

Tentoonstellen en de meerwaarde van kunst

Zeven wintertentoonstellingen in het Rijksmuseum (1990–1996)

In de feestrede die Henk van Os in 1985 bij het honderjarig bestaan van het Rijksmuseumgebouw hield¹ – in feite zijn inaugurele rede *avant la date* als directeur van het Rijksmuseum – sprak hij uitgebreid over *de meerwaarde van kunst*, de meerwaarde die een kunstobject verkrijgt door de context waarin het wordt gepresenteerd, of door de context die een beschouwer eraan geeft. Van Os karakteriseerde het Rijksmuseum als een gebouw dat *ontzag en eerbied* oproept, ook voor de daar geëxposeerde kunstwerken. Nu waren *ontzag en eerbied* in de jaren tachtig niet direct de kwaliteiten waarmee velen in de museale wereld hun gebouwen en objecten graag geïdentificeerd zagen, in elk geval niet uitsluitend. De opkomst van het responsieve museumideaal (de term is van Jan Vaessen²), waar de aandacht voor het publiek centraal staat en waar het als een opdracht wordt beschouwd het publiek vertrouwd te maken met kunst, de bezoeker uitleg te verschaffen over al het eventueel onbegrijpelijke om hem heen, had het Rijksmuseum niet onberoerd gelaten. Gelukkig besteedde Van Os in zijn toespraak van 1985 ook aandacht aan een recent initiatief van de educatieve afdeling, de *Kijkroutes*, individuele wandelingen op papier, die de bedoeling hadden de kunst in het Rijksmuseum meerwaarde te verschaffen zonder dwingend of leidend te zijn. Bij het samenstellen van de *Kijkroutes* was de afdeling niet over één nacht ijs gegaan, een serie onderzoek-

ken had de lancering voorbereid en tot bijstelling en wijzigen geleid.³ Dergelijke onderzoeken waren in de loop der jaren een gebruikelijke procedure geworden bij de verschillende vormen van informatieoverdracht aan het publiek waar de afdeling zich mee bezighield. Reeds sinds het begin van de jaren zeventig werden tentoonstellingen in meer of mindere mate van tekst voorzien, maar daarbij was het niet gebleven. De educatieve afdeling had hard gewerkt aan het scheppen van een theoretisch kader voor wat ooit intuïtief en op basis van gezond verstand was begonnen. Die theorievorming betrof enerzijds de uiterlijke vorm van de teksten, lengte van zinnen en tekstblokken, wijze van formuleren en typografie, maximaal aanvaardbare leestijd, maar ook het sociaal-psychologische aspect van lezen, begrijpen en leren.⁴

In een reeks van onderzoeken was inzicht verkregen in de meest effectieve wijze van informatie-overdracht door middel van teksten die de kennis vergroten, maar ook het museumbezoek veraangamen en bijdragen aan de esthetische beleving van kunst. Het was allermindst de bedoeling de bezoeker tegen zijn of haar zin ideeën op te dringen. Toegegeven, in de emancipatorische ijver van die jaren werd wel eens een tekstbord te veel geschreven, maar in 1985, het jaar van Van Os' feestrede, had de educatieve afdeling reeds meegewerkt aan een respectabel aantal tentoonstellingen waarbij de publieksbegelei-

ding een geaccepteerd en gewaardeerd onderdeel van de tentoonstelling was gebleken, zoals bijvoorbeeld *Tot lering en vermaak* (1976), *Het vaderlandsch gevoel* (1978) en *Prijs de lijst* (1984).

In het Rijksmuseum anno 1985 werd, zo zou men kunnen vaststellen, de meerwaarde van objecten van kunst en geschiedenis op bevredigende wijze gerealiseerd door middel van het geschreven woord.

Tentoonstellingsvormgeving vóór 1990

In de geschiedenis van het tentoonstellen zijn het met name de historische tentoonstellingen geweest die de grenzen van de mogelijkheden van het tentoonstellen bewuster hebben onderzocht dan bij kunsttentoonstellingen ooit het geval is geweest. Daar werden, zonder vrees voor schade aan de esthetische beleving van het object, objecten onderdeel van een totaalconcept dat de bezoeker het onderwerp moest doen beleven. (Dat ook die pogingen niet vrij waren van discussie bewijzen de hevige protesten tegen *De kogel door de kerk?*, in 1979 in Utrecht gehouden en ingericht door Jan van Toorn).⁵ Het Rijksmuseum had ooit, in 1963, de eerste spraakmakende Nederlandse tentoonstelling op dat gebied georganiseerd: *Leven en werken in Nederland, 1813–1963*, ingericht door Dick Elffers en Jurriaan Schrofer, gehouden ter gelegenheid van het 150-jarig bestaan van ons Koninkrijk. Meer recente gedenkwaredige voorbeelden zijn: *Leidse Universiteit 400 jaar* (1975), *De Physique Existentie dezes Lands, Jan Blanken* (1987), *Walvisvaart in de Gouden Eeuw* (1988), alle tentoonstellingen waar door middel van evocatie, reconstructie, licht en soms zelfs geluid een sfeer werd gecreëerd waarin de bezoeker het tentoongestelde als totaal kon beleven en niet geconfronteerd werd met een opeenstapeling van afzonderlijke objecten.

Ook op het gebied van vormgeving van kunsttentoonstellingen heeft het Rijksmuseum in het verleden zijn sporen verdiend.⁶ Tentoonstellingen als *De triomf van het maniërisme* (1955), *5000 jaar kunst uit Egypte* (1960, ontworpen door Dick Elffers), *Mees-ters van het brons* (1961, eveneens ontworpen door Dick Elffers) en *Adriaen van Wesel*

(1980, ontworpen door Louis Janssen) gelden nog steeds als hoogtepunten in de geschiedenis van het tentoonstellen. Legendarisch is zelfs de tentoonstelling van Papoeakunst die Dick Elffers in 1966 inrichtte in de half voltooide oostelijke binnenplaats waar beton en heraklietplaten in combinatie met veel spots een vervreemdende sfeer creëerden die veel nagevolgd is en nog steeds (of weer) wordt. In al deze tentoonstellingen, hoe verschillend van verschijningsvorm ook, ging het uiteindelijk puur om de confrontatie met het afzonderlijke object. De bezoeker werd weliswaar geholpen door de esthetiek van de opstelling, maar van andere hulpmiddelen werd geen gebruik gemaakt, zelfs niet van beteksting. De bezoeker werd in staat geacht de meerwaarde van de objecten zelf te creëren, door voorkennis of door visuele vaardigheden.

Tentoonstellingszaal

Sinds 1969 heeft het Rijksmuseum de beschikking over een vaste tentoonstellingszaal in de oostelijke binnenplaats, ontworpen door Dick Elffers. De zaal bestaat uit één ruimte in een platte Z-vorm en heeft een neutrale uitmonstering met bovenlicht en donkere wengé parketvloer. Het is een moeilijke zaal om in te richten en dus heeft de zaal, soms met, soms zonder de omliggende ruimten, sinds zijn opening met de Rembrandt-tentoonstelling in 1969, ten behoeve van tentoonstellingen een groot aantal metamorfosen ondergaan, eerst onder leiding van Dick Elffers en van 1971 tot 1990 onder leiding van de eigen museuminrichter Louis Janssen.

Kunst voor de beeldenstorm

In 1985, om wederom terug te keren naar het moment van Van Os' feestrede, waren reeds de voorbereidingen begonnen voor de tentoonstelling die, achteraf gezien, als het beginpunt van een nieuwe fase in het tentoonstellen in het Rijksmuseum kan worden gezien: *Kunst voor de beeldenstorm* (1986). Het moest een ambitieuze tentoonstelling worden over een fascinerende, maar weinig bekende periode in de Nederlandse kunstgeschiedenis, de periode 1525–1580. Gestreefd

werd naar een wijze van opstellen, in zalen van verschillende kleur, sfeer en grootte, in groepen, in combinaties van objecten, die de bezoeker in staat zou stellen visueel, bijna onderbewust de essentialia van de tentoonstelling te bevatten. Samenhangen moesten vooral gezien worden en veranderingen ervaren, zonder dat de bezoeker daar nadrukkelijk door middel van tekst op geattendeerd werd. Door de afwisseling moest bereikt worden dat de bezoeker geboeid bleef, alle twaalf zalen lang. Zo'n tentoonstelling kon natuurlijk niet geheel zonder tekstuele begeleiding. Daarvoor werd een verfijnd systeem van publieksoverdracht ontworpen van hoofdstuk-, object- en kernstukteksten, ondersteund door zes korte klankbeelden over algemene onderwerpen.

Steeds stond het publiek bij de inrichting en begeleiding centraal, alle beteksting was hulpmiddel om de bezoeker in staat te stellen de objecten beter te begrijpen en meer te waarderen. Objecten waren niet illustraties bij een verhaal, neen, de objecten tezamen waren het verhaal.

Dat *Kunst voor de beeldenstorm* als totaalconcept ook voor het publiek niet zo helder was als alle participanten hadden gehoopt, kwam onder andere doordat een dergelijk ingewikkeld geïntegreerd geheel een intensieve planning en coördinatie vereist, een verschijnsel waarmee het Rijksmuseum van die dagen niet erg vertrouwd was.

Toch heeft het tentoonstellingsproject overtuigend aangetoond dat de introductie van een *derde laag* in de tentoonstellingsvormgeving, naast objecten en tekst, een bruikbaar principe is.

Tentoonstellingsvormgeving na 1990

In 1989, het jaar van Henk van Os' aantreden als algemeen directeur, was het gangbare model voor een kunsttentoonstelling in het Rijksmuseum nog steeds een tentoonstelling met objecten van hoge kwaliteit, esthetisch en conservatorisch verantwoord ingericht, toegelicht met doordachte, duidelijk aanwezige beteksting op verschillende niveaus. De *Hollandse fijnschilders*, de wintertentoonstelling van 1989, was zo'n tentoonstelling. Echter, na de ervaringen met *Kunst voor de*

beeldenstorm, en de ervaringen met een aantal historische tentoonstellingen, met name *Walvisvaart in de Gouden Eeuw* uit 1988, rees de vraag of het niet mogelijk en wenselijk zou zijn het publiek een kunsttentoonstelling te presenteren die uit meer bestond dan verantwoord opgehangen of geplaatste kunstobjecten vergezeld van een even verantwoorde tekst.

Een tentoonstelling valt of staat weliswaar met een goed concept, maar het goed overdragen van dat concept is bijna nog moeilijker dan het bedenken ervan. Vaak is het zelfs zo dat nadenken over de overdracht van het concept in belangrijke mate bijdraagt aan het verfijnen en aanscherpen van het concept zelf. De ontvankelijkheid van de bezoeker voor de inhoud van dat concept wordt uiteraard bepaald door de objecten, door de wijze van presenteren en door de begeleidende tekst, maar ook, en nog meer, door allerlei veel minder feitelijke processen. Daarbij gaat het om een complex van factoren, van hoe het concept in de pers wordt verwoord en het beeld van de tentoonstelling in het publiciteitsmateriaal, tot aan de rangschikking van de objecten, de sfeer van de tentoonstelling. Ons streven van de laatste jaren is erop gericht geweest al die factoren één samenhangend geheel te laten zijn. En om zodoende de bezoeker indringend te laten ervaren en begrijpen waarom de samenstellers van de tentoonstelling dat onderwerp en die objecten hadden gekozen.

Terugkijkend op de zeven wintertentoonstellingen uit de *periode-Van Os*⁸ blijkt dat dat streven niet één manier van doen opleverde maar dat het heeft geresulteerd in een scala van verschillende benaderingen, steeds weer afgestemd op die specifieke tentoonstelling, met steeds hetzelfde doel (en hopelijk dezelfde uitkomst): een enthousiaste bezoeker.

In de beleidsnota uit 1991 *Zorg voor de Nationale Schatkamer*⁸ staat geformuleerd hoe wij deze aanpak zagen. Over tentoonstellingen schreven we: *De rol van het museum als 'generator van cultuur' kan juist hier bij uitstek vorm krijgen. Experimenten op inrichtingsgebied hoeven hierbij niet uit de weg te worden gegaan; de resultaten ervan (goed of*

slecht) kunnen belangrijk zijn voor de vaste opstelling. Bij de eisen waaraan een tentoonstellingsplan moet voldoen wordt als laatste eis genoemd: *Mogelijkheden hebben voor een wijze van presenteren die zowel qua inrichting als qua overdrachtstechnieken grensverleggend en/of experimenteel is.* In het *Beleidsplan 1997–2000*⁹ hebben we het streven nog kernachtiger geformuleerd, daar is sprake van de *laboratoriumfunctie* van tentoonstellingen: *De 'laboratoriumfunctie' van tentoonstellingen op gebied van overdracht (zowel door de wijze van opstellen als door de publieksbegeleiding) zal als voorheen een leidend principe zijn. Deze 'laboratoriumfunctie' is allereerst bedoeld om intern ervaringen op te doen en zaken 'uit te proberen'. Bij de uiteindelijke resultaatmeting zullen ook externe reacties van publiek, pers en 'opinion leaders' een belangrijke rol spelen bij de vaststelling of en hoe de bedoeling van de tentoonstelling is doorgrond en gewaardeerd.* Deze tekst werd geschreven na 5 jaar ervaring met het nieuwe model en de daaruit voortgekomen resultaten. Het plan meldt dan ook dat inmiddels veel *bruikbare ervaring* is opgedaan. Om het experimenteren alle kans te geven werd in 1990 besloten voortaan niet meer met een *huisvormgever* te werken maar met steeds wisselende externe vormgevers, enerzijds om de verschillende geaardheid van de tentoonstellingen recht te doen en de mogelijkheid te hebben ook vormgevers uit onverwachte hoek te kiezen, anderzijds om ervaring op te doen in het kader van de *laboratoriumfunctie*.

Daarnaast werd, stilzwijgend, de technische perfectie van inrichting en overdrachtsmiddelen een uitgangspunt, in de overtuiging dat technische onvolkomenheden onbewust altijd signaleerd worden en storend werken op de beleving van de bezoeker.

De nieuwe organisatiestructuur, die met de komst van Henk van Os in september 1989 in werking trad, bood ook organisatorisch mogelijkheden tot een nieuwe tentoonstellingsaanpak: er was een Sector Presentatie voorzien die de praktische onderbouw zou kunnen bieden voor integratie van kunsthistorisch concept, presentatie en inrichting, en informatieoverdracht aan het publiek, een

situatie die we bij *Kunst voor de beeldenstorm* pijnlijk hadden gemist.

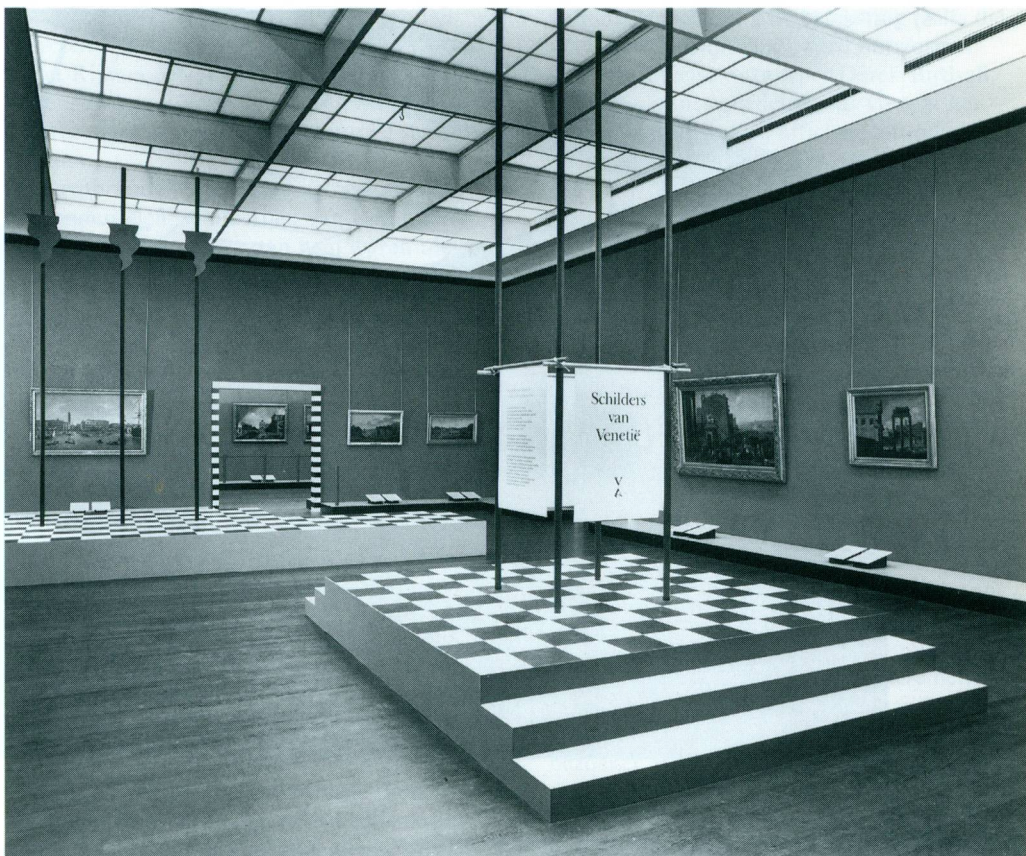
Schilders van Venetië (1990–1991)

De eerste tentoonstelling waarbij werd gepoogd de grenzen van de mogelijkheden van het tentoonstellen te onderzoeken was *Schilders van Venetië*, een tentoonstelling van vijftig Italiaanse schilderijen met gezichten op Venetië, schilderijen van doorgaans groot formaat en van de allerhoogste kwaliteit. Het gevaar bij een dergelijke tentoonstelling is dat de gemiddelde bezoeker gauw is uitgekeken: veel van dit soort schilderijen lijken op het eerste gezicht nogal op elkaar. Met tekst kunnen weliswaar de herkenbare verschillen en de steeds wisselende ambities van de schilders goed worden geadstrueerd, maar nog mooier zou het zijn, zo vonden wij, om de bezoeker een *Venetiaans gevoel* te verschaffen, dat gevoel van intense vrolijkheid dat Venetië op een stralende zonnige dag weet op te roepen, en om een omgeving te creëren die de bezoeker emotioneel ontvankelijk zou maken voor de getoonde schilderijen. Dat alles echter zonder het ongestoord bekijken en genieten van de kunstwerken te verstoren. Daarnaast leek het aantrekkelijk om te onderzoeken of het mogelijk zou zijn om aan een van nature tweedimensionale tentoonstelling die een schilderijtentoonstelling nu eenmaal is, een derde dimensie toe te voegen, daarmee nog eens benadrukkend dat de schilderijen zelf een tweedimensionale uitbeelding zijn van een driedimensionale werkelijkheid.

Het lag voor de hand op zoek te gaan naar een ontwerper die met het creëren van sfeer en illusie vertrouwd zou zijn: een decorontwerper. Een dergelijke ontwerper vonden we in Frans Lasès, die onder andere decors voor de televisie had gemaakt.

Overigens liggen tentoonstellingsinrichting en decorontwerpen minder dicht bij elkaar dan men misschien zou denken. Bij decors gaat het sterk om illusie, om de indruk op afstand, terwijl het inrichten van tentoonstellingen vraagt om zorgvuldige detaillering van alle toegevoegde onderdelen, opdat het oog van de bezoeker moeiteloos van het object naar de inrichting kan glijden en terug.

Afb. 1. *Schilders van Venetië (1990–1991)*: de ingangszaal met de titel van de tentoonstelling en het introductiepaneel. Ontwerp: Frans Lasès.



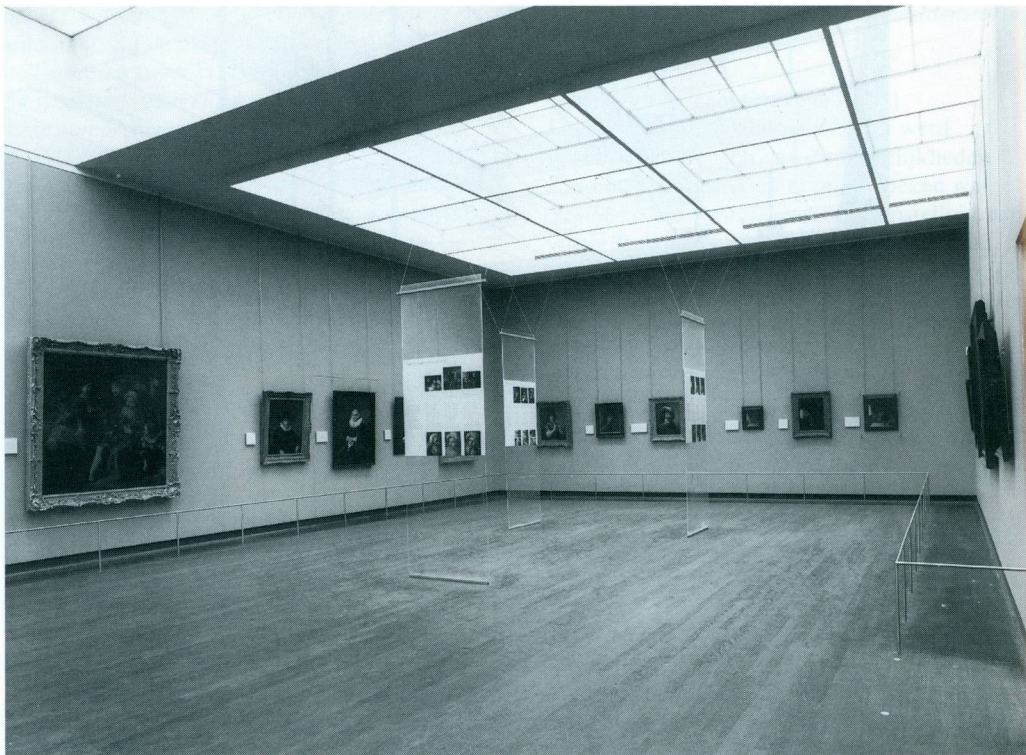
Lasès liet zich inspireren door de beelden van Venetië die op de schilderijen te zien zijn en waarin kleur een belangrijke rol speelt. Hij liet de wanden schilderen in kleuren ontleend aan Venetiaanse huizen, terra, oker, zandkleur, en vulde de zalen met vrolijke decorstukken, geïnspireerd op Venetiaans *stadsmeubilair*. Doordat de decoratie in de ruimte was geplaatst hadden de schilderijen de wand voor zichzelf. Voor de bezoeker had de tentoonstelling dan ook twee aspecten: een vrolijke omgeving en een reguliere tentoonstellingsopstelling waarin uitsluitend het schilderij aan de orde was, begeleid door een heldere tekst in twee talen, een verworvenheid die het Rijksmuseum bij al het geëxperimenteer vooral niet wilde verwaarlozen. In een aangrenzend zaaltje, in dezelfde sfeer als de tentoonstelling vormgegeven, werd niet

het verhaal van de tentoonstelling nog eens kort naverteld, maar werd uitleg gegeven over een essentieel aspect van dit soort *veduteschilderkunst*: de toepassing van het perspectief. De technische perfectie van deze presentatie (verzorgd door Herman de Boer Audiovisuele Producties) was een belangrijk element in het totaalresultaat.

Rembrandt, de meester en zijn werkplaats (1991–1992)

Schilders van Venetië leverde één uitgesproken les op: het Rijksmuseum zou vaker gekleurde wanden moeten toepassen en daarom werden voor de volgende wintertentoonstelling, *Rembrandt, de meester en zijn werkplaats*, volop kleurproeven gedaan. Omdat de tentoonstelling zich niet alleen in de Tentoonstellingszaal zou afspelen maar

Afb. 2. Rembrandt, de meester en zijn werkplaats (1991–1992): de zaal met de voormalige Rembrandts, met uitvoerige publieksbegeleiding, midden in de zaal geplaatst, op perspex-schermen. Ontwerp: Wim Quist en Derek Birdsall.



Afb. 3. Rembrandt, de meester en zijn werkplaats (1991–1992): de ingang naar de kabinetten met tekeningen en etsen, met de bewegwijzering ontworpen door Derek Birdsall.



ook in de reguliere schilderijen-zalen, waren deze kleurproeven van groot belang voor de vaste schilderijenopstelling, tot dan toe grotendeels voorzien van beige-keurige wanden. Van te voren was bekend dat de Rembrandt-tentoonstelling een druk bezochte tentoonstelling zou worden en dat bezoekers noodgedwongen geconfronteerd zouden zijn met veel medebezoeke-ers. Een eerste vereiste was dan ook de omgeving zo rustig mogelijk te houden, zowel wat betreft de facilitaire voorzieningen als wat betreft de tentoonstellings-zalen zelf. Gelukkig bleek het mogelijk om van de Rembrandt-tentoonstelling niet alleen een inrichtingsproject te maken maar ook een bouwkundig project waarin op een groot aantal punten (ingangen, garderobevoorzieningen, klimaatbeheersing) structurele verbeteringen werden gerealiseerd. Om dat totaal te beheersen was Wim Quist, sinds 1980 architect van het Rijksmuseum, de uitgelezen persoon. Niet alleen omdat hij garant kon

staan voor integratie van alle bouwkundige aspecten van het project, maar ook omdat hij in het Rijksmuseum en elders had bewezen buitengewoon talentvol te zijn in het scheppen van overzichtelijke en structureel sterke ruimten.

De Rembrandt-tentoonstelling bestond uit drie onderdelen: schilderijen van Rembrandt, schilderijen die vroeger aan hem waren toegeschreven maar nu aan een andere kunstenaar, en prenten en tekeningen van Rembrandt. In Amsterdam (waar de tentoonstelling na Berlijn en vóór Londen werd getoond) werd er nog een aspect aan toegevoegd: een documentatiecentrum, een plek waar het publiek via computers, videofilms en een leestafel achtergrondinformatie kon krijgen over het Rembrandt-onderzoek van de laatste jaren. Deze vier onderdelen kregen elk een totaal eigen sfeer, opdat het publiek ook onbewust zou ervaren dat men in een ander deel van de tentoonstelling terecht was gekomen. Bij de tekeningen, prenten en schilderijen van Rembrandt stond het esthetisch genoeg voorop, bij de afdeling met de ex-Rembrandts het instructieve element, evenals in het documentatiecentrum. Een dergelijke afwisseling voorkomt, en dat bleek duidelijk tijdens de tentoonstelling, de bekende *museummoetheid* omdat de bezoeker steeds weer op een andere wijze geestelijk geactiveerd wordt.

In de kabinetten met prenten en tekeningen werd het probleem van het noodzakelijke lage lichtniveau opgelost met een speciaal voor de tentoonstelling ontworpen belichtingssysteem met hangende glasfibre-kabels waardoor toch een stralend effect wordt verkregen. De schilderijen werden, na een reeks proefnemingen, deels geschilderd en deels voorzien van wandbespanning in dieproze en hemelsblauw. In de grote zaal met de ex-Rembrandts werd gekozen voor geschilderde wanden in een beige/groene kleur. Veel aandacht werd ook besteed aan de facilitaire voorzieningen (garderobe, winkel, cafetaria etc.), die grotendeels speciaal werden ontworpen. Daar werd, evenals in het documentatiecentrum, gekozen voor een rustige grijze kleur.

De betekening was een belangrijk element in

de tentoonstelling. Alle betekening (zelfs die van de bewegwijzering) werd ontworpen door de Engelse ontwerper Derek Birdsall die ook verantwoordelijk was voor al het drukwerk (catalogus, affiches, uitnodigingskaarten, tickets). Hij koos voor de typografie een heldere zeventiende-eeuwse letter, de Van Dyck. De publieksbegeleiding was uitgebreid en praktisch:¹⁰ omdat er veel buitenlandse bezoekers werden verwacht was de toelichting beschikbaar in zes talen. Er waren etiketten in zes talen bij ieder object, nadere objectgerichte uitleg in het Engels en Nederlands bij elk schilderij. Op tekstborden in de zaal met de voormalige Rembrandts werd uitgebreid verteld welke overwegingen bij de nieuwe toeschrijving een rol hadden gespeeld.¹¹ Alle teksten waren in zes talen beschikbaar in kleine boekjes die de bezoeker voor een gulden kon kopen.

Een *blockbuster* als de Rembrandt-tentoonstelling is onvermijdelijk druk en rommelig. De bedoeling was om door de grootschalige vormgeving van Quist en de heldere betekening van Birdsall de omgeving van het tentoongestelde zozeer te stroomlijnen dat de bezoeker al zijn energie kon gebruiken voor de tentoonstelling zelf.

De Rembrandt-tentoonstelling maakte ons meer dan ooit bewust van de belangrijke rol die facilitaire voorzieningen spelen bij de beleving van het museumbezoek. Maar er is meer. Mede dankzij de ervaringen met de Rembrandt-tentoonstelling hangen de schilderijen in de schilderijenzalen nu op gekleurde wanden,¹² zij het in een heel wat minder uitgesproken kleurstelling dan tijdens de Rembrandt-tentoonstelling. En er is bewezen dat een documentatiecentrum een succesvolle vorm van informatieoverdracht aan het publiek is, met als resultaat het project documentatiecentrum dat volgend jaar zomer zijn beslag zal krijgen in de opening van ARIA (Amsterdam Rijksmuseum Inter Actief) in de Nachtwachtuitbouw. Bovendien is het audiotoursysteem, succesvol beproefd bij de Rembrandt-tentoonstelling, nu – na enige aanpassing – een voorziening voor de vaste collectie.

Afb. 4. *Schilderen zonder penseel: aan de wand de vitrines voor de rolschilderingen, op de voorgrond de legvitrines voor de albumbladen. Ontwerp: Igor Santhagens.*



Schilderen zonder penseel (1992–1993)

De tentoonstelling van 1992, *Schilderen zonder penseel. Gao Qipei (1660–1734) en de Chinese vingerschilderkunst*, was van een geheel andere orde. Het ging hierbij om het werk van een Chinese schilder (intern wel eens *de Rembrandt van China* genoemd) en zijn school, die voor het Nederlandse publiek nagenoeg onbekend was. Daarnaast zijn Chinese schilderijen door hun uiterlijke vorm voor een niet-ingewijd publiek een moeilijk toegankelijk onderwerp. Toch vonden wij dat een dergelijke tentoonstelling in het Rijksmuseum, dat immers ook een afdeling Aziatische Kunst heeft, op zijn plaats zou zijn als wintertentoonstelling. Gelukkig bleek al bij de eerste presentaties aan pers en publiek dat we gelijk hadden gehad; dankzij de pakkende titel, de intrigerende werkwijze van Gao Qipei (die met nagels en vingers schilderde),

de gelukkige keuze van het beeld van de affiche (zie p. 295) en de onmiskenbare kwaliteit van de werken was de belangstelling goed. Ironisch genoeg was de inrichting van de tentoonstelling een groter probleem. De tentoonstelling bestond uit veel, volgens sommigen té veel, objecten, waarvan een aanzienlijk aantal van groot formaat. De conservatorische eisen waaronder de werken getoond moesten waren behoorlijk dwingend: alles achter glas, laag lichtniveau van 50 lux. Dat alles moest op zo'n wijze worden gepresenteerd dat het grote publiek toch de kwaliteit van deze onbekende grootheid zou leren waarderen.

Gezocht werd naar een inrichter die zijn sporen had verdiend met tentoonstellingsbouw, want gebouwd zou er moeten worden. Een dergelijke vormgever vonden we in Igor Santhagens; een bijkomend voordeel was dat

de grafisch vormgever, Dick Letema, in hetzelfde bureau werkte, waardoor op eenvoudige wijze integratie tussen tekst en inrichting kon worden bereikt, ondanks de beperkte ruimte die beschikbaar was.

Santhagens koos voor een duidelijk aanwezige vormgeving die slechts in zeer lichte mate iets Chinees uitstraalde: stevige zwarte kaders om de wandvitruines voor de rolschilderingen van verschillend formaat, helder gestructureerde legvitruines voor de albumbladen, duidelijk kleurgebruik (blauw en rood) en licht hout, onder andere als drager voor de teksten. De toevoeging van de Chinese teksten (opdat Chinezen de informatie over hun grootste schilder moeiteloos tot zich zouden kunnen nemen) was ook grafisch aangenaam.

Door de heldere indeling ontstond een rustige sfeer, waardoor de bezoekers in alle rust langdurig de fijnzinnige Chinese kunst konden bewonderen.

In de publiciteit en in de titel van de tentoonstelling werd veel nadruk gelegd op de ongewone wijze van totstandkoming van deze schilderkunst (tot en met een vingerafdrukkenonderzoek van de dactyloscopische afdeling van de Amsterdamse politie), in de tentoonstelling zelf werd echter niet dit bizarre maar vooral het esthetische element benadrukt. Wel werd in een zijzaaltje via video-beelden van een hedendaagse Chinese schilder aandacht gevraagd voor deze ongewone techniek van het schilderen.

Een groot en niet geheel opgelost probleem bij de inrichting was het licht, enerzijds vanwege het vereiste lage lichtniveau en anderzijds vanwege de reflectie in de vitrineruiten. Al het daglicht werd buitengesloten en er werd geen gebruik gemaakt van de aanvullende tl-verlichting, bovendien werden de ruiten van de wandvitruines schuin geplaatst om reflectie te voorkomen. De uiteindelijk gekozen oplossing met banen reflectielicht resulteerde helaas in onregelmatig en grauw licht, een effect dat later toegevoegde hanglampen niet voldoende verhielpen.

Dageraad der Gouden Eeuw (1993–1994)

Onmiddellijk na *Kunst voor de beeldenstorm* in 1986 was begonnen aan de voorbereidin-

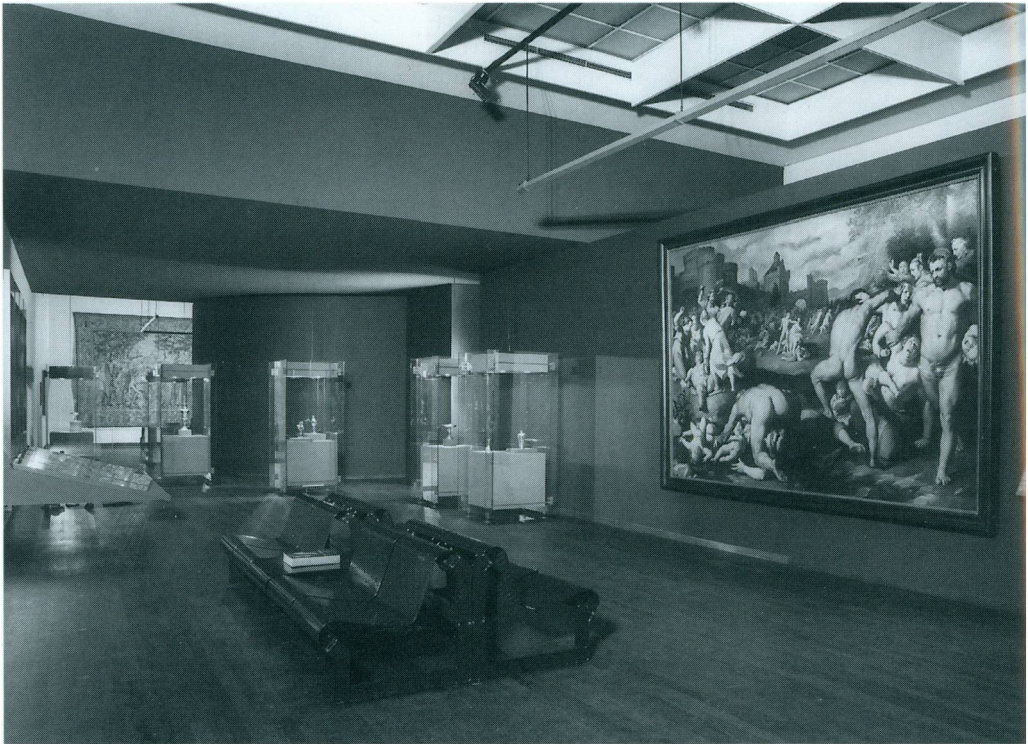
gen van een vervolg op deze tentoonstelling, over Nederlandse kunst rond 1600, uiteindelijk *Dageraad der Gouden Eeuw* genoemd.

Het uitgangspunt van toen, een geïntegreerde, afwisselende opstelling waarin parallellen tussen objecten zichtbaar moesten worden gemaakt, was wederom aan de orde. Het zou een omvangrijke tentoonstelling worden, met meer dan 400 objecten, waarvoor de Tentoonstellingszaal en de omringende schilderijenzalen beschikbaar waren. De wens was nu om ook prenten en tekeningen, die in 1986 om conservatorische redenen in het Prentenkabinet waren getoond, in de tentoonstelling op te nemen. Dat betekende dat het probleem van adequate verlichting, dat door de ervaringen van de tentoonstellingen van de laatste jaren én door de ervaringen in de vaste opstelling van het museum steeds dringender leek te worden, in alle hevigheid aan de orde zou zijn. Bovendien zou de inrichting zodanig moeten zijn dat de beruchte museummoetheid, die bij *Kunst voor de beeldenstorm* uit bezoekersonderzoek was gebleken, niet zou optreden.¹³

Licht en afwisseling waren dus de opdrachten voor ontwerper Wim Crouwel die in recente jaren in het Museum Boijmans van Beuningen had bewezen bijzonder sfeervolle tentoonstellingen te kunnen creëren waarin de objecten maximaal tot hun recht kwamen. Bovendien had met name de verlichting in zijn meest recente tentoonstelling *De Verborgene Stad* in Rotterdam veel lof geoogst.

De behoefte aan afwisseling tussen de verschillende zalen werd door Crouwel meer dan adequaat opgelost: niet alleen door de afwisseling van architectonische vormen die hij in de moeilijk in te richten zalen van het museum wist te realiseren, maar ook door kleur- en lichtgebruik en door de geraffineerde plaatsing van voorwerpen, waardoor steeds weer boeiende doorkijkjes ontstonden en steeds andere groeperingen werden gecreëerd. De vitruines die Crouwel speciaal voor deze tentoonstelling ontwierp (en die sindsdien al vele malen dienst hebben gedaan) verenigden optimale aandacht voor het object en conservatorisch verantwoorde veiligheid. Om een goede lichtsituatie te bereiken werden de zalen donker gemaakt en

Afb. 5. *Dageraad der Gouden Eeuw (1993–1994)*: de eerste zaal met een aantal van de door Wim Crouwel ontworpen vitrines, gevuld met zilveren voorwerpen.



werd kunstlicht in verschillende vormen, sterkten en wijzen toegevoegd. Zo werd de tentoonstelling een staalkaart van verlichtingswijzen: spots in vele soorten en maten, reflectielicht, licht in vitrinekappen, en zelfs, in één zaal, daglicht. Ondanks alle proefnemingen en alle deskundig advies was het eindresultaat toch niet optimaal: met name bij de grote schilderijen trad verkleuring en weerspiegeling op. Bovendien werd de relatieve duisternis, gecombineerd met het labyrint-achtige van de ruimten en de grote drukte, door sommige bezoekers als onaangenaam ervaren.

Vanwege de grote zeggingskracht van de objecten werd de betekening, in een subtiële vormgeving van Harry Sierman, redelijk beperkt gehouden. Ook een manier om te leren dat betekening inmiddels voor het publiek zo'n essentieel onderdeel van het museumbezoek is geworden dat beperking gauw als een tekort wordt ervaren. Het overweldigende aantal bezoekers, bijna 300.000, was natuurlijk een compliment voor

de tentoonstelling, maar maakte wederom duidelijk dat de zalen van het Rijksmuseum zelfs als bijna een gehele etage beschikbaar is, voor een dergelijke omvangrijke en drukbezochte tentoonstelling in feite te krap zijn.

Gebod in schoonheid (1994–1995)

De tentoonstelling *Gebod in schoonheid*, *Schatten van privé-devotie 1300–1500*, naar een idee van Henk van Os zelf, was gebaseerd op een concept dat eigenlijk ongeschikt is voor een tentoonstelling omdat het niet door kijken kan worden overgedragen. Privé-devotie gaat uit van een geestelijke beleving van het object, geïntensiveerd door gebed of gedachten. Die situatie wijkt sterk af van de gebruikelijke relatie tussen object en bezoeker in kunstmusea, waar het esthetisch genoeg primair is. Het doel van de tentoonstellingsinrichting was vooral om een manier te vinden om de functie van het object over te dragen, te laten beleven door de bezoeker. Dat vroeg om een zo ruim mogelijke opstelling van ieder object afzon-

Afb. 6. *Gebed in schoonheid* (1994–1995): in de donkere middenruimte van de Eregalerij staan de objecten als schatten opgesteld. Ontwerp: Keso Dekker; licht: Jan Hofstra.



derlijk. De *Dageraad*-vitruines van Wim Crouwel bleken daarvoor in al hun onopvallendheid uitstekend geschikt. Het was onze overtuiging dat lezen van informatie de individuele beleving van het object zou belemmeren. Daarom werd voor de informatieoverdracht gekozen voor het audiotoursysteem, waarmee sinds de Rembrandt-tentoonstelling enige ervaring was opgedaan. Het systeem dat we bij *Gebed in schoonheid* gebruikten was geavanceerder en werkte met een cd-rom; het kon derhalve niet alleen een rondleiding van Henk van Os in vier talen bevatten, maar ook informatie over elk afzonderlijk object, enkele muziekfragmenten en de tekst van het klankbeeld dat in de zaal werd vertoond. Een infraroodsysteem zorgde ervoor dat de bezoeker bij het betreden van de klankbeeldzaal de tekst in de juiste taal op zijn koptelefoon kreeg. Was de opstelling nadrukkelijk objectgericht, het begeleidende klankbeeld gaf een algemeen beeld van de periode van de tentoonstelling, met zeer evocatieve beelden en muziek. De locatie van dit

klankbeeld maakte dat bezoekers de tentoonstelling eerst zonder en daarna nog een keer mét die informatie konden bekijken. Van tevoren stond vast dat dit niet een tentoonstelling zou moeten zijn waarbij veel gebouwd werd, maar dat de vormgeving vooral een sfeer zou moeten creëren die de bezoeker ontvankelijk maakte voor het gebodene. Daarom werd Keso Dekker als ontwerper gekozen, bekend van zijn decorontwerpen bij balletuitvoeringen, omdat van hem verwacht kon worden dat hij met minieme middelen toch die speciale theatrale sfeer zou kunnen scheppen die het onderwerp nodig had. Hij deed dat met ongewone materialen, hardboard voor deingangswand, een ruw-grenen vloer, rubber en zwart elastiek voor de wanden en zwarte vitrage over de sokkels in de vitruines. Dankzij de lichtontwerper Jan Hofstra, die veel voor ballet werkte, werd dit geheel in een fenomenaal licht gezet, waarbij de objecten zelf helder verlicht werden maar ook de ruimte een algemene lightsfeer kreeg. Het feit dat de tentoonstelling door verbou-

Afb. 7. 'De Lelijke Tijd' (1995–1996): het begin van de tentoonstelling met meubelen uit de neo-gotische periode, geplaatst tegen een gouden wand. In de verte: een lichtwapperend gordijn, geplaatst voor een spiegelwand. Ontwerp: Ulf Moritz



wingswerkzaamheden niet in de Tentoonstellingszaal maar in de Eregalerij met haar gewelven en kabinetten werd gehouden, droeg zeer bij aan het totaal effect.

Als er ooit sprake was van het creëren van meerwaarde van objecten van kunst dan was het hier wel. Alle elementen samen deden precies wat de bedoeling was: door de speciale omgeving voelden de bezoekers zich geïnspireerd en waren ze buitengewoon ontvankelijk voor de objecten en de informatie over de objecten, zozeer dat er verblijfsduren van drie tot vier uur werden genoteerd!

'De Lelijke Tijd' (1995–1996)

De kundigheden van lichtontwerper Jan Hofstra kwamen zeer van pas bij de wintertentoonstelling van 1995, 'De Lelijke Tijd'. *Pronkstukken van Nederlandse interieurkunst 1835–1895*. Een moeilijk onderwerp: de her-

waardering van een tot dan toe verontachtzaamd, en soms verguisd deel van de kunstgeschiedenis: de kunstnijverheid van de negentiende eeuw, door velen direct geïdentificeerd met lelijk en kitsch.

Het concept van de tentoonstelling ging uit van afzonderlijke objecten, verdeeld in negen stijlperiodes. Ze moesten dus in groepen worden getoond maar zo dat ze individueel tot hun recht kwamen. Bij de inrichting van de tentoonstelling wilden we vooral niet uitgaan van een negentiende-eeuwse sfeer, van reconstructie; de objecten zouden in een eigentijdse setting getoond moeten worden. Ontwerper Ulf Moritz, vooral bekend van zijn stofontwerpen, werd gekozen omdat hij onmiskenbaar eigentijds is en omdat hij ervaring heeft met interieur en meubels. Het uiteindelijke ontwerp kwam tot stand in een lang creatief proces. Wat eerst gedacht was

als een eenvoudige achtergrond groeide langzamerhand uit tot een fascinerende totaal-ervaring van afwisseling in vorm, textuur, kleur en, in één hoek met zacht wapperende gordijnen, zelfs beweging. De architectonische onmogelijkheden van de Tentoonstellingszaal werden teniet gedaan door een diagonaal doorzicht te creëren, waardoor het gevoel van een aaneenschakeling van zaaltjes werd vermeden. Ook hier bleek dat bij de tentoonstellingsinrichting het decor een hoge mate van verfijnde afwerking moest hebben: de objecten uit *de lelijke tijd*, stuk voor stuk staaltjes van vakmanschap, konden niet omringd worden door grof afgewerkte schotten, vloeren en wanden. Niet alleen het ontwerp maar ook de kwaliteit van de afwerking bepaalt of een inrichting, zeker een ambitieuze inrichting als deze, geslaagd is. De tentoonstelling '*De Lelijke Tijd*' was, meer nog dan *Gebed in schoonheid*, een lofzang op de presentatie, een bewijs van de theorie dat de omgeving in sterke mate de ontvankelijkheid van de bezoeker voor het gebodene bepaalt. Door de inrichting van Ulf Moritz, en de grondige tekstuele begeleiding, ontworpen door Ton Homburg, beleefden de bezoekers de tentoonstelling zoals wij graag wilden dat ze haar beleefden: als een feestelijke ervaring van een tijd waarin met groot enthousiasme en groot vakmanschap werd geput uit de rijke schatkamers van het verleden.

Jan Steen (1996–1997)

Wat kunnen de redelijk extreme tentoonstellingservaringen uit het recente verleden bijdragen aan een reguliere tentoonstelling als *Jan Steen, schilder en verteller*, reeds jaren geleden geprogrammeerd als de wintertentoonstelling van 1996? Een erbetoon aan een schilder die in het walhalla van de schilders van de Gouden Eeuw ondergewaardeerd is. De 48 schilderijen van allerhoogste kwaliteit, bijeengebracht op deze tentoonstelling zullen, zo hopen wij, aan deze onderwaardering voor altijd een eind maken. Wat voor omgeving schep je voor schilderijen met zoveel drukte, kleurigheid en zeggingskracht, en voor een tentoonstelling waarvoor veel publieke belangstelling kan worden ver-

wacht: een rustig kader waarin de rangschikking van de schilderijen, zo belangrijk voor het begrip van Jan Steen, alle aandacht krijgt en de betekening, waar een tentoonstelling als deze niet zonder kan, een integraal onderdeel vormt van het inrichtingsconcept. Marijke van der Wijst, met veel succesvolle schilderijententoonstellingen op haar naam, schiep dat rustige kader, in nauwe samenwerking met Tessa van der Waals (ook reeds ingezet bij *Gebed in schoonheid*) die de vormgeving van de betekening verzorgde.

Bovenaan de verlanglijst stond echter het licht, nog steeds in de schilderijenzalen en de Tentoonstellingszaal een onopgelost probleem. Jan Hofstra, die inmiddels ook voor de Zuidvleugel veel goeds op lichtgebied heeft gedaan, ontwierp samen met Marijke van der Wijst een velumvoorziening voor de Tentoonstellingszaal die het daglicht en de standaard tl-verlichting doorlaat, maar ook de mogelijkheid geeft tot aanvullende verlichting. Met onder andere het resultaat dat door het toepassen van reflectielicht op het velum een aangename sfeer ontstaat.

Tot slot

Bij de wintertentoonstellingen van het Rijksmuseum van de laatste zeven jaar, het zal de lezer duidelijk zijn, is weinig aan het toeval overgelaten. Natuurlijk was niet alles altijd even geslaagd, waren er fouten en tegenvallers en soms ook ontevreden bezoekers. Maar ook die ervaringen zijn in het laboratorium van het tentoonstellen waardevolle elementen.

In april van dit jaar werd de Zuidvleugel geopend, twintig nieuwe zalen met Aziatische kunst, schilderijen, textiel en kostuum, een uitgelezen gelegenheid om alle ervaringen van de afgelopen jaren in meer bestendige situaties toe te passen. Licht, kleur, materiaalkeuze, facilitaire voorzieningen, betekening, audiotour, publicaties, publiciteit; er is geen onderdeel waarmee al niet in de tentoonstellingssituatie (ook in kleinere tentoonstellingen en presentaties) ervaring was opgedaan en leergeld was betaald.

Een tentoonstelling is voor het museumbedrijf meer dan de zichtbare werkelijkheid van een paar maanden. De Zuidvleugel heeft

voor ons bewezen dat het experimenteren bij tentoonstellingen een investering is die zijn rente meer dan opbrengt.

De meerwaarde van kunst, Henk van Os zei het al in zijn rede van 1985, ontstaat door keuzes die de bezoeker zelf maakt. In zeven wintertentoonstellingen van de afgelopen zeven jaar hebben wij op steeds weer andere manieren geprobeerd de keuzemogelijkheid van de bezoeker zo groot mogelijk te maken. Niet meer en niet minder.

Noten

¹ H.W. van Os, 'Bij het honderdjarig bestaan van het Rijksmuseum, Amsterdam 1985', herdrukt in: H.W. van Os, *Een kathedraal voor de kunst*, Baarn 1996.

² J.A.M.F. Vaessen, *Musea in een museale cultuur*, Zeist 1986, pp. 247–248.

³ Pieter van der Heijden en Wouter Kloek, 'Kijkroutes, een nieuwe vorm van educatieve begeleiding in het Rijksmuseum', *Bulletin van het Rijksmuseum* 33 (1985), pp. 3–17; J.Ph. Sterken en J. Tuijnburg, 'Cognitieve en emotionele effecten van Kijkroutes bij kunstvoorwerpen', *Bulletin van het Rijksmuseum* 33 (1985), pp. 18–33; Jan Sas en Lucas Derks, 'Hoe loopt de Kijkroute in het Rijksmuseum', *Bulletin van het Rijksmuseum* 33 (1985), pp. 34–40.

⁴ G.J. van der Hoek, 'Letters en regels en teksten en beelden', *Bulletin van het Rijksmuseum* 26 (1978), pp. 175–181; Pieter van der Heijden, 'Van concept-tekst tot definitieve tekst. Gedachten over de ergonomie van tekst in het museum', *Museumvisie* 12 (1988), pp. 55–58.

⁵ F. Grijzenhout, 'Historische en a-historische klanken', in: *De kunst van het tentoonstellen. De presentatie van beeldende kunst in Nederland van 1800 tot heden*, Amsterdam 1991, p. 74.

⁶ *Ibidem*, pp. 70–72.

⁷ Het betreft de tentoonstellingen: *Schilders van Venetië. Oorsprong en bloei van de Venetiaanse vedute*, 15 december 1990 t/m 10 maart 1991; *Rembrandt, de meester en zijn werkplaats*, 4 december 1991 t/m 2 maart 1992; *Schilderen zonder penseel. Gao Qipei (1660–1734) en de Chinese vingerschilderkunst*, 12 december 1992 t/m 28 februari 1993; *Dageraad der Gouden Eeuw. Noordnederlandse kunst 1580–1620*, 10 december 1993 t/m 6 maart 1994; *Gebed in schoonheid. Schatten van privé-devotie 1300–1500*, 26 november 1994 t/m 26 februari

1995; *'De Lelijke Tijd'. Pronkstukken van Nederlandse interieurkunst 1835–1895*, 25 november 1995 t/m 31 maart 1996; *Jan Steen, schilder en verteller*, 21 september 1996 t/m 12 januari 1997. In de periode 1990–1996 werden ook nog de volgende grote tentoonstellingen gehouden, die niet in dit artikel beschreven worden: *Juwelen 1850–1920 uit het Schmuckmuseum Pforzheim* (1990), inrichting Louis Janssen, grafische vormgeving Hans Versteeg (SHAPE); *Herman Willem Daendels* (1991), inrichting Martyn Bainbridge; *Imitatie en Inspiratie, Japanse invloed op Nederlandse kunst van 1650 tot heden* (1992), inrichting Manfred Kausen. Zie voor nadere informatie de verslagen van de directie over de jaren 1990 tot 1995.

⁸ *Zorg voor de Nationale Schatkamer. Beleidsnota van het Rijksmuseum Amsterdam, 1991–1999*, Amsterdam 1991, p. 41.

⁹ *Beleidsplan 1997–2000 Rijksmuseum Amsterdam*, [Amsterdam 1996], p. 15.

¹⁰ J. Kiers en S.H.G. Tissink, 'Rembrandt revisited, publieksbegeleiding bij een blockbuster', *Museumvisie* 16 (1992), pp. 149–151.

¹¹ K. Bruin, *De echte Rembrandt: Verering van een genie in de twintigste eeuw*, Amsterdam 1995, pp. 115–137.

¹² Dankzij de goede relaties met AKZO, ontstaan bij het schilderen van de wanden bij de tentoonstelling *Schilders van Venetië* in 1990, konden diverse proeven genomen worden om een verf te vinden die in zijn uiterlijke vorm het karakter van stof zou benaderen. Uiteindelijk werd gekozen voor de door AKZO ontwikkelde Alphonetechniek, waarbij de verf zichtbaar is opgebouwd uit drie verschillende kleuren. Sinds 1992 wordt deze techniek overal in de schilderijen en zalen toegepast.

¹³ A. Cavallero, L. Derks, L. Puts, *Kunst voor de beeldenstorm. Een onderzoek naar het effect van de educatieve begeleiding*, Utrecht 1987.