cleopatra, zullen de tempel van Edfu hebben bezocht. Ze zullen daarbij regelmatig documenten hebben voorzien van een zegel, dat ze sanctioneerden door een afdruk van hun persoonlijke zegelring met portret. Van Cleopatra 15 zegelafdrukken in dit archief bewaard.

In deze rede zal ik de volgende onderwerpen bespreken. Ik start met een korte beschouwing over de positie van het museum in de 21ste eeuw en belangrijke uitdagingen die het gevolg zijn van de postmodernistische opgave en de technologische ontwikkelingen. Vervolgens ga ik wat uitgebreider en dieper in op de functie van het museum als reservoir van ons collectief geheugen.³ Hierbij betreed ik het relatief nieuwe terrein van *memory studies* en de relatie die kan worden gelegd met museumstudies. In korte intermezzo's zal ik praktische museumvoorbeelden beschrijven om mijn betoog wat in te kleuren. Tot slot wil ik het belang van de biografie van erfgoedcollecties benadrukken en in verband brengen met de geheugenfunctie van musea. Hierbij ga ik dieper in op de collecties van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap en meer specifiek op de *Atlas Zeden en Gewoonten*.

Het museum van de 21ste eeuw

Sinds de Renaissance proberen individuen en gemeenschappen greep te krijgen op hun verleden en ordening aan te brengen in de wereld om ons heen. Ze deden dit door te verzamelen, door voorwerpen op het gebied van kunst, natuur, wetenschap en geschiedenis encyclopedisch bij elkaar brengen. De privéverzamelingen die zo ontstonden, zijn de voorlopers van onze musea. Onze kleizegel van Caesar uit de collectie van Von Bissing is zo'n voorwerp: het is overgeleverd door iemand die het verzamelen van voorwerpen als uitgangspunt zag voor het verwerven van kennis. In de 20ste eeuw zijn musea uitgegroeid tot belangrijke culturele instituties die verankerd zijn in de westerse samenlevingen. Het is daarbij goed om te beseffen dat ongeveer 90% van alle musea wereldwijd zijn ontstaan na 1945.⁴ Nederland kende in de eerste tien jaar na 1945 een verdubbeling van 150 naar 300

² De toewijzing is van de hand van Branko van Oppen, zie voor een discussie: Spivey, Nigel (2016), *Looking like Caesar: a case-study of personal likeness and group assimilation in Roman portraiture* (lezing 13 april 2016 British School) (zie: <https://youtu.be/-StkO9wCZ1I>)

³ Zie ook: Frijhoff, Willem (1992), *Ordelijk vergeten. Het museum als geheugen van de gemeenschap*. Goltziuslezing, Venlo; Zacharias, Wolfgang (1990), *Zeitphänomen Musealisierung: das Verschwinden der Gegenwart und die Rekonstruktion der Erinnerung*, Essen.

⁴ Fyfe, Gordon (2011), 'Sociology and the Social Aspect of Museums' in: S. Macdonald ed., *A companion to Museum Studies*, Oxford, 39.

musea en sinds de jaren 1970-80 een groei naar bijna 1000.⁵ Het lijkt erop dat de 10% die voor 1945 zijn gesticht, nu nog steeds de grote gevestigde instituten zijn die het museale landschap domineren qua bezoek, bereik, budget en *blockbusters*. Bezoekcijfers van musea laten zien dat we kunnen spreken van een medium dat grote bevolkingsgroepen bereikt. Ook de impact van musea via *social media* en Internet is in het afgelopen decennium alleen maar toegenomen. De demografische en toeristische ontwikkelingen bepaalden in hoge mate de stijgende bezoekersaantallen van de afgelopen 25 jaar. De komende tien jaar zal in West-Europa en de VS het contingent babyboomers nog groter worden en naar verwachting de bezoekcijfers van musea positief beïnvloeden. Dat lijkt een geruststellende gedachte maar neemt niet weg dat musea zich in de komende decennia voor grote uitdagingen gesteld zullen zien.

Musea en moderniteit

Musea zijn hoeders van collecties, van verhalen, van beelden en visies op het verleden, het heden en de toekomst. Dit is sterk verbonden met onze moderne samenleving en met moderniteit. Musea zijn niet alleen een *product* van onze moderne samenleving maar ook een *producent* van moderniteit. Met moderniteit bedoelen we de voor ons min of meer vanzelfsprekende samenleving die gemarkeerd wordt door onze moderne wetenschap, technologie, cultuur, marktwerking, welvaartsgroei en democratie. Dat is een hele mond vol. En dit alles wordt ook nog eens op gang gehouden door een samenspel van politieke instituties en een bureaucratische infrastructuur die is vervlochten met een sociaaleconomische structuur.

Het museum is een medium dat wordt ingezet om vat te krijgen op de ons omringende werkelijkheid. Musea zijn een culturele speler in die moderne samenleving. Vanuit de modernistische opvatting gaat het dan over objectieve kennis die vanuit een gezaghebbende, gerespecteerde en vertrouwenwekkende positie wordt gepresenteerd aan de hand van museale collecties.

Musea waren lange tijd de cerebrale etalages en podia voor onze nieuwsgierigheid en voor onze drang om te verklaren en uit te leggen. Onze kleizegel legt bijvoorbeeld een mooie verbinding met het exotische en mysterieuze Oude Egypte. Het museum was een traditionele culturele autoriteit, de bewaker van collecties die door kenners als Von Bissing en Scheurleer werden bezocht, onderzocht en beschreven. In hun tijd was het museum vooral een studiecollectie. Het publiek onderging de resultaten daarvan vaak redelijk passief en was daar ook tevreden mee. Neem onze kleizegel van Caesar. Die zou een keurig label hebben gekregen: Kleizegelafdruk, diam. 2 cm, ca. 50 v. Chr., gevonden te Edfu.

Ik beschrijf dit al in de verleden tijd, alsof dit niet meer voorkomt, maar dat is niet helemaal waar. We bevinden ons namelijk in een overgangsfase. Onze westerse samenleving

⁵ Van den Broek, Andries, Frank Huysmans, Jos de Haan (2005), *Cultuurminnaars en Cultuurmijders*, Den Haag, p. 13.

verandert in rap tempo. De autoriteit van iemand als Von Bissing is al lang niet meer vanzelfsprekend en de museummuren houden de buitenwereld niet meer tegen. Sinds enkele decennia wordt op allerlei terreinen getwijfeld aan de uitgangspunten van het aloude modernisme. Begrippen als 'werkelijkheid' en 'waarheid' worden geproblematiseerd met als uitgangspunt dat er geen zuivere toegang bestaat tot die werkelijkheid of waarheid. Soms praten we dan over postmodernisme maar we kunnen het ook aanduiden als een reflexieve moderniteit, een kritische beschouwing van onze moderne cultuur.⁶

Voor het museum als gerespecteerde autoriteit betekent dit reflexief modernisme of postmodernisme nogal een uitdaging. Voor onze kleizegelafdruk betekent dit dat we anno 2017 een voorwerp vanuit veel meer perspectieven willen bekijken en beschrijven. We gaan op zoek naar meer betekenislagen, zoals in dit geval: wie was die Von Bissing, waar komt deze zegel precies vandaan en hoe is deze gebruikt, wat is een tempelarchief, maar ook: hoe zit het eigenlijk met het post-koloniale aspect van dit object?

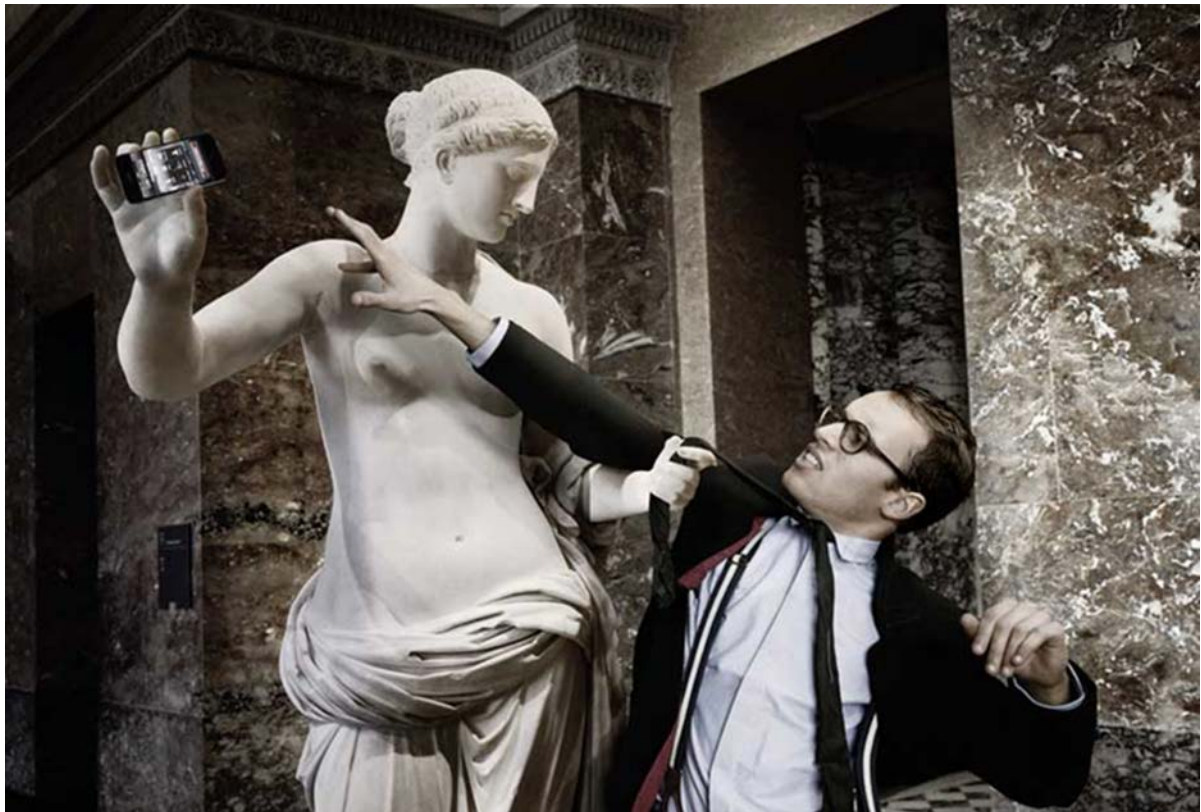
Andreas Huyssen heeft naar mijn mening die nieuwe stap al in 1995 op excellente wijze verwoord in zijn beschouwing onder de titel 'Ontsnapping aan geheugenverlies'.⁷ Ik parafraseer hier zijn woorden: 'We moeten op dit moment proberen vat te krijgen en theoretiseren op welke wijze musea en de tentoonstellingscultuur in de breedste zin een domein creëren en verschillende betekenislijnen tegelijkertijd zichtbaar maken. Want we moeten een alternatief scenario ontwikkelen voor het moment dat de overkoepelende verhaallijn van moderniteit [hij bedoelt hier de gerespecteerde autoriteitspositie van mensen als Von Bissing] zijn overredingskracht heeft verloren. Mensen worden steeds gretiger om andere verhalen te horen en zien, de behoefte aan meerstemmigheid neemt toe en het inzicht groeit dat identiteiten worden gevormd in verscheidene lagen. In filosofische zin spreken we dan over een eindeloze onderhandeling tussen "het ik en de ander" en dat maakt duidelijk dat we geen genoeg meer nemen met een gefixeerd kader van familie, kerk, huwelijk en natie'. Met andere woorden, Huyssen wil dat musea zich voorbereiden op het moment dat bezoekers geen genoeg meer nemen met een label met alleen de korte beschrijving, de datering en de vindplaats.

En het lijkt erop dat dat moment nu, in de 21ste eeuw, is aangebroken. Het feit dat het vertrouwde kader van familie, kerk, huwelijk en natie niet meer sluitend is, zorgt voor maatschappelijke onzekerheid en onrust omdat er natuurlijk groepen zijn die in meer of mindere mate willen vasthouden aan traditionele waarden. De ooit zo verbonden burger is nu een ongebonden en geïndividualiseerde consument geworden. We zien steeds vaker symptomen van een *fact free society* waar het onderscheid tussen waarheid, leugen en fictie is opgeheven. Wetenschappelijke kennis en feiten worden betwijfeld. De zwartepietendiscussie is hier een goed Nederlands voorbeeld van en toont de overgang

⁶ Jonker, Ed, (2015), *Moderniteit en geschiedenis. Voorzichtig pleidooi voor een redelijke geschiedschrijving*. Afscheidsrede 16 september 2015 Universiteit Utrecht.

⁷ Huyssen, Andreas (2003), *Twilight Memories: marking Time in a Culture of Amnesia*. Londen en New York.

tussen of misschien wel het naast elkaar bestaan van verschillende waardesystemen van moderniteit aan de ene kant en het postmoderne aan de andere kant. De behoefte aan meerstemmigheid en de aandacht voor het andere perspectief roepen in ieder geval discussie en tegelijkertijd gevoelens van verlies op, en leiden in zekere zin tot een identiteitscrisis. De discussie legt bovendien bloot hoe tradities continu veranderen en toont aan dat erfgoed altijd een zekere mate van dynamiek in zich draagt. Of zoals Rob van der Laarse het omschrijft: 'Erfgoed is [dan ook] evenzeer een drager van collectieve herinneringen als van verdrongen trauma's'.⁸



Zonder titel © Foto Leo Caillard, 2012.

Ter geruststelling geldt dat musea, en eigenlijk ook onze samenleving, natuurlijk al decennialang in staat zijn om tegengestelde krachten te herbergen, of het nu gaat om tegenstellingen als publiek en privaat, spiritualiteit en ratio of het bedienen van zowel de elite als het brede publiek. Daar kan de tegenstelling modernisme en postmodernisme natuurlijk gemakkelijk bij.⁹ Dat nieuwe reflexief-moderne of postmoderne museumconcept is door Eilean Hooper-Greenhill aangeduid als het *post-museum*.¹⁰ Musea worstelen met deze nieuwe benadering en zijn op zoek naar manieren om dit concept in de praktijk te brengen. Voor de individuele objecten zoals de kleizegel maakt het niet zo veel uit, het is

⁸ Van der Laarse, Rob (2005), 'Erfgoed en de constructie van vroeger' in Rob van der Laarse (red.), *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering*, Amsterdam pp. 1-28, 15

⁹ Prior, Nick (2011), 'Postmodern restructurings' in: S. Macdonald ed., *A companion to Museum Studies*, Oxford, pp. 509-524.

¹⁰ Hooper-Greenhill, Eilean (2000), *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Londen.

vooral een opdracht aan de conservatoren, educatoren en museumdirecties om hier invulling aan te geven.

Toch zien we in grote lijnen wel dat musea reageren op die postmoderne discussie. De belangrijkste reactie is dat bezoekers steeds meer centraal worden gesteld en publieksparticipatie wordt ingezet om een actieve dialoog tussen museum en bezoeker tot stand te brengen.¹¹ Tegelijkertijd is dat problematiseren een ingewikkelde operatie omdat het ingaat tegen de wens en verwachting van veel bezoekers om op een eenduidige, compacte en overzichtelijke manier geïnformeerd te worden.

De digitale-erfgoed paradox

Naast deze meer filosofische uitdaging biedt de groei van nieuwe technologieën een grote uitdaging. Door de opkomst van digitale mogelijkheden ontstaat er langzamerhand een situatie waarbij de traditie van de museale praktijk en de snel voortschrijdende digitale technologische mogelijkheden niet meer naadloos op elkaar aansluiten. Dit kan leiden tot frustratie aan twee kanten, die ik de digitale-erfgoed paradox noem.

Enerzijds is er de onmacht, onwil en soms ook een zekere mate van onkunde en onbegrip van de zijde van het museum om in te spelen op nieuwe mogelijkheden die informatietechnologie biedt. Anderzijds verwachten zowel bezoekers als stakeholders dat musea net als andere maatschappelijke instellingen de voordelen van die nieuwe technologieën toepassen. Het gaat hierbij niet alleen om organisatorische maar ook om inhoudelijke aspecten. Al eerder wees ik op de postmoderne opvatting waarbij vanuit de kritische erfgoedtheorie wordt gewezen op het feit dat museumobjecten onderdeel zijn van een complexe, gelaagde en dynamische historische context. Dit leidt er bijvoorbeeld toe dat



Schoolplaat van Isinas: Romeinse leaerplaats aan den Rijnmond

we niet meer spreken van één verhaallijn of narratief maar van verschillende perspectieven of invalshoeken. Daarnaast hebben we ook nog eens te maken met een steeds sterkere beeldcultuur die beïnvloed wordt door krachtige visualisaties. Zo is het bijvoorbeeld steeds eenvoudiger om technisch geavanceerde beeldreconstructies te maken. Denk hierbij aan

¹¹ Simon, Nina (2010), *The Participatory Museum*, Santa Cruz.

reconstructies van verloren gegane gebouwen of gezichtsreconstructies van historische figuren. De wetenschappelijke basis voor deze reconstructies is lang niet altijd controleerbaar terwijl de impact vaak onevenredig groot is. Een klassiek voorbeeld zijn de schoolplaten van Isings en meer recent kunnen we denken aan succesvolle bioscoopfilms over historische onderwerpen zoals bijvoorbeeld Troje.

Deze generaliserende en krachtige visualisaties staan vaak haaks op de eerder genoemde problematiserende postmoderne erfgoedpraktijk omdat ze een statische en generaliserende kijk bieden op ons erfgoed. We kunnen het ook vergelijken met een generalistische vraag versus een specialistisch aanbod. Dat kan aan beide zijden tot frustratie leiden. Bij onze kleizegelafruk zou het bijvoorbeeld kunnen betekenen dat het publiek alleen geïnteresseerd is in clichématige informatie over de figuur van Caesar en niet in de diplomatieke netwerken in de Hellenistische tijd of in de figuur van Freiherr Von Bissing.

De impact van the Internet of Things¹³

De invloed van digitalisering en informatietechnologie is de afgelopen decennia vooral te zien geweest in het digitaal opslaan en bewaren van collectiegegevens en beeldbestanden. Bezoekers zien dat erfgoedcollecties steeds meer online worden ontsloten door het vele werk dat met name achter de schermen wordt verzet. In tentoonstellingen is digitalisering zichtbaar in de vorm van beeldschermen met digitale informatie, interactieve applicaties en *serious games*. Sinds het laatste decennium is sensortechnologie sterk in opkomst en dit wordt steeds vaker in verband gebracht met het Internet der dingen (*Internet of Things*). De impact van de sensortechnologie of beeldherkenningssoftware is binnen het museale domein nog relatief gering als we dat vergelijken met andere domeinen als de retail, de logistiek en de domotica, het toepassen van elektronica en huisnetwerken ten behoeve van de automatisering van processen in en om de woning. Bij het *Internet of Things* worden niet alleen data en personen, maar ook locaties en objecten met elkaar verbonden in een digitaal netwerk. Dat gebeurt doordat er een directe digitale verbinding tot stand wordt gebracht via steeds kleinere, steeds krachtigere en steeds goedkopere en geïntegreerde computerchips die in ieder willekeurig voorwerp kunnen worden aangebracht, vergelijkbaar met onze mobiele telefoons. In musea is het dus technisch mogelijk om voorwerpen direct onderdeel te laten zijn van het *Internet of Things* en ze te verbinden met de informatie die online beschikbaar is.¹⁴

Dit biedt mogelijkheden voor interactieve zogenoemde smart replica's die ingezet kunnen worden om informatie van een object over te brengen in een tentoonstelling. Voor onze

¹³ Johnson, L., Adams Becker, S., Estrada, V., and Freeman, A. (2015). *NMC Horizon Report: 2015 Museum Edition*. Austin, Texas: The New Media Consortium; 50: *Museum leaders envision collections of networked objects that tell their own stories; with IoT, histories and metadata can be potentially downloaded from the objects themselves, forever changing the paradigm of interpretation and public engagement.*

¹⁴ In het EU project *Material EncounterS with digital Cultural Heritage* (meSch) werd bijvoorbeeld geprobeerd om een gebruikersvriendelijk platform te realiseren waarmee museumprofessionals eenvoudig digitale content kunnen beheren en smart objects kunnen ontwikkelen. Zie hiervoor: <http://mesch-project.eu/>

miniatur kleizegelafdruk betekent dit bijvoorbeeld dat we het object scannen, 3D printen en vergroten en voorzien van sensoren en verbinden met een beeldscherm en een animatie.



Een scan van een kleizegelafdruk van Cleopatra met een digitale animatie en uitleg van de iconografie en een reconstructie van de zegelring (Allard Pierson Museum inv.nr. 8177-56)

Wanneer museumbezoekers zich op het Internet begeven wordt er een gebruikersprofiel gegenereerd dat in verregaande mate hun voorkeuren en behoeftes kan voorspellen. Zoekacties van individuele gebruikers en de koppeling van die gebruikersprofielen leveren zo big data op die op allerlei manieren ingezet kunnen worden, ook in een museum. Dit leidt tot zogenoemde aanbevelingen die bijvoorbeeld commercieel interessant zijn en op vele manieren kunnen worden gebruikt. Je kunt je voorstellen dat bezoekers die de serie Rome hebben gekeken via Netflix, in ons museum automatisch op de kleizegelafdruk van Caesar gewezen worden, en vervolgens nieuwe series van deze aanbieder als kijktip ontvangen.

Tot dusverre zijn gebruikersprofielen en aanbevelingen vooral online gebruikt. Maar aangezien museumbezoekers on site, dus tijdens hun bezoek aan een museum, steeds meer online zijn, liggen hier mogelijkheden die niet of nog nauwelijks verkend of toegepast zijn. Door een koppeling te maken tussen de (online) gebruikersprofielen, hun culturele voorkeuren en de museale collecties kan het Internet of Things zich ontwikkelen tot een virtuele curator die tijdens een museumbezoek aanbevelingen kan gaan doen, zoals Google en Amazon dat al doen: wanneer je een boek of een ander product bestelt, dan worden je zoekacties opgeslagen (via cookies) en vergeleken met andere gebruikers die dit product kochten en krijg je vervolgens allerlei producten aanbevolen die zij ook besteld hebben.

Dit heeft uiteraard grote gevolgen voor de traditionele museumpraktijk waarin de conservator het selecteren van objecten en informatie ten behoeve van de museumbezoeker op zich neemt. Deze nog ongewisse impact van digitalisering op het museale domein, en meer specifiek de invloed van het Internet of Things op de praktijk van de conservator wil ik in de komende jaren verder gaan onderzoeken.



Les trois tableaux (© Foto Leo Caillard, 2012).

Musea, de studie van het geheugen en herinneringscultuur

Nu ik twee belangrijke uitdagingen voor musea in de 21ste eeuw heb benoemd wil ik ingaan op de nadrukkelijke relatie tussen musea enerzijds en de werking van ons geheugen en herinnering anderzijds. Musea worden gezien als reservoir maar tevens als werkplaatsen van ons geheugen, waar objecten al dan niet langs vele omwegen terecht komen, en generatie na generatie opnieuw ontdekt kunnen worden of in een ander perspectief kunnen worden geplaatst. Denk aan onze kleizegelaafdruk. Die lag sinds 1934 in het depot van het Allard Pierson Museum, was wel eens bestudeerd maar is pas één jaar geleden geïdentificeerd als een portret van Caesar. Dat toont maar weer eens aan hoe belangrijk die onzichtbare collectie, ons depot, dat reservoir is. Ik wil hier wat dieper ingaan op de geheugenfunctie van dat reservoir want dat is een ingewikkelde kwestie.

Musea kunnen gezien worden als een medium dat bepaalde delen van dat collectieve geheugen beheert, organiseert, vertaalt en soms versterkt of juist verstoort. Musea zijn ook steeds meer instituten waar herinneringen gecultiveerd en gesublimeerd worden en – steeds vaker – zelfs gecreëerd worden. Het gaat zelfs nog een stap verder als musea bezoekers actief oproepen zich te identificeren met culturen, gemeenschappen of individuen.

Musea en de werking van het geheugen lijken dus een voor de hand liggende combinatie. Vooral ook omdat veel musea gaan over objecten die in het verleden zijn verzameld, de geschiedenis van een plek of persoon belichten of betrekking hebben op kunst uit een ver of

minder ver verleden. Des te opmerkelijker is het dat er nog geen hechte verbinding lijkt te zijn tussen het domein van de museumstudies en dat van de *memory studies*. Recent heeft Silke Arnold-de Simine een belangrijke studie op dit gebied gepubliceerd.¹⁵

Memory studies, een goede Nederlandse vertaling is lastig te geven, is meegegroeid met de 'memory boom' van de laatste decennia. Pierre Nora zag hier een zekere tegenstrijdigheid in die hij op kenmerkende wijze verwoordde: 'We spreken zo veel over het geheugen omdat er nog maar zo weinig van over is'. Met andere woorden, het feit dat herdenkingsplekken, de zogenoemde *lieux de mémoire*, nodig zijn wijst juist op de verloren gegane herinnering. Want we zouden uiteraard geen herdenkingsplaatsen nodig hebben als de herinnering vanzelf in stand zou blijven.

Herinnering en historisch besef

Herinneringen worden gegenereerd door individuen, door groepen of door een nog groter collectief zoals een natie. Ze worden opgeslagen in een geheugen, en vormen daar allerlei verbindingen. Op basis van het geheugen ontstaan vervolgens dus nieuwe herinneringen die per individu, groep of collectief weer verschillen. Bij de bestudering van het collectief geheugen is het belangrijk om te zien hoe herinneringen worden overgedragen en gevormd. Om de verschillende soorten herinneringen te structureren maak ik gebruik van drie tijdsniveaus of tijdslagen met daaraan gekoppeld drie soorten historisch besef. Hierbij hanteer ik de aanpak van de beroemde Franse historicus Fernand Braudel, lid van de Annales-school.¹⁶ Ik heb naar aanleiding van mijn promotieonderzoek al over historisch besef geschreven en duidelijk proberen te maken dat historisch besef groepsgebonden is en ook verbonden is aan de drie verschillende tijdsniveaus die Braudel onderscheidt: het evenementiële, het conjuncturele en het structurele tijdsniveau.¹⁷

Het evenementiële tijdsniveau kan gekoppeld worden aan een individueel historisch besef dat vaak erg krachtig is. Denk daarbij aan gebeurtenissen als de aanval op de Twin Towers in New York in 2001, waar bijna iedereen zijn eigen levendige herinnering aan heeft. Voor onze kleizegelafdruk gaat het om het moment waarop Caesar met de zegelring aan zijn hand die zegelafdruk in dat brokje klei heeft gemaakt. We weten immers dat hij als Romeins overheerser in 47 v.Chr. in het zuiden van Egypte is geweest. Waarschijnlijk is deze zegel tijdens een bezoek aan de tempel in Edfu aan een belangrijk juridisch document gehangen, dat document werd overhandigd aan de tempelpriesters en vervolgens opgeborgen in het tempelarchief. Dat is een voorbeeld van het evenementiële tijdsniveau.

¹⁵ Arnold-de Simine, Silke (2013), *Mediating Memory in the Museum. Trauma, Empathy, Nostalgia*, Palgrave Macmillan Memory Studies, New York.

¹⁶ Braudel, Fernand, (1979), *Geschiedschrijving*, Baarn, pp. 45-84.

¹⁷ Hupperetz, Wim (2004), *Het geheugen van een straat. 800 jaar wonen in de Visserstraat te Breda*. Utrecht; Hupperetz, Wim (2015), 'The cultural biography of a street. Memory, cultural heritage and historical notion of the Visserstraat in Breda, the Netherlands (1200-2000)' in: Renes, Hans, Jan. Kolen, Rita Hermans (eds.), *Landscape Biographies*. Amsterdam 2015, pp. 295-311.

Als tweede tijdsniveau onderscheidt Braudel het conjuncturele tijdsniveau, dat verbonden is met groepen waarbij het historische besef relativerend van aard is. Mensen willen conjuncturele ontwikkelingen graag in perspectief plaatsen en het historisch besef dat daaraan gekoppeld is, werkt sterk ordenend en relativerend. Hierbij moeten we denken aan bijvoorbeeld de impact van de economische crisis van 2008, die we vergelijken met andere economische crises. Vertalen we dit naar onze kleizegel dan staat dit voorwerp symbool voor de aanwezigheid van Caesar in Egypte, en voor de poging die Cleopatra daarna deed om het Egyptische koningshuis te verbinden met het Romeinse Rijk in de persoon van hun zoon Ptolemaeus Caesar, die beter bekend is onder zijn koosnaam Caesarion.

Als derde niveau worden structurele aspecten onderscheiden. Hierbij gaat het bijvoorbeeld om gebeurtenissen die als vensters in de Nederlandse canon zijn opgenomen en die – mede daardoor – een structurele impact hebben. We kunnen hierbij denken aan het historische feit dat Nederland in de Romeinse tijd voor het eerst onderdeel wordt van een wereldrijk, maar het kan ook gaan over de Tweede Wereldoorlog, de watersnoodramp van 1953 of de gasbel in Groningen. Het structurele tijdsniveau heeft een duurzaam en collectief karakter als het om historisch besef gaat – de objecten, landschappen of gebouwen die hiermee verbonden zijn, duidt men vaak aan als onvervreemdbaar cultuurgoed.

Onze kleizegel met de beeltenis van Caesar brengt historisch besef met zich mee omdat hij ons wel heel dicht bij de man brengt die persoonlijk verantwoordelijk was voor de inlijving van ons land bij het Romeinse Rijk. Die verovering door Caesar is vrij goed historisch gedocumenteerd en ook steeds beter archeologisch te volgen. Zij roept de laatste tijd steeds vaker associaties met genocide of volkerenmoord op, die laten zien dat de verhalen rond dit voorwerp en rond Caesar zelf niet neutraal of statisch zijn. De beeldvorming is voortdurend in beweging. Caesar blijkt niet louter een briljant strateeg maar ook een massamoordenaar.¹⁸

Aan een willekeurig object kunnen dus meerdere soorten historisch besef kleven en worden opgeroepen, die allemaal weer anders geladen zijn, afhankelijk van het moment waarop het voorwerp bekeken wordt, de persoon die het bekijkt en de omstandigheden of zelfs de politieke situatie waaronder dat plaatsvindt. Dat klinkt ingewikkeld en kan soms verwarrend zijn maar we moeten die gelaagdheid van betekenissen en die complexiteit vooral zien als een kans, als een voortdurende bron van inspiratie voor verder onderzoek maar vooral als een spiegel van ons bestaan en derhalve als een relativering.

Van individuele herinnering tot collectief geheugen

Het geheugen is in de eerste plaats een neurofysiologisch vermogen om gebeurtenissen en ervaringen op te slaan. Maar de term wordt ook in breder verband gebruikt als het gaat om

¹⁸ Roymans, Nico, Fernández-Götz, Manuel (2015), 'Caesar in Gaul: new perspectives on the archaeology of mass violence' in: Brindle, Tom, Martyn Allen, Emma Durham, Alex Smith (eds.), *TRAC 2014: proceedings of the Twenty-Fourth Annual Theoretical Roman Archaeology Conference*. pp. 70-80.

de vorming van sociaal-culturele praktijken die het individuele geheugen overstijgen. In dat verband stelt Maurice Halbwach als een van de eersten dat ons individueel geheugen gebaseerd is op een raamwerk van een collectief geheugen. Hij beschreef al in 1950 de sociaal-culturele constructie van ons geheugen waarbij het collectief geheugen in feite staat voor een culturele representatie van een gemeenschap. Hierbij legde hij ook de relatie tussen collectief geheugen en een collectieve identiteit.¹⁹ En Pierre Nora, ik noemde hem zojuist al, ziet onze moderne (westerse) maatschappij als een samenleving die is afgesneden van haar verleden en tradities, en die vervolgens op een kunstmatige manier herinneringen probeert te herscheppen in de vorm van musea en gedenkplaatsen. Hoewel zijn onderzoek een belangrijke impuls heeft gegeven aan het erfgoed-discours, moeten we nog dieper graven in ons geheugen en de verbinding leggen met ons historisch besef om meer inzicht te krijgen hoe musea als medium van het geheugen functioneren.

Er worden door verschillende onderzoekers dus verschillende soorten geheugen onderscheiden, van individueel tot collectief, die op verschillende manieren kunnen worden opgeslagen. Dat kan een archief zijn of een dagboek.²⁰ Maar weer anderen onderscheiden een communicatief individueel geheugen, een collectief politiek geheugen of een collectief cultureel geheugen. Andere onderzoekers spreken over een communicatief individueel geheugen, een collectief politiek geheugen of een collectief cultureel geheugen, op basis van de vraag in hoeverre dit geheugen toegankelijk is voor een breder publiek.²² Een ander belangrijk onderscheid dat wordt gemaakt is dat tussen autobiografisch oftewel 'authentiek' geheugen²³ aan de ene kant en een kunstmatig of gecreëerd geheugen aan de andere kant.²⁴

Nadere beschouwing leert dat al deze classificaties te beperkt zijn omdat ze te weinig recht doen aan de veelheid van ingewikkelde en nauw met elkaar verbonden individuele en collectieve geheugens. Daarbij komt dat deze classificaties geen rekening houden met de nieuwe dynamiek die digitale data met zich meebrengen – er is nog nauwelijks onderzoek gedaan naar de impact die bijvoorbeeld sociale media hebben op zowel het individuele als het collectieve geheugen, laat staan op de relatie daartussen.

Zo ongeordend en corrupt als onze persoonlijke herinneringen vaak zijn, zo analytisch en kritisch probeert een historicus te werk te gaan met zijn bronnen. Laten we opnieuw Caesar als voorbeeld nemen. Hij zit in ons collectief geheugen doordat hij een klassiek auteur is maar vooral omdat er biografieën, tentoonstellingen, films, documentaires en romans over

¹⁹ Halbwach, Maurice (1950), *La mémoire collective*, Paris; Halbwach, Maurice, (1952), *On Collective Memory*, Chicago.

²⁰ Radstone, Susannah (2005), 'Reconceiving Binaries: The Limits of Memory', *History Workshop Journal* 59 (Rethinking Memory), 134-150.

²² Assmann, Aleida (2008), 'Canon and Archive' in Astrid Erll and Ansgar Nunning (eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlijn, 97-107.

²³ Nora, Pierre, (1989), 'Between Memory and History: les Lieux de Memoire', *Representations* 26, 7-24.

²⁴ Landsberg, Alison, 2004, *Prosthetic Memory: The transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York.

hem zijn gemaakt. En de meesten van ons zullen hem in het individueel geheugen hebben opgeslagen na het lezen van de stripalbums over Asterix en Obelix. Van hem bestaan beelden, geschriften, inscripties, beschrijvingen van tijdgenoten als Cicero en we hebben in het Allard Pierson Museum dus onze kleizegel, die hij met zijn eigen ring heeft gemaakt. Hoe veel dichters kunnen we bij de man komen? En in hoeverre zijn de individuele bronnen over Caesar of de afbeeldingen van hem betrouwbaar en in hoeverre zien we het filmpersonage Caesar? Er zit een hele wereld tussen het ene uiterste waarin we berusten in kritiekloze nostalgie – Caesar was een briljant strateeg en verlicht despoot en bracht ons de klassieke beschaving – en het andere uiterste waarin we een problematiserende reflectie op ons dynamisch erfgoed loslaten – Caesar was persoonlijk verantwoordelijk voor een geval van genocide tegenover de Eburonen, Tencteri en Usipetes in de Lage Landen.

Maar we zien nog een ander opmerkelijk fenomeen optreden namelijk dat individuen hun geheugen uitbreiden naar gebeurtenissen die ze zelf nooit hebben meegemaakt. Het gaat hierbij om betekenisvolle verhalen die gerelateerd zijn aan de eigen identiteit, vaak meer in collectief opzicht. Hierbij moeten we bijvoorbeeld denken aan traumatische ervaringen van tweede en derde generatie Holocaust slachtoffers. Hirsch noemt dit post-memory ervaringen: getuigenissen van familieleden en gebeurtenissen uit hun leven worden in retrospect geadopteerd en opgenomen in de eigen biografie en kunnen vervolgens onderdeel worden van een collectief geheugen.²⁵



Meisje van Yde, ca. 50 v.Chr.- 100 n.Chr., veenlijk en reconstructie (Drents Museum).

Intermezzo: Een imaginaire collectie als daad van retrospectie?

In grote delen van Noord-Nederland en in Noord Duitsland en Denemarken zijn in veengebieden zogenoemde veenlijken tevoorschijn gekomen. Dit gebeurde met name bij ontginningswerkzaamheden in de Noord-Europese laagvlakte in de 19de eeuw. In

²⁵ Hirsch, Marianne (2008), 'The Generation of Postmemory', *Poetics Today* 29/1: 103-128.

Nederland is het meisje van Yde het bekendste veenlijk. Zij is te bewonderen in het Drents Museum. Deze vondsten zijn in kaart gebracht door onderzoekers die stad en land afspeurden naar oude vermeldingen van deze vondsten door veenwerkers. Alfred Dieck (1906-1989) was een volkskundige en archeoloog in Hannover, die als ambtenaar werkzaam was. In zijn vrije tijd legde hij een bestand aan van meer dan 1800 veenlijken die hij in Noord-Duitsland op het spoor was gekomen. Hij documenteerde en publiceerde deze vondsten en kreeg grote waardering voor zijn werk. Zijn publicaties over tatoeagepatronen op veenlijken waren belangrijke naslagwerken voor collega-onderzoekers. Pas in 2006 werd duidelijk dat die vondstmeldingen door Dieck zelf zijn verzonnen. Hij had daarmee een eigen 'collectie' veenlijken gecreëerd die helemaal niet bestond. Zijn dataset bleek één grote mystificatie-act. Dit was uiteraard voer voor psychologen. Het lijkt erop dat Dieck zelf in zijn data geloofde en dat zijn omgeving maar al te graag meeding in het beeld dat hij creëerde.²⁶ Dit voorbeeld is wellicht te koppelen aan retrospectieve getuigenissen en gebeurtenissen die door Dieck werden geadopteerd en opgenomen in de collectieve biografie van het Saksische land dat hem zo dierbaar was. Op die manier vulde hij de geschiedenis aan en creëerde hij een soort additioneel en kunstmatig geheugen.

Maar wat op individueel gebied gebeurt kan ook op collectief niveau optreden. Sterker nog, het individuele en het collectieve laten zich moeilijk van elkaar onderscheiden, zeker nu herinneringen ook langs digitale weg worden vervoerd en geopenbaard. We zien al langer dat fotografie, film, televisie en internet herinneringen oproepen, herscheppen en veranderen. Het is steeds lastiger om daarbij een onderscheid te maken tussen herinneringen uit de eerste of de tweede hand. De impact van audiovisuele registraties wordt steeds groter.

Intermezzo: Propaganda van de onschuld

In het Limburgs Museum in Venlo, waar ik zestien jaar heb gewerkt, wordt al enkele decennia ter herdenking aan de Tweede Wereldoorlog de zogenoemde *Puinfilm* vertoond, met onder andere beelden van de documentaire 'Noord helpt Zuid'.²⁷ Deze documentaire werd in de zomer van 1945 gemaakt en destijds in bioscopen in Groningen en Friesland vertoond in het kader van hulpacties voor het door de oorlog zwaar getroffen Noord-Limburg. De beelden laten Venlo bewust of onbewust zien in zijn meest dramatische situatie, enkele maanden na de bevrijding. De hele strook langs de Venlose Maaskade is inmiddels gesloopt en het lijkt alsof de hele binnenstad is weggevaagd. Dat beeld is bij veel Venlonaren, die deze film tijdens hun schoolbezoek te zien kregen, blijven hangen. Toen ik zelf onderzoek deed voor een maquette van 17de-eeuwse vestingstad Venlo kwam ik in contact met een bouwhistoricus die al 25 jaar onderzoek deed in Venlo. Hij vertelde dat driekwart van de binnenstad van Venlo nog een middeleeuwse bouwkundige structuur

²⁶ Van der Sanden, W.A.B. en S. Eisenbeiss (2006), 'Imaginary people. Alfred Dieck and the bog bodies of northwest Europe', *Archäologisches Korrespondenzblatt* 36, pp. 111-122.

²⁷ Schatorjé, Jos, Jan Coppens, Sef Derkx (red.) (1990), *Impressies '45. Beelden uit het bevrijdingsjaar*, Venlo.

heeft. Toen we daarvan melding deden in de lokale krant, leidde dit tot ingezonden brieven van lezers die onder verwijzing naar de Puinfilm zeiden dat dit niet kon kloppen, en suggereerden dat we toch maar eens goed in het archief moesten gaan kijken. Kortom, het museum had onbewust de (propaganda)film zijn werk laten doen, waardoor een collectief nostalgische beeld was ontstaan dat zo'n beetje de hele binnenstad door de bombardementen van 1944 en 1945 was verwoest.



Still uit de film 'Noord helpt Zuid' met verwoeste huizen nabij de Oude Markt te Venlo in 1945 (Bron: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid).

De paradox van de nostalgie

'Nostalgie is in wezen een vorm van aandacht voor het verleden die om nadere sturing en zingeving vraagt', aldus Willem Frijhoff in zijn rede *Ordelijk vergeten*.²⁸ Musea zijn onlosmakelijk verbonden met nostalgie omdat de museale collecties onherroepelijk de bezoeker in verbinding brengen met dat verleden. Dat kan een glorieus verleden zijn, een verleden dat appelleert aan verloren gegaan handwerk, tradities of gebruiken. Vaak gaat het om een nostalgisch verleden dat niet overeenkomt met de werkelijkheid.

Museumbezoekers kunnen worden verleid of zelfs misleid om mee te gaan in een bepaald verhaal of narratief. Daarbij gaat het niet per definitie om een opzettelijke misleiding of

²⁸ Frijhoff, Willem (1992), *Ordelijk vergeten. Het museum als geheugen van de gemeenschap*. Goltziuslezing 1, Venlo, 14.

verleiding maar kan het een soort dienst bewijzen zijn van de conservator aan een gecanoniseerde verhaallijn.



Rembrandt van Rijn, De samenzwering van de Bataven onder aanvoering van Claudius Civilis', 1661-62 (Nationaal Museum, Stockholm)

Opnieuw neem ik u mee naar de tijd van Caesar. Dat was een tijd van kolonialisme al voelen we dat nu lang niet altijd zo. We voelen de inlijving in het Romeinse Rijk vaak eerder als een verbinding met de superieure mediterrane beschaving en zo zit die periode in ons collectief geheugen. De Bataafse Opstand, het verzet van de lokale elite tegen de Romeinse overheersing, levert ons wel met Julius Civilis onze eerste vrijheidstrijder op die in een beroemd schilderij van Rembrandt wordt verheerlijkt, maar tegelijkertijd willen we de Romeinse rijksgrens of limes – het symbool van de Romeinse suprematie – op de werelderfgoedlijst zetten. Dat zijn verschillende perspectieven die **blijkbaarnaast** elkaar kunnen bestaan.

Een ander voorbeeld van koloniale geschiedenis is te vinden in de Canon van de Nederlandse geschiedenis. Een van de vensters gaat over de overzeese expansie ten tijde van de VOC. Naar aanleiding van het VOC-herdenkingsjaar in 2002 schreef Remco Raben al: 'Het is verontrustend dat er in Nederland kennelijk maar zeer weinigen nieuwsgierig zijn naar de ervaringen en visies van de overzijde of van de koloniale immigranten. Nederland kan het zich kennelijk nog veroorloven hun mening te veronachtzamen, maar daarmee negeert het de snelle culturele veranderingen die hier op dit moment plaatsvinden.'²⁹

²⁹ R. Raben in Historisch Nieuwsblad 10 (2002). Zie ook: <https://www.historischnieuwsblad.nl/nl/artikel/6025/voc-herdenking-ontloopt-iedere-controverse.html>

Dit citaat van 15 jaar geleden heeft nog niets aan actualiteit ingeboet. De hang naar dit grootse verleden zit verpakt in ons erfgoed van museale collecties, landschap, architectuur en herdenkingscultuur. En daar zit de paradox van de nostalgie in besloten. Immers, de bezetenheid met dat verleden en de veelheid aan publicaties, tentoonstellingen en herdenkingen leiden vaak onherroepelijk tot een selectieve vergeetachtigheid. Die vergeetachtigheid wordt gevoed door escapisme, door ideologische indoctrinatie of door de verbinding met hedendaagse 'invented' tradities. Dat is ook hoe we ons erfgoed levend **te** houden. Daarbij moeten we ons ervan bewust blijven dat erfgoed niet statisch is maar dynamisch, en altijd in beweging is.

Tegenwoordig krijgt nostalgie echter steeds meer een reflectief karakter en is het een manier om kritisch te kijken hoe geschiedenis wordt gemaakt. Hiermee betreden we het domein van kritische erfgoedstudies, dat recent steeds beter theoretisch wordt onderbouwd maar nog weinig wordt toegepast in musea.³⁰ Nostalgie is er dus in diverse vormen en smaken. Zij is soms verwant aan de hang naar het macabere en naar de bloederige, onsmakelijke kanten van het verleden. Op dit gebied zijn diverse para-museale aanbieders actief zoals het Martelmuseum en de Amsterdam Dungeon. Ze benadrukken de duistere kant van geschiedenis en tonen daarbij historische fenomenen als de pest en de heksenvervolging, zonder gebruik te maken van originele objecten of ruimtes.

De stap naar het meer recente macabere museale erfgoed, dat van de Eerste Wereldoorlog en van het nazi- of DDR-regime, is hierna niet zo groot en raakt ook aan de eerder genoemde nostalgische revival. Voor het publiek is het blijkbaar aantrekkelijk om extreme ervaringen uit oorlogen, **vervolgingen** tragische episodes van onze geschiedenis en vervolgingen vanaf een veilige afstand te kunnen aanschouwen met het idee om zo dicht mogelijk bij de 'authentieke' ervaring te komen.

Intermezzo: De macht van voorwerpen en de sublimering van nostalgie

Het Museum of Innocence in Istanbul is een mooi voorbeeld van een geconstrueerd geheugen dat een alomvattende poging is om de nostalgie van een verloren gegane liefde te sublimeren. Alle objecten in dit museum hebben betrekking op de fictieve personages in de roman *Het museum van de onschuld* van Orhan Pamuk uit 2008: de zakenman Kemal en zijn geliefde Füsun. Pamuk heeft alle voorwerpen, zoals de 4213 sigarettenpeuken, zoutvaatjes, prentbriefkaarten en speelpoppen zelf gekocht op de vlooiemarkten in de buurt Çukurcuma waar het huis zich bevindt. Het zijn zonder uitzondering spullen die Griekse en Armeense christenen moesten achterlaten toen ze in de jaren 50 van de 20ste eeuw gedwongen Istanbul moesten verlaten. Dit alledaagse erfgoed van deze verdreven personen krijgt hiermee een onverwachte nieuwe betekenis als verbeelding van de roman

³⁰ In feite komen we dan al snel op het gebied van de kritische erfgoedstudies waar drie soorten theorievorming worden onderscheiden: theorie *in* erfgoed, theorie *over* erfgoed en theorie *van* erfgoed. Zie: Waterton, E., S. Watson (2013), 'Framing theory: towards a critical imagination in heritage studies', in: *International Journal of Heritage Studies*, 19 -6, 546-561.

van Ohran Pamuk in het museum dat hij heeft gevestigd in het fictieve huis van Füsün. Van Pamuk is dan ook de uitspraak: 'De macht van voorwerpen berust op de herinneringen die ze in zich bergen, en ook op de spelingen van onze verbeelding en ons geheugen.'³¹



Een deel van de 4213 sigarettenpeuken van Füsün in het Museum of Innocence, Istanbul.

Nostalgie wordt in de neomarxistische kritiek neergezet als onoprechte, conservatieve, sentimentele idealisering en mystificering van het verleden.³² Maar sinds we spreken over postmodernistische geschiedschrijving kunnen we ook spreken over postnostalgie en is er een helder besef dat het verleden nooit meer op authentieke wijze kan worden teruggehaald of herbeleefd. De vraag is dan ook of we kunnen spreken van een postnostalgisch museum of een post-museum zoals Hooper-Greenhill het beschrijft.³³ Ik wil hieronder ingaan op de vraag wat dit concept betekent voor de museale tentoonstellingspraktijk.

Musea ondergaan onder invloed van de eerder genoemde maatschappelijke veranderingen een voortdurende verandering van hun tentoonstellingspraktijk en transformeren van traditionele musea in plekken van herinnering. We betreden daarbij de complexe wereld

³¹ Pamuk, Orhan (2012), *De onschuld van voorwerpen*, Amsterdam, p. 206

³² Jameson, Frederic, (1991), *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Londen.

³³ Hooper-Greenhill, Eileen (2000), *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Londen.

van het verhaal of narratief. Ik chargeer hier bewust maar wil vooral duidelijk maken dat het een grote stap is van de relatief eenvoudige en traditionele presentatie van collecties, waarbij de conservator een ‘autoritair’ of dominant perspectief biedt, naar een tentoonstelling waarbij de bezoeker zijn eigen persoonlijke narratief kan creëren. Nog even los van de vraag of bezoekers dit allemaal wel willen, is alleen al de vraag stellen naar verschillende narratieven een belangrijke stap tot (zelf)reflectie op de autoriteit die aan musea wordt toegeschreven. Voor de conservator van onze kleizegel betekent dit dat met name de complexe beeldvorming rondom de figuur van Caesar neergezet moet worden.

In het museum van de 21ste eeuw hebben we te maken met nieuwe ontwikkelingen zoals democratisering van kennis, het loslaten van het verschil van hoge en lage cultuur en met omstreden erfgoed. Daar komen groeiende mogelijkheden voor cross-overs nog bij, zoals krachtige combinaties met theater, film en literatuur. Uiteraard verwachten we van musea dat ze hun presentaties aanpassen aan de gemeenschap die hen voedt en ‘framet’ in het huidige sociaal-culturele tijdsgewricht. Gaan we wederom terug naar onze kleizegel dan zouden we dus de link leggen met Caesar in de theaterstukken van Shakespeare, in films en televisieseries en in de boeken van Robert Harris. Al die zaken zijn verbonden met onze kleizegel en geven die kleizegel veel meer verschillende betekenislagen.

‘Erfgoedinstellingen verkeren in een voortdurende worsteling met de normativiteit van hun selectie-, presentatie- en ordeningsprincipes’, aldus Susan Legêne in haar Ketelaarlesing uit 2006.³⁴ De continue golf van herinrichtingen, vernieuwingen en verbouwingen van musea in het afgelopen decennium is een duidelijke reactie op de veranderende behoeftes van het publiek en van de stakeholders. Maar wat levert die reflectie op het modernisme die ik hierboven schetste in museologisch opzicht op, oftewel wat is de winst en voor wie? In die vernieuwing zijn er allerlei dempende of vertragende mechanismes herkenbaar. Zo zijn er architectonische en juridische beperkingen denkbaar als het gaat om het opstellen, uitlenen en presenteren van de collectie. Stichters, financiers of schenkers van verzamelingen of instituties hebben dan ook vaak een onzichtbare maar verregaande invloed op de wijze van presenteren en houden soms een anachronistisch frame in stand.³⁵

³⁴ Legêne, Susan (2006), *‘Laten we dus de herinnering herstellen’*. Autoriteit en collectieve constructies van het eigene. Ketelaarlesing Nationaal Archief, Den Haag, 30.

³⁵ Vergelijk de ‘gemusealiseerde’ museumopstellingen: Teylers Museum in Haarlem (1784), Museum Meermanno in Den Haag (1852) of het Missiemuseum in Steyl (1931) en in het buitenland het Pitt Rivers Museum in Oxford (1884). Ze worden vaak aangeduid als tijds capsules van het Verlichtingsdenken of van de gloriedagen van het katholieke missie. Men loopt het risico dat die anachronistische opstellingen toch ervaren worden als een puur nostalgische opstelling. Zie het hoofdstuk ‘Post-)Nostalgia for the Museum? Pitt Rivers Museum, Oxford’ in Arnold-de Simine, Silke (2013), *Mediating Memory in the Museum. Trauma, Empathy, Nostalgia*, Palgrave Macmillan Memory Studies, New York, pp. 129-134.

Biografie van erfgoedcollecties, en van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap

Nu ik de uitdagingen van het postmoderne museum heb geschetst, de verbinding heb gelegd met drie vormen van historisch besef en de paradox van de nostalgie heb toegelicht wil ik nu de stap terug maken naar de erfgoedcollecties in musea. Deze leerstoel gaat immers over de studie der voorwerpen. Hierbij spelen begrippen als musealisering en dynamisch erfgoed een belangrijke rol. Bovenal wil ik het belang van de biografie van collecties benadrukken.

Kijk naar onze kleizegel uit het Egyptische tempelarchief. De verzameling kleizegels is door een lokale handelaar verworven, die vervolgens een deel verkocht aan Von Bissing en een ander deel aan de stichter van het Royal Ontario Museum, Charles T. Currelly. Deze twee delen zijn nu dus weliswaar gescheiden maar ze horen bij elkaar en sinds kort worden ze dan ook gezamenlijk onderzocht, aan de hand van vragen over de levensloop van een object, zoals: waar is het gevonden, wie heeft het gebruikt maar vooral ook wie heeft de stap tot musealisering gezet, wat was de verzamelpraktijk van die musea en met welke ideeën of bedoelingen is het object in die musea gepresenteerd, bestudeerd of gerestaureerd? Om dit te illustreren zal ik hier en ook in mijn onderzoek de komende tijd ingaan op een specifieke collectie van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap.

Dynamisch erfgoed

Musea zijn synoniem aan collecties die worden verzameld, beheerd, geconserveerd en gepresenteerd. Lang niet alle objecten uit die verzamelingen kunnen worden getoond en er komen gestaag objecten bij, en er worden ook collecties afgestoten, meestal volgens zorgvuldige procedures. Zodra een object is opgenomen in een museumcollectie verandert de status van dat voorwerp en wordt het gemusealiseerd.³⁶ Dat betekent doorgaans dat het wordt onttrokken aan de context waarin het zich bevond. Bij kunstvoorwerpen is die overgang vaak minder drastisch omdat (hedendaagse) kunst al een autonome positie inneemt en vaak gemaakt is voor een esthetisch of visueel genoeg. Cultuurhistorische objecten daarentegen ontleen hun betekenis en waardering in sterke mate aan de historische of archeologische context waarbinnen ze functioneerden of zijn gevonden. Die context is overigens ook niet eenduidig of statisch maar eerder dynamisch en voortdurend in beweging.

Museale collecties moeten we bezien als dynamisch erfgoed, zoals door Willem Frijhoff en Laurajane Smith is beschreven.³⁷ Cultureel erfgoed gaat letterlijk om het vererven of doorgeven van voorwerpen en dat gaat niet vanzelf. Als Von Bissing die kleizegels niet had

³⁶ Pomian, Krzysztof (1990), *De oorsprong van het museum. Over het verzamelen*, Heerlen.

³⁷ Frijhoff, Willem (2007), *Dynamisch erfgoed, Heeft de cultuurgeschiedenis toekomst?* Amsterdam; Smith, Laurajane (2011), *All Heritage is Intangible: Critical Heritage Studies and Museums*, Reinwardt Memorial Lecture, Amsterdam.

aangekocht, niet goed had bewaard (want ze zijn heel kwetsbaar) en als de conservatoren van het Allard Pierson Museum ze niet verder hadden onderzocht, was hun relevantie op een gegeven moment wellicht verdwenen.

Een voorwerp wordt niet geboren als erfgoed maar wij maken het tot erfgoed op een actieve manier vanuit een gemeenschap die iets wil bewaren en zelfs overdragen aan de volgende generaties. We kennen in Nederland de Archiefwet, die het bewaren van stukken reguleert zodat bepaalde archiefvorming min of meer automatisch gegenereerd wordt. Die wet is zoals de naam al zegt van toepassing op de archiefwereld, en is niet per se van toepassing op de museale wereld.

Smith gaat nog een stapje verder en stelt dat alle erfgoed immaterieel erfgoed is omdat het om een proces of een constructie betreft van culturele, sociale waarden en betekenissen. Cultureel erfgoed is daarmee verbonden met het individuele en collectieve geheugen. De motieven hiervoor kunnen overigens sterk uiteenlopen, maar vaststaat dat erfgoed een gevoel van verbondenheid kan opleveren. Dit lijkt vooral in tijden van globalisering het geval te zijn, omdat mensen in een veranderende wereld op zoek gaan naar vaste waarden. Dan lijkt ons erfgoed een stabiele waarde, maar niets is minder waar want zoals ik hierboven heb willen aantonen is ook ons erfgoed, misschien zelfs juist ons erfgoed, bij uitstek dynamisch en in beweging. In dat opzicht is het belangrijk om te beseffen dat museumobjecten nooit neutraal zijn of eenduidig van betekenis.

Musea zijn **in de 20ste eeuw staat geweest** om zich als vitale instituten te vernieuwen door op succesvolle manieren verbinding te zoeken met relevante gemeenschappen. Dat kunnen regionale gemeenschappen zijn (dorpen, steden, regio's, provincies, rijk), religieuze, ideologische, educatieve, commerciële instituties zijn (kerken, universiteiten, bedrijven) maar ook particulieren die echter vrijwel altijd meer of minder verbonden zijn met een van deze genoemde gemeenschappen. De verzamelpraktijk van die gemeenschappen is cruciaal om te begrijpen hoe we dit erfgoed moeten waarderen, interpreteren en begrijpen.

Maar hoe sterk is dat geheugen van een museumcollectie? Hoe vaak horen we niet dat dit verbonden is met de conservatoren die lang niet alles wat ze weten van een collectie kunnen of willen vastleggen. En hoe sterk is het institutionele geheugen, en wat wordt er wel en niet gearchiveerd? Zo goed als de collectie vaak wetenschappelijk beschreven is, zo weinig weten we van de inhoudelijke beweegredenen bij verwerven of het presenteren van de collecties. Welke motieven had een conservator om een bepaald object tot topstuk te promoveren of waarom verdween een ander voorwerp jarenlang in depot?

Zoals een boek een auteur heeft of een televisieprogramma een maker, zo heeft elk voorwerp een biografische achtergrond. We hebben gezien dat niets vanzelf in een museum terechtkomt en dus is de intentie om een voorwerp in de collectie op te nemen net zo belangrijk als het achterhalen van de beweegredenen van de auteur van een boek of de maker van een televisieprogramma. Die biografische connotatie is echter lang niet altijd

evident, niet bekend, niet onderzocht en bijna nooit vastgelegd. Toch reflecteert een voorwerp, samen met de collectie waartoe het behoort, meer dan alleen een maker of kunstenaar, een regionale cultuur, een tak van wetenschap of een historische ontwikkeling. Die biografie van erfgoedcollecties, niet voor niets de ondertitel van deze oratie, zal een belangrijk thema zijn in mijn onderzoek als hoogleraar vanwege het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap.

Het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap

Het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap dat deze leerstoel heeft ingesteld (hierna: KOG) is de oudste landelijke vereniging in Nederland die zich inzet voor erfgoed. Het heeft zijn oorsprong in een groep betrokken burgers die in 1858 het initiatief namen om 'voortbrengselen van geschiedenis, kunst en nijverheid' te behouden voor Nederland. Het uiteindelijke doel was een nationaal museum te stichten. De sterk gegroeide collectie werd op verschillende plekken in Amsterdam tentoongesteld en het werd aangeduid als het 'Amsterdamsch Museum'. Met de opening van het Rijksmuseum in 1885 kreeg het KOG de beschikking over enkele eigen ruimtes waarin de collectie werd tentoongesteld. Anno 2017 is de collectie nog steeds ondergebracht in het Rijksmuseum.

De KOG collectie bestaat uit tien deelcollecties en tien commissies zijn betrokken bij het beheer daarvan.³⁹ Het is belangrijk om nader onderzoek te doen naar de drijfveren en motieven van de verschillende verzamelaars en schenkers die achter deze grote museale collectie schuilgaan. De biografische achtergrond is de moeite waard omdat die inzicht kan geven in de verschillende perspectieven die verbonden zijn aan de collectieonderdelen. Het gaat daarbij om vragen als: Waarom verzamelde Isabella Van Eeghen waaiers? Waarom was Daniel Franken zo geboeid door de *Atlas Zeden en Gewoonten*? Welke invloed had Jan Six, een van de oprichters van het genootschap, op de verzameling van het KOG? Kortom hoe ontwikkelde het verzamelbeleid van het KOG zich in de 150 jaar van zijn bestaan? Daarvoor zullen we de archieven van het KOG in moeten duiken en vat moeten proberen te krijgen op de manier waarop hier werd gewerkt aan een eigen collectief geheugen. De vraag is dan ook gerechtvaardigd wie daarbij sturende krachten waren. Waren het de bestuurders, de commissies? Hoe gestructureerd of willekeurig zijn bepaalde collecties onder hun toezicht gegroeid? Wat was na 1885 de dynamiek tussen Rijksmuseum en het KOG en wat was en is de invloed van de zichtbaarheid van de collectie in het grootste en bekendste museum van het land? Maar ook: en wat is er in de afgelopen decennia gedaan aan collectieafstoting en welke collecties zijn verloren gegaan?

Er zullen nog vele deelstudies verricht gaan worden om op deze vragen gefundeerde antwoorden te kunnen geven. Maar de biografie van de collectie van het KOG zal

³⁹ Heijbroek, J.F. e.a., *Voor Nederland bewaard. De verzamelingen van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap in het Rijksmuseum*, Stichting Leids Kunsthistorisch Jaarboek, Leiden/Baarn 1995.

uiteindelijk inzicht geven in de wetenschappelijke en maatschappelijke netwerken die verbonden zijn aan de verzamelaars van die collectie. Door de verzamelaars te verbinden met de tijdsgeest ontstaat er meer oog voor het narratief van de collectioneur en het verhaal dat men wilde vertellen. Zo maakt het nogal een verschil of we te maken hebben met een nationalistische context in het midden van de 19de eeuw, de verzuilde samenleving van het midden van de 20ste eeuw of de postkoloniale context van de late 20ste eeuw. Kortom, de mentaliteit van de verzamelaar en de specifieke tijdgeest worden bewust of onbewust weerspiegeld in de voorwerpen en zien we bewust of onbewust terug in museale (re)presentatie. Hoe meer we weten over die biografische context, hoe boeiender en meerstemmiger het verhaal kan zijn.



Daniel Franken Dzn. (1838-1898) geschilderd door Willy Martens in 1888, olieverf op doek (collectie Rijksmuseum).

Intermezzo: De Atlas Zeden en Gewoonten

De Atlas Zeden en Gewoonten is in 1875 ontstaan op instigatie van Daniel Franken Dzn (1838-1898). Deze bestaat uit duizenden prenten, gedrukt materiaal, kaarten, gelegenheidsdrukwerk en foto's. Franken wilde afbeeldingen van het dagelijks leven verzamelen want 'het Museum moet de bron worden voor ieder die iets zoekt in gebouwen, meubelen, zeden enz.' Aangezien de oorspronkelijke indeling van de Atlas Zeden en Gewoonten behouden is, ontstaat voor de 21ste-eeuwse lezer en onderzoeker een tijdmachine-effect, en is de biografische connotatie sterk. Deze Atlas Zeden en gewoonten wil ik de komende jaren graag met mijn studenten gaan onderzoeken.



Lichtzinnig gezelschap, c. 1620 Cornelis van Kittensteyn naar Dirck Hals, Gravure 375 x 495 mm Collectie KOG Atlas Zeden en Gewoonten port. XXVII.

Franken kwam uit een bankiersfamilie en kon het zich veroorloven om vanaf zijn 27ste zijn leven geheel aan de kunsten te wijden. En dat deed hij met verve. Hij was actief als kunstliefhebber en verzamelaar maar het was ook een man met een missie. Dat bleek ook in 1874 toen hij een jaar na het geruchtmakende pamflet van de invloedrijke cultuurambtenaar Victor de Stuers (*Holland op zijn smalst*) dit nog eens dunnetjes overdeed met zijn geschrift: *Regerings en Volkszaak. De stem eens roependen in de woestijn? We zitten in de tweede helft van de 19de eeuw en Amsterdam staat aan het begin van de lange tweede Gouden Eeuw, die loopt van 1840 tot 1940. Amsterdam is booming en het gaat economisch steeds beter, maar er is weinig oog voor erfgoed en kunst. Er is veel desinteresse, wansmaak, wanbeheer: 'wandalisme' zoals De Stuers het noemt. De verwijdering en verkoop van het 17de-eeuwse oksaal (onder meer van Hendrik de Keyser) uit de Sint Janskerk in 's-Hertogenbosch in 1866 was de voor De Stuers de spreekwoordelijke druppel die de emmer liet overlopen. Pikant detail is dat Cuypers*

geadviseerd had om het Renaissance oksaal te verwijderen omdat het de Gotische stijleenheid van de kerk doorbrak.⁴⁰

Conclusie

In mijn betoog heb ik kort enkele belangrijke uitdagingen voor het museum van de 21ste eeuw aangegeven. Mijn voorganger Ad de Jong vroeg zich in 2009 af wanneer de volgende kentering zou komen in het museale domein.⁴¹ Naar mijn mening zitten we nog steeds middenin die kentering tussen modernisme en postmodernisme. De reflectie op de aloude moderniteit is cruciaal maar ook problematisch als het gaat om de vertaling naar de museale praktijk. Het voorbeeld van de kleizegel met de beeltenis van Caesar maakt duidelijk dat er een hele wereld schuil kan gaan achter een schijnbaar willekeurig voorwerp.

De verschillende waardesystemen van het modernisme en het postmodernisme bestaan voor een belangrijk deel naast elkaar maar botsen ook geregeld. Hoe gaan we daarmee om: willen we terug naar het verleden, klampen we ons vast aan wat we nu hebben of gaan we mee met de tijd? Ik hoop duidelijk gemaakt te hebben dat we hoe dan ook voortdurend ons eigen verleden maken, dat we dat verleden verbinden aan plekken en objecten, en dat dit onvermijdelijk en onherroepelijk verbonden is met het collectief geheugen. De kleizegel van Caesar heb ik als voorbeeld gebruikt. Het toont die verschillende soorten historisch besef en het verschil in waardering. Dat besef is belangrijk omdat het voor musea een ordeningsprincipe kan zijn.

Mijn leerstoel gaat over de studie der voorwerpen en ik heb duidelijk willen maken dat die voorwerpen het voertuig zijn van ons collectief geheugen en als dynamisch erfgoed is de betekenis daarvan altijd in beweging. Ik had het over 'met de tijd meegaan'. Dat klinkt zo eenvoudig maar betekent dat we ons openstellen voor verandering, dat we nieuwsgierig zijn naar de ander, gevoelig zijn voor de biografie en diversiteit die besloten ligt in mensen en voorwerpen om ons heen. We komen dan weer uit bij de meerstemmigheid en de gelaagdheid van onze eigen identiteit.

Ons geheugenverlies is onstuitbaar en dat wat we wél oprapen of bewaren lijkt willekeurig. Toen het tempelarchief in Edfu afbrandde gingen honderden documenten verloren. De kleizegels die na de brand zijn overgebleven en bewaard, staan mijns inziens symbool voor de balans die we in erfgoedbeheer zouden moeten nastreven. Hierbij vormen de drie posities van verleden, heden en toekomst een simpele leidraad.

In de eerste plaats is de kleizegel een historische bron en ontsluit dit voorwerp verschillende perspectieven op Julius Caesar. Tegelijkertijd is het belangrijk dat we die kleizegel proberen te verbinden met het hier en nu. Pas vorig jaar werd de zegel voor het eerst

⁴⁰ Perry, Jos (2004), *Ons fatsoen als natie. Victor de Stuers 1843-1916*, Amsterdam, p. 76.

⁴¹ De Jong, Ad (2010) *Vitrines vol verhalen. Museumcollecties als bron voor de cultuurgeschiedenis*, Vossiuspers Universiteit van Amsterdam.

tentoongesteld tijdens het MuseumCamp in het Allard Pierson Museum, en nu is er een publicatie in voorbereiding en kan iedereen er binnenkort een 3D-print van maken.

En daarmee vormt dit voorwerp een inspiratie voor nieuwe generaties en groeien er weer nieuwe betekenislagen. Belangrijk is dat we onszelf een reservoir moeten gunnen. Het duurde meer dan een eeuw voordat de relevantie en de betekenis van deze kleizegel werd gezien. Maar hier betreden we weer een andere paradox: die van de digitale opslag van onze herinneringen. Hoe meer we digitaal opslaan hoe kwetsbaarder en vluchtiger ons digitaal geheugen blijkt te zijn.

Enkele maanden geleden stond ik in de tempel van Edfu en zelfs in de ruimte waar het tempelarchief werd bewaard. Ik herinner me nog dat ik het maar een klein leeg kamertje vond, waar niemand oog voor had. Ik stond daar en merkte dat er van alles door mijn hoofd schoot waar ik nu geen duidelijk beeld meer van heb. Wat ik wel weet is dat die kleine kleizegel me vanuit het nu steeds weer terugbrengt naar de persoon van Freiherr Von Bissing, naar Constant Willem Scheurleer en zelfs naar Caesar en Cleopatra, en dan is het alsof ik weer in die kleine lege kamer in die tempel in Egypte sta.

Tegelijkertijd moet ik u nog wat in verwarring brengen. Ik heb u de kleizegel met de afbeelding van Caesar aangereikt. Maar in de kern weten we echt niet hoe Caesar er in werkelijkheid uitzag. We kennen munten van met afbeeldingen van Caesar die niet eenduidig zijn en alle daar aan gerelateerde toeschrijvingen van beeldhouwde portretten zijn niet hard. En toch zit er een beeld van Caesar in ons collectief geheugen en dit museumobject, die kleizegelafdruk doet hoe dan ook mee in die beeldvorming. En dat is wat ik bedoel met het museum als medium van het geheugen.

Woord van dank

Hiermee ben ik aan het einde gekomen van deze lezing. Ik wil mijn dank uitspreken aan het College van Bestuur van de Vrije Universiteit en het bestuur van de Faculteit Geesteswetenschappen voor mijn aanstelling. Ook het bestuur van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap en het curatorium dank ik zeer voor het in mij gestelde vertrouwen. Het is mij een eer om na Wim Vroom, Peter Sigmond, Susan Legêne en Ad de Jong de komende jaren deze leerstoel te mogen bekleden. Een speciaal dank van woord richt ik aan Charlotte van Rappard-Boon die zich als geen ander heeft ingezet voor de continuïteit van deze leerstoel. Ik hoop dat ik je hoge verwachtingen waar kan maken. De vier voorgaande hoogleraren van het KOG hadden verschillende invalshoeken. Wim Vroom (1992) richtte zich vooral op iconografische onderzoek in met name religieuze kunst. Archivaris en directeur **Colelcties** van het Rijksmuseum Peter Sigmond (1999) was gefocust op het historische onderzoek van kunsthistorische collecties. Susan Legêne (2005) legde de nadruk op identiteit en historisch besef, en de betekenisgeving en verbeelding daarvan. Cultuurhistoricus Ad de Jong (2009) ging in op het reservoir en repertoire en de verhalende kracht van objecten. Ik hoop dat ik voortbouwend op die traditie deze in Nederland unieke 'museumleerstoel' weer een nieuw perspectief kan bieden.

U heeft iemand aangesteld die geen standaard curriculum heeft. Als docent geschiedenis en Nederlands en doorgeleerd voor oudhistoricus en archeoloog kwam ik te werken in het museale veld en zocht ik vervolgens als buitenpromovendus mijn academische weg, zonder ooit te kunnen bevroeden dat dit zou kunnen leiden tot deze benoeming. Op die academische weg ben ik gesteund door enkele personen die ik hier wil noemen. Luuk de Blois en Jan Kees Haalebos waren cruciaal in Nijmegen, Jos Schatorjé was jarenlang mijn directeur en mentor in Venlo. Ik heb veel te danken aan Eloi Koreman en Conita Vermeulen die hun huis in Breda letterlijk voor mij openstelden tijdens mijn promotieonderzoek. Door de jaren heen waren Niek Gielen, Arnoud-Jan Bijsterveld en Els Kloek belangrijke inspiratoren. Ik hoop dat ik met mijn erfgoedbrede, praktijkgerichte en internationale achtergrond en ervaring de studenten, collegae en leden van het KOG kan inspireren. Professor Legêne en haar collega's van het departement Kunst, Cultuur, Geschiedenis en Oudheid wil ik danken voor hun vertrouwen en genereuze welkom op de Vrije Universiteit. Ik denk dat wel eens onderschat wordt hoe cruciaal een open en hartelijke ontvangst is voor nieuwkomers. De archeologen en oudhistorici kende ik al maar het is een mooie mix van disciplines die elkaar veel te bieden hebben. Ik hoop verder dat ik vanuit mijn gecombineerde aanstelling aan de Universiteit van Amsterdam en de Vrije Universiteit kan fungeren als een pontifex, een bruggenbouwer in een stad waar traditie en vernieuwing steeds weer tot inspirerende inzichten leiden.

Nol Verhagen en zijn opvolger Maria Heijne, directeur van de Universiteitsbibliotheek van de Universiteit van Amsterdam, en Steph Scholten, directeur UvA Erfgoed, wil ik van harte danken voor hun vertrouwen en voor de ruimte die ze me bieden om mijn taken als

museumdirecteur te verbinden met het academische discours en met de inspiratie die studenten me nu al geven. In hen dank ik al mijn collegae bij de Universiteitsbibliotheek en in het bijzonder bij het Allard Pierson Museum en de Bijzondere Collecties, die mij de afgelopen jaren voortdurend geïnspireerd en verbaasd hebben met de kennis en betrokkenheid die ze aan de dag leggen. Het is een eer om zo velen van jullie hier te zien.

Ik ben zeer bevoorrecht dat mijn beide ouders en mijn schoonmoeder hier vandaag bij kunnen zijn. Mijn ouders hebben mij altijd de ruimte en de tijd geboden die ik nodig had. Van mijn vader heb ik de nieuwsgierigheid en de ondernemingslust terwijl mijn moeder haar ijver en doorzettingsvermogen op mij heeft proberen over te dragen. Mijn schoonmoeder is ondanks alle pech in haar leven de meest optimistische en levenslustige persoon die ik ooit heb ontmoet. Samen met mijn twee lieve zussen en broer vormen zij de basis voor een collectief familiegeheugen en vooral veel lieve en mooie herinneringen.

Tot slot kan ik niet anders dan mijn lieve Mirjam bedanken voor alle steun, generositeit, liefde en ruimte die ook jij mij hebt gegeven, soms tegen beter weten in. Met mijn passie voor mijn werk en studie heb ik jou en onze dochters Laura en Elena behoorlijk op de proef gesteld. Ik ben me er dan ook zeer goed van bewust hoe bevoorrecht ik ben met jullie gezelschap. En ook realiseer ik me maar al te goed dat jullie me telkens weer wijzen op en bewust maken van de dingen die echt belangrijk zijn in het leven.

Ik heb gezegd.

Colofon

Tekst: Wim Hupperetz

Redactionele ondersteuning: Paulien Retèl

Druk: Afdeling Reprografie, Vrije Universiteit Amsterdam