

FRANS HALS  
MUSEUM

MUSEUM

# TUSSEN OUD & NIEUW

Een analyse van het transhistorisch museum



Laura van den Broek - S1011141

Masterscriptie - Kunstbeleid en Kunstbedrijf

Onder begeleiding van: Dr. E.M. van Meerkerk

Datum: 02-06-2023

## Abstract

*In deze masterscriptie wordt onderzocht hoe twee transhistorische musea de relatie met hun publiek vormgeven. In de academische sferen is er geen eenduidigheid over de verwachtingen van het publiek in een transhistorische tentoonstelling. Aan de ene kant lijkt de idee te bestaan dat het transhistorische geschikt is voor een breed publiek, terwijl aan de andere kant juist wordt gedacht dat het enkel geschikt is voor de ervaren kunstkijkers. Het Frans Hals Museum en Museum M profileren zich allebei als transhistorisch, maar ze lijken zich op geheel andere doelgroepen te richten in hun museumbelied. Het Frans Hals Museum richt zich meer op de museumliefhebber, terwijl Museum M zich meer op een breed (onervaren) publiek richt. Er wordt onderzocht hoe de twee musea hun publiek faciliteren in het transhistorisch concept, hoe ze zich verhouden tegenover hun doelgroepen, en daarmee uiteindelijk, hoe ze invulling geven aan hun eigen rol als museum. Voor dit onderzoek is een theoretisch model ontwikkeld waarin een nieuw museummodel van een traditioneel museummodel wordt onderscheiden. Aan de hand van een tweeledig theoretisch kader en een tentoonstellingsanalyse, blijkt dat de twee musea lijnrecht tegenover elkaar staan in het theoretisch model en in de toepassing van het transhistorisch concept. Het Frans Hals Museum kan worden geschaard onder het traditionele model, en Museum M onder het nieuwe model wat tevens past bij de gekozen doelgroepen. De manier waarop het transhistorisch concept vorm krijgt binnen de twee musea sluit aan bij de geformuleerde dichotomie.*

# INHOUDSOPGAVE

<b>INLEIDING</b>	<b>4</b>
Het transhistorisch museum	5
Methode en opzet	8
Inkadering	13
nuancering	14
<b>1. BEZOEKER IN BEELD</b>	<b>16</b>
Drie paradigma's	16
Twee beleidsvisies	17
Vier educatieve modellen	17
Behavioural paradigma	18
Incorporation/resistance paradigma	19
Outcome-driven	21
Het didactisch model	21
Het traditionele museum	22
Spectacle/performance paradigma	23
Process-driven	24
Het constructivistisch model	24
Het nieuwe museum	26
Het scheidingsmodel	27
<b>2. TOENADERING TOT HET TRANSHISTORISCHE</b>	<b>28</b>
Systematische kunstgeschiedenis	29
Het transhistorisch concept	33
De beschouwer aan het roer	34
Acceptatie van de hedendaagse lens	35
Een intertemporeel polyloog	36
Positieve en negatieve transhistorischeiteit	37
Het negatieve concept	37
Het positieve concept	38
Kritiek	40
<b>3. TWEE TRANSHISTORISCHE TENTOONSTELLINGEN</b>	<b>42</b>
Zwart op wit	43
Het Frans Hals Museum	43
Museum M	43
Publieksfacilitering	44
Trotsering van de tentoonstellingen	45
Architectuur en het ruimtelijk aspect	47
Programmering	53
Informatievoorziening	55
De rol van de bezoeker	60
<b>4. DE PROFIELEN IN PERSPECTIEF</b>	<b>62</b>
Het Frans Hals Museum	62
Het traditionele museum	62
Het negatieve concept van transhistorischeiteit	66
Museum M	67
Het nieuwe museum	67
Het positieve concept van transhistorischeiteit	71
<b>CONCLUSIE</b>	<b>72</b>
<b>BIBLIOGRAFIE</b>	<b>75</b>
<b>BIJLAGEN</b>	<b>79</b>

## INLEIDING

Vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw vindt er een verschuiving plaats in de museale sector; er is een sterkere focus komen te liggen op publiek en publieksbereik. Waar een eeuw geleden collectiebeheer nog prioriteit was voor musea en een select publiek genoot van de museale faciliteiten, zijn nu ook publieksbereik en vraagbenutting essentiële doelen geworden die de museumagenda beheersen.<sup>1</sup> Voormalig galeriehouder, schrijver en prominent figuur in de Britse kunstscène van de jaren tachtig en negentig, Karsten Schubert geeft in zijn boek, *The Curator's Egg* (2000), aan dat deze ontwikkeling onder andere werd bekrachtigd door de invloed van politieke en economische sferen.<sup>2</sup> De subsidieregelingen in Europa tussen culturele instellingen en overheid kwamen in een kritisch daglicht te staan doordat de maatschappelijke relevantie van musea in twijfel werd getrokken. De manier waarop de museumcollectie werd gepresenteerd aan het publiek moest veranderen.<sup>3</sup> De druk vanuit de politiek droeg bij aan de stimulering van publieksgerichtheid. Door middel van publieksgerichtheid konden musea hun relevantie aantonen en zowel nieuwe private als publieke geldstromen vergaren.<sup>4</sup>

De ontwikkeling van de museumfunctie en de focus op publieksbereik uit zich onder andere in de evoluerende rol en identiteit van de beschouwer.<sup>5</sup> Musea lijken er steeds meer naar te streven om de bezoeker niet als passieve kunst kijker te faciliteren, maar om ze als een actieve participant mee te laten draaien.<sup>6</sup> Schubert heeft de vernieuwing van de museumfunctie dan ook omschreven als een “discovery of the audience”.<sup>7</sup> Volgens hem zijn musea zich aan het transformeren van: “[...] standard-setting and elitist store-houses of cultural prototypes that were presented to the public without further discussion and explanation”, naar instellingen met “permanent collections and temporary exhibitions as invitations to an open dialogue between curator and viewer.”.<sup>8</sup>

Niet alleen werd er gekeken naar mogelijke alternatieven voor het faciliteren van de bestaande doelgroep, er werd ook gezocht naar manieren om een nieuw publiek te bereiken. De groep niet-bezoekers werd voorheen genegeerd, maar lijkt nu steeds meer aandacht te krijgen in de

---

<sup>1</sup> Schubert (2000), p. 135.

<sup>2</sup> Schubert (2000), p. 16.

<sup>3</sup> Black (2005), p. 1.

<sup>4</sup> Schubert (2000), p. 9.

<sup>5</sup> Stylianou-Lambert (2010), p. 135.

<sup>6</sup> Stylianou-Lambert (2010), p. 130.

<sup>7</sup> Schubert (2000), p. 135.

<sup>8</sup> Schubert (2000), p. 135.

museale sector als potentieel publiek.<sup>9</sup> Cultuurwetenschapper Graham Black ziet participatie en betrokkenheid als fundamentele componenten voor de realisatie van publieksverbreding. Black houdt zich in zijn onderzoek voornamelijk bezig met de toekomst van de museale sector in relatie tot publieksontwikkeling en suggereert in zijn artikel, ‘Meeting the audience challenge in the ‘Age of Participation’’ (2018) dat het interactieve leerproces belangrijker is dan de uitkomst van de leerweg.<sup>10</sup> Participatie, openheid en ervaringsgerichtheid lijken de sleutel te zijn naar het bereiken van een breder publiek.<sup>11</sup>

Eilean Hooper-Greenhill heeft in haar boek *Museums and the Interpretation of Visual Culture* (2000) onderscheid gemaakt tussen het model van het traditionele museum, dat zij *old modernist museum* noemt, en het nieuwe model waarvoor ze de term *new post-museum* hanteert.<sup>12</sup> De verschillen tussen het nieuwe en het traditionele museumconcept schemeren door in meer dan enkel wie erop af komt. Het beïnvloedt de verhouding tussen museum en publiek, en daarmee de manier waarop kunst wordt gepresenteerd, en welke rol kennis hierbinnen heeft. Ontwikkelingen als deze zijn echter langdurige processen die niet van de ene op de andere dag plaatsvinden. Het nieuwe museummodel is dan ook al enkele jaren in de maak en hoewel steeds meer musea zich lijken te bekeren tot de publieksgerichte beleidsstrategieën, wordt de traditionele museumcultuur nog altijd sterk vertegenwoordigd.<sup>13</sup> Ook Andrea Witcomb, auteur van het boek *Re-Imagining the Museum Beyond the Mausoleum* (2003), herkende een tweestrijd in de museumwereld tussen het oude en het nieuwe museummodel. Nog steeds lijken onderdelen van het traditionele model, al dan niet in een nieuw jasje, vertegenwoordigd te worden.<sup>14</sup>

## Het transhistorisch museum

In hetzelfde tijdsbestek als de besproken museumontwikkelingen is ook het transhistorisch museumconcept op het podium getreden. In dit concept wordt de kunsthistorische canon losgelaten en wordt de scheiding op basis van tijdsperiode, stijl en nationaliteit overbrugd door de hedendaagse blik. Het fundament van het transhistorische wordt gevormd door de gedachte dat de betekenis van een kunstwerk niet is gevangen in de historiciteit van het object zelf, maar ontstaat wanneer een beschouwer ermee interacteert.<sup>15</sup> Actieve deelname aan de tentoonstelling is daarom noodzakelijk; de beschouwer wordt geacht een dialoog aan te gaan

---

<sup>9</sup> Stylianou-Lambert (2010), p. 135.

<sup>10</sup> Black (2018), p. 307.

<sup>11</sup> Black (2021), p. 1.

<sup>12</sup> Hooper-Greenhill (2000), p. 125.

<sup>13</sup> Stylianou-Lambert (2010), p. 137.

<sup>14</sup> Witcomb (2003), p. 1.

<sup>15</sup> Wittcox (2018), p. 13.

met de kunstwerken. Het transhistorisch concept nodigt namelijk uit om met een hedendaagse blik naar het verleden te kijken waardoor de hedendaagse visie een plaats krijgt in het museumbezoek.<sup>16</sup>

Hoewel het transhistorische concept voortborduurde op de *wunderkammer*, en in theorie meermaals in het verleden is opgedoken, is het toch een recent ontwikkeld concept dat ook nog maar weinig is onderzocht.<sup>17</sup> In feite is er nog geen vaste definitie voor het concept. In 2015 startten twee musea die zich beide profileren als transhistorisch museum, een onderzoeksproject genaamd *The Transhistorical Museum: Objects, Narratives and Temporalities*. Aan de hand van dit onderzoeksproject is in 2018 een essaybundel gepubliceerd: *The Transhistorical Museum: Mapping the Field*. In deze publicatie hebben experts uit zowel het werkveld als het academische veld een bijdrage geleverd aan de conceptualisering van het transhistorische museum.<sup>18</sup> Dit is tot nu toe het leidend onderzoek op het gebied van het transhistorisch concept.

Doordat het transhistorische als museumconcept vrij jong is in ontwikkeling, en er nog zeer weinig over is gepubliceerd, zijn de opvattingen over het transhistorische niet altijd coherent, en soms zelfs tegenstrijdig. Zo lijkt er ook nog geen eenduidigheid te zijn over de verhouding tussen het transhistorisch museum en het publiek. Aan de ene kant lijkt het concept zich uitstekend te lenen voor het aanspreken van een breed publiek. Participatie, open dialoog en een actieve houding zijn immers kenmerkend voor een museum dat zich richt tot een breed publiek. Bevindingen van Penelope Curtis en Jean Hubert Martin — beiden kunsthistorici en werkzaam als conservator — ondersteunen de idee over het transhistorisch concept als toegankelijk voor een breed publiek. Curtis gelooft dat transhistorische tentoonstellingen verschillende types beschouwers kunnen aanspreken en een dialoog tussen de kunstwerken teweeg kan brengen. De oude sociale en kunsthistorische hiërarchieën zijn namelijk niet meer van belang.<sup>19</sup> Martin stelt in zijn artikel daarbij dat in het transhistorische museum de relaties die de beschouwer tussen kunstwerken ziet niet gebaseerd zijn op academische kennis, maar op individuele interpretatie en oog voor detail.<sup>20</sup> Het is goed voor te stellen dat een transhistorische tentoonstelling geschikt is voor een breed publiek met weinig kennis en ervaring. Gezien het concept niet is gebaseerd op de kunsthistorische constructies, lijkt kennis

---

<sup>16</sup> Carpreau (2018), P. 115.

<sup>17</sup> Bühler (2018), p. 43.

<sup>18</sup> Frans Hals Museum, *Mapping the Field*, <https://www.franshalsmuseum.nl/nl/research/mapping-the-field/>, geraadpleegd op 14-05-2023.

<sup>19</sup> Curtis (2018), pp. 103.

<sup>20</sup> Martin (2018), p. 153.

over de kunstgeschiedenis niet noodzakelijk te zijn. De kunstwerken worden losgehaald van hun historische kader waardoor enkel de hedendaagse blik als verbindende factor geldt.

Aan de andere kant kan er gesteld worden dat het transhistorisch concept enkel geschikt is voor de ervaren kunstrijker. Gezien de canon wordt losgelaten, verliest de beschouwer de houvast die de systematische chronologie kon bieden. Schubert vindt zelfs dat ahistorische (oftewel transhistorische) tentoonstellingen juist elitair zijn. De auteur beargumenteert dat dit soort tentoonstellingen ontoegankelijk zijn voor mensen die geen kennis hebben van de kunstgeschiedenis.<sup>21</sup> Hij schrijft:

Instead of providing the visitor with as many facts as possible, ahistorical curating is based on the assumption that the visitor is already fully aware of what is pertinent. For those not ‘in the know’ the result may be merely baffling. Ahistorical curating is in danger of obfuscating instead of informing. Rather than initiating new audiences to the museum, ahistorical curating may actually drive them away.<sup>22</sup>

In deze passage suggereert Schubert dat alleen de bezoeker die al kennis heeft van de kunstgeschiedenis de mogelijkheid heeft om de diepgaande onderlinge relaties tussen kunstwerken te interpreteren. De bezoekers zonder deze voorkennis kunnen die informatie niet verkrijgen in de tentoonstelling en zullen de onderlinge relatie niet kunnen achterhalen.

Concluderend is Schubert ervan overtuigd dat de transhistorische tentoonstelling niet passend is voor een breed publiek en alleen door een elite groep kan worden geapprecieerd. Afgeleid van de verschillende opvattingen, lijkt er dus geen eenduidigheid te zijn over of de bezoeker wel of niet bewapend moet zijn met voorkennis om zich een weg te banen door de transhistorische tentoonstellingen.

De tegenstrijdige opvattingen blijken ook in de praktijk door te schemeren. Wanneer het Frans Hals Museum in Haarlem, en Museum M in Leuven onder de loep genomen worden, valt op dat beide zich identificeren als transhistorisch museum, maar zich wel richten op verschillende doelgroepen. Waar het Frans Hals Museum zich richt tot de ervaren kunstrijker legt Museum M het zwaartepunt bij de onervaren museumbezoeker.<sup>23</sup> De tegenstrijdigheid die zojuist onder woorden is gebracht, vindt hier in de praktijk zijn uiting.

---

<sup>21</sup> Schubert (200), p. 135.

<sup>22</sup> Schubert (200), p. 135.

<sup>23</sup> Frans Hals Museum (2021), *Jaarverslag 2020*, p. 29. & Museum M (2018), *Strategisch Actieplan 2019-2023*, p. 6.

De tegenstrijdigheid is de aanleiding geweest om de twee musea nader te bestuderen. Ik wil in kaart brengen hoe de twee musea twee verschillende doelgroepen faciliteren binnen het gemeenschappelijk transhistorisch concept. De relatie die het museum construeert met het publiek kan inzicht bieden in hoe een museum zichzelf verhoudt tot zijn publieke functie en zijn profilering als (transhistorisch) museum. Wat ik daarom in dit onderzoek centraal stel, is hoe de twee transhistorische musea de relatie met hun publiek vormgeven.

## Methoden en opzet

Om tot een verhelderende conclusie te komen, zal er een profielschets worden gemaakt van de twee centraal gestelde musea. Deze profielschets zal worden opgebouwd op basis van een tentoonstellingsanalyse. Deze analyse wordt gebaseerd op een tweeledig theoretisch kader. Dit kader bestaat uit een scheidingsmodel en een analyse van het transhistorisch museum. Beide worden geconstrueerd op basis van een literatuurstudie. Hoewel dit onderzoek hoofdzakelijk cultuurwetenschappelijk is, zal er regelmatig gerefereerd worden naar het sociologische kader, evenals het kunsthistorische kader.

In hoofdstuk 1 wordt het fundament gelegd voor het scheidingsmodel. Er zal een tweedeling worden aangegeven en uitgewerkt betreffende het oude en nieuwe model van het kunstmuseum. Hierbij ligt de focus op de relatie tussen het museum en het publiek vanuit het oogpunt van het museum. Op drie niveaus wordt er gekeken naar de onderlinge verschillen tussen het traditionele museummodel en het nieuw opkomende model. Allereerst komen de bezoekersparadigma's aan bod. Deze zijn geformuleerd door socioloog en museoloog Theophisti Stylianou-Lambert in haar artikel 'Re-conceptualizing Museum Audiences: Power, Activity, Responsibility' (2010). In haar artikel bestudeert de auteur drie museale bezoekersparadigma's vanuit verschillende wetenschappelijke invalshoeken, waarvan er twee een plek krijgen in dit onderzoek. De eerste is het *incorporation/resistance* paradigma. Dit is een ouder paradigma waarbij het museum wordt gezien als een toonaangevende instantie die als autoriteit een boodschap in een tentoonstelling verwerkt. Het is vervolgens aan de bezoeker om die boodschap te achterhalen. In dit paradigma spelen de noties van het Marxisme een belangrijke rol gezien ervanuit wordt gegaan dat het museum de boodschap als het ware codeert. Enkel een bezoeker uit dezelfde dominante cultuur zou de juiste kennis en kunde hebben om die boodschap te ontcijferen.<sup>24</sup>

Het paradigma dat steeds meer aanhang vergaart binnen museologisch onderzoek, schaarst zij onder het *spectacle/performance* paradigma. Dit paradigma gaat uit van de bezoeker die een identiteitsvorming in gang zet wanneer deze over de drempel van het museum stapt. Niet

---

<sup>24</sup> Stylianou-Lambert (2010), p. 131.



educatie, maar persoonlijke ervaring lijkt volgens Stylianos-Lambert de drijvende kracht te zijn waarmee musea hun bezoekers stimuleren.<sup>25</sup>

Opvolgend zullen de ideeën van een reeds geïntroduceerde onderzoeker, Black, over tegenstellende beleidsvisies worden gekoppeld aan de paradigma's. In dit onderzoek komen meerdere publicaties van Black aan bod, maar hierbij is voornamelijk zijn artikel 'Meeting the audience challenge in the 'Age of Participation'' (2018), van belang. Hierin beschrijft hij namelijk tegenstellende manieren waarop een museumpubliek door de tentoonstelling kan worden geleid: namelijk *outcome-driven* of *process-driven*. Bij de eerste richt een museum zich op de resultaten van een tentoonstellingsbezoek. De centrale boodschap is daarbij het belangrijkste dat bezoekers kunnen ondervinden in een tentoonstelling.<sup>26</sup> Een *process-driven* museum is niet gericht op het overbrengen van een boodschap aan de bezoekers, maar juist op het proces dat ze tijdens een tentoonstelling doormaken. Niet het doel maar de leerweg is dan van het voornaamste belang.<sup>27</sup> Black suggereert in zijn artikel dat het sociale leerproces van de bezoeker ook bij de bezoeker zelf centraal staat. Hij probeert daarbij duidelijk te maken dat het ontwikkelende publiek niet verlangt naar een 'simpeler' museum, onderhevig aan *edutainment*, en pleit voor een museum gebaseerd op de sociale leertheorie.<sup>28</sup>

Als laatste wordt ook een tweedeling gemaakt op het niveau van publieksbegeleiding. Hiervoor zal het boek *Museums and Silent Objects: Designing Effective Exhibitions* (2016) van Francesca Monti en Suzanne Keene worden geraadpleegd. In hun boek bieden de auteurs vanuit een cultuurwetenschappelijk kader inzicht in de rol van objectpresentatie in de relatie tussen museum en publiek. Voor de bespreking van publieksbegeleiding, halen ze de vier educatieve modellen aan uit een eerder onderzoek van George Hein uit 1998. Hierbij moet ik vermelden dat de educatieve modellen kunnen worden gelezen als communicatiemodellen. Dat doe ik in dit onderzoek ook. Monti en Keene hebben naast een beschrijving per model ook een lijst gemaakt met kenmerkende aspecten en criteria.<sup>29</sup> In dit onderzoek zijn twee van de vier modellen gebruikt voor de opbouw van het scheidingsmodel, namelijk het didactisch, en het constructivistisch model. Bij het didactisch model wordt er gebruik gemaakt van een systematische opbouw: de volledige inhoud en bijbehorende leerpunten worden geredigeerd door het museum. Het museum stelt zich in dit model duidelijk op als autoriteit tegenover de bezoeker.<sup>30</sup> Lijnrecht tegenover dit model, staat het constructivistische educatiemodel. De

---

<sup>25</sup> Stylianos-Lambert (2010), p. 135.

<sup>26</sup> Black (2018), p. 309.

<sup>27</sup> Black (2018), p. 307.

<sup>28</sup> Black, (2018), p. 307.

<sup>29</sup> Monti (2016), p. 78.

<sup>30</sup> Monti (2016), p. 80.

bezoeker heeft in dit model meer vrijheid, zowel in de manier waarop deze de tentoonstelling benaderd, als wat deze eruit haalt. Eigen interpretatie en een actieve houding worden gedoogd, en zelfs gestimuleerd.<sup>31</sup>

In hoofdstuk 2 wordt het transhistorisch museum in theorie verder uitgediept. Binnen de transhistorische theorie wordt ervan uit gegaan dat heden, verleden en toekomst doorlopend met elkaar in verbinding staan. Kunstwerken worden niet enkel gezien als een product van het verleden, of als een schakel in een progressief systeem naar een ultieme vorm.<sup>32</sup> Het transhistorisch concept wijst het hokjesdenken van de traditionele kunstgeschiedenis af, en pleit voor een aanpak waarbij meerstemmigheid en de hedendaagse blik ruimte krijgen in het kunsthistorisch debat. Omdat het transhistorisch concept nog nauwelijks is ingebed in de ontwikkeling van de kunsthistorische discipline, zal ik hiermee van start gaan.

De opkomst van het concept hangt samen met een kritische houding jegens de traditionele kunstgeschiedenis, en wordt ondersteund door nieuwe denkwijzen. In het hoofdstuk onderscheid ik drie ontwikkelingen die de traditionele kunstgeschiedenis onder druk zetten en het mogelijk hebben gemaakt dat het transhistorisch concept heeft kunnen floreren. Ik wil hiermee niet beamen dat er een direct verband te leggen is tussen de drie ontwikkelingen en het ontstaan van het transhistorisch concept, maar ze vertonen wel gelijkende ideeën betreffende de historiciteit van kunstwerken en de rol van de beschouwer. Zo zal als eerste de invloed van de semiotiek op de kunstgeschiedenis worden besproken, vervolgens het essay van literatuurcriticus en semioticus Roland Barthes 'La Mort de l'Auteur' (1968) en als laatste het concept *period eye* van kunsthistoricus Michael Baxandall. De kunst- en cultuurhistorische inbedding zal opheldering geven over de context waarin het concept is ontstaan, en welke beweegredenen hiervoor waren.

Vervolgens zal ik verder uitweiden over het transhistorisch concept zelf. Ik zal in kaart brengen wat de aspecten zijn die ik zelf onderscheid als kenmerkend. Hierin is de essaybundel *The Transhistorical Museum: Mapping the Field* essentieel geweest. Uit de essays van deze publicatie, tezamen met de aanvullingen van Brigitte Dekeyzers artikel 'How museums with Historical Art Collections Deal with the Past: a Typology' (2021), heb ik kunnen onderscheiden wat het transhistorische maakt tot wat het is. Ik zal geen poging doen om een definitie vast te stellen, maar ik zal wel, zo ver als dit mogelijk is, het concept verkennen om een overzicht te bieden van wat het kan zijn. Ook de relatie tussen de bezoeker en het transhistorisch museum zal worden geanalyseerd. Hiervoor richt ik me tot Peter Carpreau. Hij schrijft in zijn bijdrage in de essaybundel, 'The Paradox of the Value of Art' (2018), dat pas

---

<sup>31</sup> Monti (2016), pp. 81-82.

<sup>32</sup> Wittcox (2018), p. 12.

wanneer de beschouwer aan het roer staat, en deze de betekenis van een kunstwerk bepaalt, het transhistorisch concept kan worden bewerkstelligd.<sup>33</sup>

De beschouwer speelt dus een belangrijke rol. Deze insteek opent ook de deuren naar de twee andere kenmerkende aspecten: de aanvaarding van de hedendaagse blik, en de bewerkstelling van een intertemporeel polyloog. Ook hierbij zal de essaybundel de leidraad vormen in mijn formulering van de aspecten. Theorieën uit het werkveld, de cultuurwetenschappen en de kunstgeschiedenis zullen tegen elkaar afgezet worden ter verduidelijking van de verschillende opvattingen van de transhistorische theorie, het transhistorisch museum, en de relatie met het publiek.

De bijdrage van Nicola Setari aan de essaybundel, zijn artikel ‘Notes on Transhistoricity’ (2018), is een cruciaal element in dit onderzoek. Setari onderscheidt in zijn publicatie een negatief en een positief concept van transhistorischeiteit. Hierbij wordt het negatieve concept gezien als een praktisch model waarin musea de vrijheid nemen om hun tentoonstellingen in te richten los van de noties van de kunsthistorische canon.<sup>34</sup> Het positieve concept heeft een meer theoretische insteek en suggereert dat transhistorischeiteit een karakteristieke eigenschap is van kunst. Kunstwerken zouden het vermogen hebben hun eigen historiciteit te overstijgen en beschouwers uit elke tijd aan te spreken.<sup>35</sup> Deze concepten zullen uiteindelijk een belangrijke rol spelen in de profilering van het Frans Hals Museum en Museum M. Het zal daarom ook aan het scheidingsmodel worden toegevoegd dat wordt opgesteld in het eerste hoofdstuk.

In hoofdstuk 3 zullen het Frans Hals Museum en Museum M op twee manieren worden geanalyseerd. Allereerst zal ik me verdiepen in de beleidsdocumenten van de twee musea. Uit de beleidsdocumenten kan namelijk worden gedestilleerd tot welke doelgroepen zij zich richten en hoe zij het publiek willen faciliteren in relatie tot het transhistorisch concept. Hiervoor zal ik een aantal fragmenten van de meest recente beleidsstukken tegen elkaar afzetten en de relevante verschillen aanduiden. Hoe dit in de praktijk tot uiting komt, zal in het tweede gedeelte van dit hoofdstuk worden blootgelegd.

Om in kaart te brengen hoe het Frans Hals Museum, en Museum M zich verhouden tot hun publiek en het transhistorisch concept, heb ik beide musea bezocht om twee tentoonstellingen te analyseren. Het is een steekproef om een representatie van de praktisering van het transhistorisch concept vast te leggen.

Tijdens deze analyse heb ik gelet op meerdere segmenten waarvan is bevestigd dat deze invloed hebben op de manier waarop een bezoeker de tentoonstelling ervaart. Zo komt ook

---

<sup>33</sup> Carpreau (2018), p. 115.

<sup>34</sup> Setari (2018), p. 27.

<sup>35</sup> Setari (2018), p. 32.

een bespreking van het gebouw en het interieur aan bod, evenals het gekozen thema voor de tentoonstelling, de ruimteverdeling en -indeling, tot aan de tekstborden. Al deze onderdelen communiceren aan het publiek wat er van hen wordt verwacht en hoe het museum zich tegenover hen verhoudt. Ik heb niet elk detail besproken. Zo ben ik bijvoorbeeld niet ingegaan op het gebruik van licht. Enkel de onderdelen die duidelijke verschillen aantonen komen aan bod in de bespreking. Ook heb ik ervoor gekozen de randprogrammering achterwege te laten. Workshops, rondleidingen en externe communicatie zijn namelijk sterker beïnvloed door het educatieprogramma en de marketingstrategieën van het museum. Ik heb me dus enkel gericht op wat zich in de zalen van de tentoonstellingen bevindt. Tevens heb ik ook zoveel mogelijk de verwoording van de tekstuele communicatiemiddelen buiten beschouwing gelaten. Gezien de musea in verschillende landen zijn gevestigd, de een in Nederland en de ander in België, kan ik zonder kennis van de taalverschillen geen oordeel vellen over het taalgebruik.<sup>36</sup>

Ook in de analyse heb ik ondersteuning gezocht bij wetenschappelijke literatuur. Zo heb ik de elementen die worden besproken gebaseerd op Stephanie Mosers 'The Devil Is in the Detail: Museum Displays and the Creation of Knowledge' (2010). Daarnaast heb ik voor de bespreking van het ruimtelijk aspect een ontwikkeling geschetst van museuminterieur en architectuur om de twee centraal gestelde musea hierin te kunnen plaatsen. Hiervoor heb ik me gericht tot de geschetste ontwikkelingen van Michaela Giebelhausens 'Museum Architecture: a Brief History', uit het boek *A Companion to Museum Studies* (2011) van Sharon MacDonald. Zij beschrijft een ontwikkeling van monumentale naar instrumentele musea, en trekt dit door tot aan de hedendaagse samensmelting van de twee types. Ik zal aantonen hoe het Frans Hals Museum en Museum M binnen deze ontwikkeling passen, en ik zal relevante vergelijkingen aanhalen om in kaart te brengen wat het ruimtelijk aspect tweeeebrengt in relatie tot de beleving van de bezoeker. Gezien Museum M verband houdt met de ontwikkelde white cube, zal ik ook Christoph Grunenbergs essay 'The Modern Art Museum' (1999) inzetten voor de bespreking van de typologie. Verder zijn ook Kali Tzortzi's *Museum Space: where Architecture Meets Museology* (2015) en de bespreking van Melanie Bühler over gekleurde muren in het museum, 'Colour Critique - Why the White Cube Is no Longer White', relevant voor de analyse van het ruimtelijk aspect.

Voor de bespreking van de tekstvoorzieningen in de tentoonstelling, heb ik het model ingezet van Louise J. Ravelli uit haar boek *Museum Texts: Communication Frameworks* (2006). Ravelli maakt hierin onderscheid tussen een oud en nieuw museumtype en bespreekt hierbinnen drie verschillen: de toebedeelde rollen, de aanspreekstijl en de aangenomen

---

<sup>36</sup> Beide musea gebruiken wel Nederlands als voertaal. Het verschil tussen de Nederlandse en Vlaamse taal is echter cultuurgebonden, en daarom lastig te vergelijken in taalgebruik.

houding.<sup>37</sup> Gezien ik een gelijkend onderscheid maak tussen het traditionele museum en het nieuw opkomende museum, zal ik Ravelli's tabel gebruiken om de verschillen in de tekstvoorzieningen van het Frans Hals Museum en Museum M aan te duiden.

Na de uitwerking van de analyse zal ik meer inzicht geven in de verschillende rollen die de bezoekers worden toebedeeld in de twee musea. Dit zal een globale schets zijn ter conclusie van de tentoonstellingsanalyse en zal voornamelijk dienen als brug naar het vierde en laatste hoofdstuk.

Het laatste hoofdstuk staat volledig in het teken van het construeren van profielschetsen van het Frans Hals Museum en Museum M. Ik zal hierbij de resultaten van de tentoonstellingsanalyse van hoofdstuk 3 koppelen aan het model uit het eerste hoofdstuk, en de transhistorische theorie uit hoofdstuk 2. Er wordt hierbij geconcludeerd aan welke kant van het scheidingsmodel de twee musea zich bevinden. Hierin worden ook het negatieve en positieve concept van transhistorischeiteit verwerkt. De twee musea zullen individueel na elkaar worden behandeld. Ter ondersteuning zal ik twee definities formuleren van het transhistorisch concept op basis van de manier waarop het te herkennen is in de twee musea.

In de conclusie zal ik uiteindelijk de aspecten die worden benoemd in de profielschets, tegen elkaar afzetten om een helder beeld te schetsen van de verschillen in de manier waarop de twee transhistorische musea met hun publiek omgaan binnen het transhistorisch concept, en hoe dit past bij de publieksgroepen die ze faciliteren.

## Inkadering

Binnen de academische sferen is de rol van het publiek en de transformerende musea voornamelijk bij cultuurwetenschappers een veel besproken onderwerp. De verscheidenheid aan publicaties is in twee groepen te verdelen: publieksonderzoek en onderzoek naar de ontwikkelingen van het denken over publiek binnen de sferen van de culturele instelling. Het verschil tussen de invalshoeken is herkenbaar in de formulering van de vragen die worden gesteld: Hoe gedraagt het publiek zich, of, hoe wordt het publiek aangesproken? Hoewel de twee nauw met elkaar zijn verbonden is het belangrijk dat er een onderscheid wordt gemaakt tussen de invalshoeken. De vraag naar wat de intentie is van de musea, en of die insteek daadwerkelijk zijn vruchten afwerpt, zijn twee verschillende invalshoeken.

Onderzoek vanuit het museumpubliek wordt voornamelijk door sociologen en cultuurwetenschappers gedaan. Vanaf de jaren zestig werd er steeds meer onderzoek gewijd aan wie de museumbezoeker is en wat zijn of haar beweegredenen zijn.<sup>38</sup> Museaal

---

<sup>37</sup> Ravelli (2006), p. 72.

<sup>38</sup> Black (2021), p. 24.

publieksonderzoek wordt vaak in een ademteug genoemd met het onderzoek van socioloog Pierre Bourdieu. In 1991 bracht hij samen met socioloog Alain Darbel het boek *The Love of Art* uit. Deze publicatie bevat een onderzoek naar het profiel van de typische museumbezoeker en verklaart vanuit een sociologisch oogpunt de demografische opbouw van het museumpubliek. Anderen die dit pad bewandelen zijn bijvoorbeeld het duo John H. Falk and Lynn D. Dierking, en ook Monti en Keene.

Het tweede segment richt zich niet op de identiteit en de vereisten van het museumpubliek, maar op het museum dat het publiek faciliteert en tegelijkertijd een eigen identiteit bewerkstelligt. Binnen dit kader zijn voornamelijk cultuurwetenschappers en experts uit de museumwereld actief. Onder belangrijke spelers uit het praktiserende veld vallen bijvoorbeeld Schubert, Tzortzi, Ravelli en Stylianos-Lambert.

Dit onderzoek zal aansluiten bij de laatst besproken invalshoek. Het is gericht op de intenties van het museum. Publieksonderzoek vereist een andersoortige methode en is bovendien niet van belang bij het achterhalen van de gewenste rol van het transhistorisch museum. Het zal echter wel een ondersteunende rol krijgen vanwege het nauwe verband tussen de twee invalshoeken. Bovendien beïnvloedt publieksonderzoek de manier waarop musea hun publiek zien omdat het ze inzicht biedt in de effectiviteit van tentoonstellingen waar de instellingen weer op kunnen anticiperen.

#### NUANCERING

Voordat het eerste hoofdstuk wordt aangesneden, zijn er een aantal zaken die opheldering vereisen. Allereerst wil ik mijn houding tegenover de twee musea en de invulling die ze geven aan het transhistorisch concept verduidelijken. Ik maak in dit onderzoek onderscheid tussen het traditionele museum en de nieuwe vorm. Termen als ‘traditioneel’ en ‘oud’ hebben een negatieve connotatie waarvan ik in dit onderzoek afstand wil doen. Het doel van dit onderzoek is niet om een van de twee musea als beter of slechter dan de ander af te tekenen.

Dit is ook de reden dat ik geen definitie ga vaststellen van het transhistorisch concept. Het onderzoek heeft enkel als doel om in kaart te brengen dat de musea een andere invulling geven aan het concept. Ik zal aantonen hoe ze dat doen, en wat de gevolgen ervan zijn voor de rol van de bezoeker. Ik zal echter niet oordelen of een museum meer of minder transhistorisch is dan de ander.

Daarbij wil ik ook nuanceren dat ik enkel de situatie van de Westerse kunstmusea bespreek. Hoewel in sommige gevallen de situatie van toepassing is op de gehele museumwereld, en enkele bronnen ook het geheel als één behandelen, zijn de grote lijnen enkel gericht op musea met een kunstcollectie.

Ik wil ook opheldering bieden over mijn woordkeuze. Ik gebruik namelijk het woord ‘curator’, en niet de meer gebruikelijke ‘conservator’. Hoewel dit in Nederland meestal slaat op dezelfde functie, ligt het zwaartepunt op een andere plek. Volgens de Van Dale is een curator iemand die een tentoonstelling samenstelt. Een conservator wordt beschreven als een beheerder van een museum. Gezien ik me in dit onderzoek voornamelijk richt tot de tentoonstellingen van de musea, en de relatie met het publiek, is de term ‘curator’ meer van toepassing.

Als laatste is het ook van belang om aan te geven dat ik in dit onderzoek enkel werk met de term transhistorisch. Mieke Bal stelt in haar artikel uit de essaybundel, ‘Towards a Relational Inter-Temporality’ (2018) de term ‘transhistorisch’ ter discussie. Het voorzetsel trans- suggereert namelijk dat het dwars door iets gaat, in dit geval dwars door de tijd. Het geeft aan dat kunstwerken de tijd overstijgen, en alhoewel dit het geval is, is er meer aan de hand.<sup>39</sup> Trans- suggereert een scheiding. Hierdoor ligt de nadruk op de kloof tussen twee tijden. Bal stelt voor om interhistorisch als term in te zetten. Inter-, in tegenstelling tot trans-, focust op de ruimte ertussen. Er wordt benadrukt dat het dialoog dat tussen kunstwerken ontstaat, het resultaat is van een wisselwerking. Er is sprake van gelijkwaardige invloed.<sup>40</sup>

Toch is transhistorisch de gangbare benaming voor het concept geworden en zal ik me voegen naar de algemene consensus. Wel heb ik de vrijheid genomen om besprekingen van het transhistorisch concept onder andere benamingen in de gebruikte literatuur, zoals ‘ahistorisch’ of ‘interhistorisch’ aan te nemen als synoniem.

---

<sup>39</sup> Bal (2018), p. 59.

<sup>40</sup> Bal (2018), p. 58.

## 1. BEZOEKER IN BEELD

Yuha Jung spreekt in haar artikel ‘The Art Museum Ecosystem: a New Alternative’ (2011) over een overgang naar een ecologisch museummodel.<sup>41</sup> Nina Simon pleit in haar boek *The Participatory Museum* (2010) voor een ontwikkeling naar een *participatory museum*, en Eilean Hooper-Greenhill onderscheidt het traditionele museum van een nieuwe vorm die zij *new post-museum* noemt in haar boek *Museums and the Interpretation of Visual Culture* (2000).<sup>42</sup> Hoewel het onder verschillende noemers wordt geschaard, spreken de meeste onderzoekers over een overeenkomstige ontwikkeling naar een nieuw museummodel. Steeds meer musea lijken van de traditionele museumopzet over te stappen op een beleid waar het publiek niet enkel fungeert als toeschouwer, maar als participant.<sup>43</sup> Deze ontwikkeling is onderwerp van vele cultuurwetenschappelijke onderzoeken. We bevinden ons in een overgangsfase naar een nieuw soort museum. Dit lijkt samen te hangen met de opkomst van een nieuwe kijk op de rol die bezoekers spelen in het museum.

In dit hoofdstuk wordt er gepoogd om een tweedeling in de manier waarop er wordt gedacht over de relatie tussen museum en publiek weer te geven. Hiermee zal ik een dichotomie van aan de ene kant het traditionele museummodel, en aan de andere kant het nieuwe model blootleggen. Ik maak dit onderscheid op zowel het niveau van de bezoekersparadigma’s, als van het tentoonstellingsbeleid en publieksvoorziening. Aan de hand van deze uiteenzetting zal het theoretisch scheidingsmodel worden gebouwd waaraan de twee musea die centraal staan in dit onderzoek later worden getoetst. De drie niveaus zullen worden besproken aan de hand van bestaande theoretische modellen uit recent cultuurwetenschappelijk onderzoek.

### DRIE PARADIGMA’S

Theophisti Stylianos-Lambert schetst in haar artikel ‘Re-conceptualizing Museum Audiences: Power, Activity, Responsibility’ (2010) een overzicht van verschuiving in de paradigma’s omtrent het museumpubliek vanaf de twintigste eeuw tot aan het heden. De besproken paradigma’s zijn in eerste instantie vastgesteld in het sociologisch onderzoek ‘Audiences: a Sociological Theory of Performance and Imagination’ (1998) van Nicholas Abercrombie en Brian Longhurst. In hun artikel beschrijven de auteurs de manier waarop het gedrag van het algemene publiek — onder invloed van externe communicatie zoals berichten van de media en reclame van bedrijven — wordt geconceptualiseerd. Met deze uiteenzetting beargumenteren Abercrombie en Longhurst dat het denken over publieksonderzoek zich sinds de tweede helft van de 20<sup>e</sup> eeuw door drie paradigma’s heeft bewogen. Stylianos-Lambert

---

<sup>41</sup> Jung (2011), p. 324.

<sup>42</sup> Hooper-Greenhill (2000), p. x.

<sup>43</sup> Stylianos-Lambert (2010), p. 141.



maakt in haar artikel een vertaalslag naar de museale context en onderzoekt de ontwikkeling van het onderzoek naar museumpubliek.<sup>44</sup> Hierbij toont ze aan dat verschillende wetenschappelijke disciplines als cultuurwetenschappen, sociologie, kunstfilosofie, educatie en marketing de kijk op het museumpubliek hebben beïnvloed.<sup>45</sup> Stylianou-Lambert onderscheidt net als Abercrombie en Longhurst drie hoofdparadigma's.<sup>46</sup> Deze paradigma's zullen een voor een worden besproken en ingekaderd binnen dit onderzoek.

#### TWEE BELEIDSVISIES

In 2018 publiceerde Graham Black het artikel 'Meeting the Audience Challenge in the 'Age of Participation''. Hierin beschrijft hij de contemporaine uitdagingen van het museum in een tijd waarin het balans moet vinden tussen conserveren, informeren en vermaken. Musea hebben volgens Black voor een lange tijd educatie als primair doel voor ogen gehad. Hij is echter van mening dat de sociale en recreatieve functies van het museum meer aandacht moeten krijgen om beter aan te sluiten bij de bezoekersintentie. Black beargumenteert dat een publiek dat zich welkom en ontspannen voelt, eerder actief deelneemt aan een tentoonstelling en vaker zal terugkeren naar het museum.<sup>47</sup> De auteur schrijft zijn bevindingen vanuit de idee dat de museumbezoeker behoefte heeft aan een gepersonaliseerde ervaring waarin deze een actieve rol kan spelen als participant van de tentoonstelling. Black beschrijft in zijn artikel eigenlijk de overgang die Stylianou-Lambert beschrijft op het niveau van bezoekersparadigma's, maar dan op het niveau van het tentoonstellingsbeleid. Hij onderscheidt in zijn bespreking twee beleidsvisies: *outcome-driven* en *process-driven*. Deze visies zullen daarom ook worden verbonden aan de paradigma's.

#### VIER EDUCATIEVE MODELLEN

De ontwikkelingen beschreven door Black en Stylianou-Lambert uiteten zich ook in de communicatie met het publiek. Hoe er over de rol van het museum en van het museumpubliek wordt gedacht, beïnvloedt de manier waarop het museum wordt ingericht en hoe de bezoekers worden benaderd. De manier waarop het museum zich kan opstellen tegenover het publiek wordt besproken aan de hand van vier educatieve modellen die zijn uiteengezet door Francesca Monti en Suzanne Keene in hun boek, *Museums and Silent Objects: Designing Effective Exhibition* (2016).

Monti en Keene voerden een museologisch onderzoek uit waarin ze methodes voor het meten van de kwaliteit van museumexposities verkennen. Het onderzoek biedt inzicht in de rol van

---

<sup>44</sup> Stylianou-Lambert (2010), p. 130.

<sup>45</sup> Stylianou-Lambert (2010), p. 130.

<sup>46</sup> Stylianou-Lambert (2010), p. 131.

<sup>47</sup> Black (2018), p. 304.

objectpresentatie binnen de relatie tussen museum en publiek vanuit een cultuurwetenschappelijk kader.

Met de educatiestrategie die een museum aanneemt, wordt de ervaring van de bezoeker gestuurd. Voor deze theorie halen de auteurs het educatiemodel aan van George Hein dat werd geconstrueerd in de publicatie *Learning in the Museum* (1998). Uit het model dat hij creëerde zijn vier educatieve modellen voortgekomen. Deze zijn gebaseerd op twee filosofische theorieën: de theorie van kennis en de theorie van de leerweg. In beide onderscheidt Hein twee tegenstellende opvattingen. In zijn theorie over kennis onderscheidt Hein de idee dat kennis alleen bestaat in de gedachte van de denker, en de idee dat kennis onafhankelijk bestaat van de denker (bijlage 1). In de theorie van de leerweg zet hij de idee dat leren een passief proces is van stap voor stap bouwen op de bestaande kennis af tegenover leren als actieve onderneming waarbij de mens constant zijn kennis opnieuw construeert.<sup>48</sup>

Uit de combinatie van twee keer twee tegenstellende theorieën, zijn de volgende vier educatieve modellen voortgekomen: het didactisch model, het gedragsmodel, het ontdekkingsmodel en het constructivistisch model (bijlage 2).<sup>49</sup> Aan de hand van de principes van de educatieve modellen hebben Monti en Keene criteria en kenmerken op een rij gezet waaraan een tentoonstelling moet voldoen om passend te zijn voor het educatieve model en de leerstijl. Twee van de vier modellen zullen in dit onderzoek worden aangehaald: het didactisch model en het constructivistisch model. Deze modellen zullen onder de eerder besproken paradigma's geschaard worden op basis van overeenkomsten in de beschrijvingen.

## Behavioural paradigma

Het eerste paradigma wordt door Stylianou-Lambert, Abercrombie en Longhurst het *behavioural* paradigma genoemd.<sup>50</sup> Dit paradigma heeft twee benaderingswijzen. Volgens Abercrombie en Longhurst wordt er bij de eerste benadering, *the effects approach*, gekeken naar het effect van een boodschap van de media aan een groep mensen. Een voorbeeld hiervan is het effect van een politieke campagne op een groep stemmers. Bij deze benadering wordt er echter geen rekening gehouden met het feit dat de boodschap op meerdere manieren geïnterpreteerd kan worden. Hierdoor is het geschetste effect beperkt. Er wordt uitgegaan van een vaste betekenis.<sup>51</sup> De tweede benadering van dit paradigma, *the uses and gratification approach*, kijkt naar hoe een publiek een boodschap inzet. Er wordt dan uitgegaan van een publiek dat een boodschap doelgericht inzet en zelf een invulling hieraan geeft vanuit hun

---

<sup>48</sup> Hein (1998), pp. 22-25.

<sup>49</sup> Monti (2016), p. 78.

<sup>50</sup> Stylianou-Lambert (2010), p. 131.

<sup>51</sup> Abercrombie (1998), p. 5.

eigen perspectief. Hierbij worden de externe invloeden van bijvoorbeeld sociale constructies en machtsverhoudingen buiten beschouwing gelaten waardoor deze benaderingswijze van het publiek is afgeschreven als irreëel.<sup>52</sup>

Stylianou-Lambert converteert dit paradigma naar de museale context. De communicatie tussen het museum en het publiek neemt de vorm aan van een eenrichtingsstraat: het museum zendt een boodschap uit en de museumbezoeker stelt zich op als de passieve ontvanger. De doelstelling van musea is een bepaalde boodschap over te brengen op het publiek door middel van een tentoonstelling. Het publiek ontvangt door de tentoonstelling informatie die de centrale boodschap uitdraagt. Wanneer deze boodschap succesvol door het publiek wordt ontvangen en begrepen, wordt de tentoonstelling over het algemeen bestempeld als geslaagd. Een tentoonstelling heeft gefaald als het publiek deze boodschap niet ontvangt. Vermaak is bij dit paradigma niet van belang. De museumwereld heeft entertainment als primair doel van een tentoonstelling afgekeurd. Het paradigma is echter sterk bekritiseerd en inmiddels afgeschreven als een verouderde en bekrompen visie op museumeducatie.<sup>53</sup> Het zal daarom ook verder geen rol spelen in dit onderzoek.

## Incorporation/resistance paradigma

Het tweede paradigma wordt het *incorporation/resistance* paradigma genoemd. Dit paradigma wordt gebaseerd op een codeer/decodeersysteem dat steunt op het marxistisch machtssysteem en de semiotiek. Het systeem is door Stuart Hall in het begin van de jaren zeventig geconstrueerd. Een boodschap wordt door de dominante cultuur gecodeerd, en moet door de ontvangende partij gedecodeerd worden. Er wordt aangenomen dat de manier waarop een boodschap gecodeerd wordt, tevens afhankelijk is van de dominante cultuur. Wie zich in die dominante cultuur bevindt, is in staat de boodschap te ontcijferen. Publiek dat er niet tot behoort zal de boodschap niet volledig of helemaal niet kunnen decoderen. Het decoderen kan daardoor leiden tot drie responsies: distantiëren, onderhandelen of instemmen.<sup>54</sup>

Belangrijke spelers die hebben bijgedragen aan de vorming van dit paradigma zijn Stuart Hall, Pierre Bourdieu en Alain Darbel. De theorie van Hall lijkt overeen te komen met die van Bourdieu en Darbel over de sociologische grondslag van de profilering van de museumbezoeker. Hall en Bourdieu gaan er beiden vanuit dat de museumbezoeker bekend moet zijn met een bepaalde set codes van de dominante cultuur om in staat te zijn de boodschap van een tentoonstelling te kunnen decoderen. In 1991 bracht Bourdieu samen met Alain Darbel het boek *The Love of Art* uit. Deze publicatie bevat een onderzoek naar het profiel van de

---

<sup>52</sup> Stylianou-Lambert (2010), p. 131.

<sup>53</sup> Stylianou-Lambert (2010), p. 131.

<sup>54</sup> Stylianou-Lambert (2010), pp. 131-133.

museumbezoeker en verklaart vanuit een sociologisch oogpunt de demografische opbouw van het museumpubliek.<sup>55</sup> De ideeën over het museum, het publiek en de rol van kunst in de samenleving worden in dit boek verklaard vanuit een sociologische invalshoek.

### *The Love of Art*

Musea zijn vrij toegankelijke instituten die relatief weinig economische voorspoed vereisen om te kunnen bezoeken. Toch is er maar een klein segment van de samenleving dat daadwerkelijk over de drempel stapt: voornamelijk hoogopgeleide mensen die zich vereenzelvigen met de hogere klasse van de samenleving.<sup>56</sup> In *The Love of Art* (1991) analyseren Bourdieu en Darbel aan de hand van enquêtes de kenmerken van het museumpubliek en bieden ze een verklaring voor de demografische opbouw van deze groep.<sup>57</sup>

Bourdieu en Darbel betogen dat de mate van waardering voor kunst vrijwel altijd in direct verband staat met het opleidings- en denkniveau van de beschouwer. Voorheen werd er echter aangenomen dat goede smaak en inzicht in de kunstwereld een aangeboren privilege is dat slechts is weggelegd voor de aristocratie. Bourdieu en Darbel stellen daarentegen dat smaak en inzicht geen aangeboren privilege is, maar het resultaat van ongelijke culturele educatie en ontwikkelingsmogelijkheden die de scheiding van klassen in stand houdt.<sup>58</sup>

De auteurs funderen hun hypothese op de idee dat kunst functioneert als cultureel kapitaal in de samenleving. Het vermogen om een kunstwerk te kunnen decoderen is volgens Bourdieu en Darbel namelijk afhankelijk van iemands cultureel kapitaal. Dit omvat de culturele kennis, kunde en ervaring die iemand bezit om daarmee een sociale status te behalen of bevestigen. De mate van iemands cultureel kapitaal is afhankelijk van de sociale kringen waarin iemand opgroeit, en de educatie die wordt genoten.<sup>59</sup>

Hoe meer kennis en ervaring een beschouwer bezit, des te beter zou deze in staat zijn een kunstwerk te ontcijferen en te waarderen. Volgens Bourdieu en Darbel spenderen mensen meer tijd in het museum wanneer zij een hoger opleidings- of denkniveau hebben omdat ze meer uit een kunstwerk kunnen halen door hun grotere kennis en ervaring. Als een beschouwer onervaren is of weinig achtergrondkennis bezit, zal deze minder interesse in het kunstwerk tonen omdat de beschouwer in beperkte mate het kunstwerk kan decoderen.<sup>60</sup> Dit heeft te maken met de *inexhaustibility of the 'message'*: het is afhankelijk van de competentie van de

---

<sup>55</sup> Stylianou-Lambert (2010), p. 134.

<sup>56</sup> Bourdieu (1991), p. 37.

<sup>57</sup> De enquêtes werden gehouden onder museumbezoekers in musea in Frankrijk, Spanje, Italië, Polen en Nederland – Bourdieu (1991), p. 12.

<sup>58</sup> Bourdieu (1991), p. 113.

<sup>59</sup> Bourdieu (1991), p. 39.

<sup>60</sup> Bourdieu (1991), p. 38.

beschouwer hoeveel informatie en daarmee diepgang er uit een kunstwerk kan worden geëxtraheerd.<sup>61</sup> Aangezien cultureel kapitaal nodig is om kunstwerken te decoderen — en dit kapitaal alleen te vergaren is binnen de sociale en educatieve sferen van de hogere klassen — ontstaat er een situatie waarin kunst ontoegankelijk is voor de lagere klasse: “Works of art exist for those who have the means of appropriating them, that is, of deciphering them.”<sup>62</sup> Het museum wordt in deze beredenering bestempeld als een mechanisme dat de scheiding tussen de hoge en lage klassen bevestigt: “[...] museums betray their true function, which is reinforcing for some the feeling of belonging, and others the feeling of exclusion.”<sup>63</sup>

#### OUTCOME-DRIVEN

Zoals eerder werd vermeld maakt Black onderscheid tussen twee visies: *outcome-driven* en *process-driven*. Het verschil zit voornamelijk in waar de focus van het museum op de leerweg van de bezoekers ligt: respectievelijk bij de uitkomst of bij het proces. *Outcome-driven* musea zien de tentoonstelling met een centrale boodschap als hoofdzaak van de publieksvoorziening. Tentoonstellingen zijn meestal didactisch van aard; het museum bepaalt wat de bezoeker leert.<sup>64</sup> Als we teruggrijpen op het artikel van Stylianou-Lambert, lijkt het *outcome-driven* museum het product te zijn van het *incorporation/resistance* paradigma. Het museum codeert de kunstwerken, en de bezoeker heeft als primair doel de boodschap van de tentoonstellingen te ontcijferen. Niet het proces, maar de uitkomst staat dus centraal.<sup>65</sup>

#### HET DIDACTISCH MODEL

Het didactische model is een model waarbij een tentoonstelling systematisch wordt ingedeeld. Er wordt gewerkt met een lineaire opzet en een duidelijk begin- en eindpunt waardoor er een duidelijke hiërarchische verhaallijn door de tentoonstelling loopt. Wat een bezoeker uit de tentoonstelling haalt aan kennis is van tevoren volledig door de conservator geredigeerd en vastgesteld. Afwijken van de uitgekende route is geen optie. De museumorganisatie gaat in dit model uit van de idee dat leren een passief proces is waarbij nieuwe kennis gestapeld wordt op de al bestaande kennis. Hierbij bestaat kennis onafhankelijk van de denker.<sup>66</sup> Hein beschrijft dit model als een docent-studentmodel; de docent, de hogere autoriteit, coördineert een les met als doel een concept of principe over te brengen om bij te dragen aan de kennis van de studenten. Kenmerkend aan een museum met een didactische insteek zijn de belerende

---

<sup>61</sup> Bourdieu (1991), p. 38.

<sup>62</sup> Bourdieu (1991), p. 39.

<sup>63</sup> Bourdieu (1991), p. 12.

<sup>64</sup> Black (2018), p. 306.

<sup>65</sup> Black (2018), p. 309.

<sup>66</sup> Monti (2016), p. 80.

componenten zoals tekstborden, wandteksten en ander informatieve middelen die exact aangeven wat het publiek hoort te leren van de tentoonstelling.<sup>67</sup>

De volgende criteria worden door Monti en Keene opgesomd voor dit model:<sup>68</sup>

- Objecten zijn systematisch geordend in de tentoonstelling;
- Feiten en onomstreden ideeën staan aan de basis;
- Er is geen ruimte voor persoonlijke interpretatie;
- Er wordt jargon gebruikt in de communicatie met het publiek;
- Het wordt gestimuleerd om gepresenteerde theorieën te overdenken en te vergelijken.

#### HET TRADITIONELE MUSEUM

De samenstelling van het *incorporation/resistance* paradigma, de *outcome-driven* visie en het didactisch model vormen samen in dit onderzoek wat ik het ‘traditionele museum’ noem. Wanneer er in vakliteratuur wordt gesproken over het traditionele museum, ingericht op basis van het *incorporation/resistance* paradigma, wordt meestal ook het didactisch model genoemd. Dit educatiemodel lijkt aan te sluiten bij de kenmerken van het paradigma. In zijn artikel verbindt Black ook de *outcome-driven* musea met didactische tentoonstellingen. Bij de didactische aanpak hebben conservatoren de controle over wat er wordt geleerd.<sup>69</sup> Het museum codeert dus de kunstwerken en de bezoeker decodeert de boodschap die is verwerkt in de tentoonstelling. Black merkt bovendien terecht op dat een didactische tentoonstelling enkele voorkennis vereist aangezien de informatie die wordt verschaft specifiek vakinhoudelijk en gedetailleerd is.<sup>70</sup> Bourdieu en Darbel zijn ervan overtuigd dat de didactische aanpak niet geschikt is voor mensen die niet bekend zijn met de achterliggende concepten die niet worden toegelicht in de tentoonstelling, maar wel van belang zijn om de museale boodschap te decoderen.<sup>71</sup> Dit komt weer overeen met het *incorporation/resistance* paradigma.

De belangrijkste kritiek op het *incorporation/resistance* paradigma, de *outcome-driven* musea en de didactische tentoonstellingen is de uitsluiting van iedereen die zich niet in de elitegroep van de samenleving bevindt. Zoals eerder werd vermeld, lijkt voorkennis vereist te zijn om de centrale boodschap van tentoonstellingen te kunnen decoderen. Het paradigma laat bovendien geen ruimte vrij voor de actieve autonome beschouwer. Volgens Stylianou-Lambert is de machtsverhouding tussen museum en bezoeker te ongebalanceerd voor de bezoeker om eigen interpretaties te genereren.<sup>72</sup> Dit is eigen ook niet de bedoeling van de didactische

---

<sup>67</sup> Hein (1998), pp. 25-26.

<sup>68</sup> Monti (2016), p. 83.

<sup>69</sup> Black (2018), p. 307.

<sup>70</sup> Black (2005), p. 148.

<sup>71</sup> Bourdieu (1991), p. 3.

<sup>72</sup> Stylianou-Lambert (2010), p. 135.

tentoonstelling. Het museum geeft een boodschap af en de beschouwer heeft als taak deze boodschap te ontcijferen.

## Spectacle/performance paradigma

Het derde paradigma dat wordt aangehaald door Stylianos-Lambert is het *spectacle/performance* paradigma. Hierbinnen beoefent de museumbezoeker twee rollen: deze is onderdeel van het publiek en bekijkt de kunst (*spectacle*), en reageert hierop als individu om zo zijn of haar identiteit uit te dragen naar de andere bezoekers (*performance*).<sup>73</sup> Deze identiteitsvorming is een van de belangrijkste motivaties voor het publiek om een museum te bezoeken. Het publiek wordt gezien als een sociale constructie in dit paradigma. De identiteit van de museumbezoeker bestaat uit meerdere onderdelen: het museumpubliek is zowel een cultureel consument als producent. Bezoekers zijn namelijk onderdeel van de groep ‘publiek’ maar gebruiken tegelijkertijd de sociale groepssituatie om zichzelf een eigen individuele identiteit aan te meten.<sup>74</sup>

Centraal in deze theorie staat de *diffused audience*: het publiek ontvangt niet zomaar een boodschap die ze kunnen aannemen of afstoten, maar elk individu verhoudt zich op eigen wijze tegenover deze boodschap passend bij zijn of haar identiteit. Doordat individuen zich binnen een publiek vereenzelvigen met verschillende identiteiten, zijn er ook uiteenlopende interpretaties.<sup>75</sup>

Het publiek is dus actief bezig met het construeren van de eigen identiteit. Stylianos-Lambert merkt op dat in dit paradigma erkend wordt dat het publiek beïnvloed is door de persoonlijke en culturele achtergrond wanneer de boodschap van een kunstwerk wordt geïnterpreteerd. De museumwereld beantwoordt dit paradigma met constructivistische tentoonstellingen. Dergelijke tentoonstellingen hebben geen didactische structuur maar omvatten verschillende perspectieven. Ze bieden ruimte voor uiteenlopende interpretaties in plaats van een vastgestelde conclusie met een centrale boodschap. Het publiek wordt hierbij beschouwd als een actieve en heterogene entiteit en wordt gefaciliteerd in het construeren van eigen bevindingen die niet overeen hoeven te komen met die van de tentoonstellingsmakers.<sup>76</sup> De nadruk ligt dus niet op het overbrengen van een vooraf geformuleerde boodschap, maar in het ondersteunen van een persoonlijke kunstervaring.<sup>77</sup> Stylianos-Lambert citeert David Carr als

---

<sup>73</sup> Abercrombie (1998), p. 75.

<sup>74</sup> Stylianos-Lambert (2010), p. 135.

<sup>75</sup> Stylianos-Lambert (2010), p. 136.

<sup>76</sup> Stylianos-Lambert (2010), p. 137.

<sup>77</sup> Stylianos-Lambert (2010), p. 138.

hij stelt dat het museum wordt beschouwd als *an open work*.<sup>78</sup> Carr schreef in zijn artikel 'A Museum Is an Open Work'(2001):

To see a museum as an open work is to recognise it is always discovered by its users in an unfinished state, not unlike seeing it as a laboratory, or a workshop for cognitive change.<sup>79</sup>

In dit beeld van het museum is het publiek een onmisbaar element dat het proces van betekenisgeving en de constructie van de eigen identiteit actief teweegbrengt.<sup>80</sup> Elke bezoeker wandelt door het museum met een eigen culturele rugzak die de perceptie als kunstbeschouwer beïnvloedt.

#### PROCESS-DRIVEN

Black stelt dat de meeste bezoekers niet een tentoonstelling benaderen op de manier die de didactische insteek vereist om de centrale boodschap over te brengen. Museumbezoekers worden volgens de auteur gedreven door de sociale recreatie. Het is van belang dat de bezoekers kunnen interacteren met de museumstukken, individueel of gezamenlijk, en op een eigen manier zoals ze zelf passend vinden. Het draait bij de bezoekers niet om de uitkomst, maar om de ervaring van het leerproces. Deze profilering van de museumbezoeker vereist een ander soort tentoonstelling volgens Black, namelijk een tentoonstelling waar de bezoeker een participant is. Hij stelt dat sociaal leren de kern vormt van dergelijke tentoonstellingen. Hierdoor kunnen er namelijk situaties worden gecreëerd waarbij bezoekers ervaringen en observaties met elkaar kunnen delen en zo in aanraking kunnen komen met nieuwe percepties en bevindingen. Het museum functioneert hierbij als bemiddelaar in plaats van als leidraad. Net als bij het *spectacle/performance* paradigma wordt er uitgegaan van de bezoeker die een eigen betekenis genereert aan de hand van de persoonlijke ervaring. Dit publiek heeft geen baat bij didactische tentoonstellingen, maar moet gefaciliteerd worden in het produceren van een persoonlijke ervaring van het kunstwerk. Black legt hierbij de nadruk op de sociale beleving van het museum, terwijl Stylianou-Lambert voornamelijk spreekt over de individuele identiteitsvorming. Beide auteurs benoemen echter wel het belang van het beschouwen van de bezoekers als actieve participanten van tentoonstellingen.<sup>81</sup>

#### HET CONSTRUCTIVISTISCH MODEL

Het laatste model dat Hein in zijn bespreking aanhaalt, is het constructivistisch model. In tegenstelling tot het didactische model is het sterk gericht op de bezoeker. In dit model wordt

---

<sup>78</sup> Stylianou-Lambert (2010), p. 137.

<sup>79</sup> Carr (2001), p. 182.

<sup>80</sup> Stylianou-Lambert (2010), p. 137.

<sup>81</sup> Black (2018), p. 307 & Stylianou-Lambert (2010), p. 137.



aangenomen dat kennis niet onafhankelijk is van de denker, en dat deze actief zijn eigen kennis moet reconstrueren. Monti en Keene beschrijven dit model als geschikt voor alle leeftijden en leerfasen. De bezoeker is vrij om zich door de tentoonstelling te bewegen op eigen wijze en is vrij om eigen interpretaties en conclusies te vormen met minimale inmenging van het museum. Bezoekers dienen zelf een antwoord te formuleren op de vragen die centraal staan in de tentoonstelling. De vragen zijn meer open, en vrijer van sturing van het museum. Ook worden in dit model participatie en een actieve houding gestimuleerd.<sup>82</sup>

Bij het constructivistisch model wordt aangenomen dat iedereen informatie op een eigen manier verwerkt. Het museum wordt gezien als een sociale leeromgeving waarin interactie tussen bezoekers wordt aangemoedigd. De vrijheid en flexibiliteit die het model biedt, is daarom geschikt voor een breed publiek volgens Monti en Keene.<sup>83</sup> De conclusies die de bezoeker trekt tijdens de tentoonstelling vereisen geen validatie van het museum, maar horen aansluiting te hebben bij de denkwijze van de bezoeker. Constructivistische tentoonstellingen hebben geen duidelijk begin- en eindpunt, zullen meerdere perspectieven vertegenwoordigen, en meerdere actieve leermethodes faciliteren.<sup>84</sup>

De volgende criteria worden aan het constructivistisch model gehangen.<sup>85</sup>

- De tentoonstelling wordt niet gepresenteerd als een systematisch lineair construct;
- De tentoonstelling bevat een diversiteit aan perspectieven;
- Informatie wordt uitgedragen in meerdere vormen en er wordt vaak aanspraak gemaakt op meer dan een zintuig;
- Sociale interactie wordt gestimuleerd;
- Het luisteren naar en delen van ideeën is een belangrijk onderdeel van de bezoekerservaring;
- Bezoekers kunnen zich relateren aan bekende concepten en objecten;
- Fysieke betrokkenheid wordt gefaciliteerd om onafhankelijk denken te stimuleren;
- Aangewezen ruimtes voor het contempleren van de tentoonstelling.

---

<sup>82</sup> Monti (2016), pp. 81-82.

<sup>83</sup> Monti (2016), pp. 81-82.

<sup>84</sup> Hein (1998), p. 35.

<sup>85</sup> Monti (2016), p. 84.

## HET NIEUWE MUSEUM

In zijn boek *The Engaging Museum* (2010) grijpt Black terug op de educatieve modellen van Hein om onderscheid te maken tussen het traditionele museum, met didactische tentoonstellingen, en het museum dat de constructivistische tentoonstelling inzet.<sup>86</sup> Stylianou-Lambert benoemt binnen de bespreking van het *spectacle/performance* paradigma dat de constructivistische aanpak veelal wordt omarmd binnen dit paradigma omdat dergelijke tentoonstellingen democratisch en bekrachtigend zouden zijn voor de bezoekers.<sup>87</sup> In de wisselwerking van de beschreven theorieën destilleer ik wat in dit onderzoek het nieuwe museummodel wordt genoemd. Het sleutelwoord bij dergelijke musea lijkt ‘participatie’ te zijn. Anders dan bij de didactische methode, wordt de bezoeker bij de constructivistische tentoonstelling aangemoedigd om actief en betrokken te interacteren met de kunstwerken. De constructivistische tentoonstelling sluit ook aan bij de idealen van de *process-driven* musea waarin sociaal leren en interactie tussen bezoekers onderling wordt gestimuleerd.<sup>88</sup>

Alhoewel de constructivistische tentoonstelling steeds meer aanhang lijkt te krijgen, is dit model niet vrij van kritiek. Ondanks dat Black in zijn artikel pleit voor de *proces-driven* musea, is hij in zijn boek wel kritisch op de toepassing ervan.<sup>89</sup> Volgens hem moet ervoor worden gewaakt dat dergelijke tentoonstellingen bezoekers niet volledig in het diepe gooien en ze nog wel blijven voorzien van enige fysieke en conceptuele oriëntatie.<sup>90</sup> Stylianou-Lambert kijkt ook met een aantal kritische noties naar het *spectacle/performance* paradigma. Ze pleit onder andere dat er moet worden gewaakt voor onterecht de museumbezoeker het gevoel geven van volledige vrijheid. Een actief en participierend publiek beoefent zijn vrijheid namelijk alsnog binnen de geconstrueerde museumruimte. Het proces van identiteitsvorming wordt hierdoor alsnog beïnvloed: het museum bepaalt nog steeds het tentoonstellingsconcept en kiest welke interpretaties er worden vertegenwoordigd waar de bezoekers zich tegenover moeten verhouden.<sup>91</sup>

---

<sup>86</sup> Black (2005), p. 148.

<sup>87</sup> Stylianou-Lambert (2010), p. 138.

<sup>88</sup> Black (2018), p. 307.

<sup>89</sup> Black (2018), p. 306 & Black (2005), p. 148.

<sup>90</sup> Black (2005), p. 149.

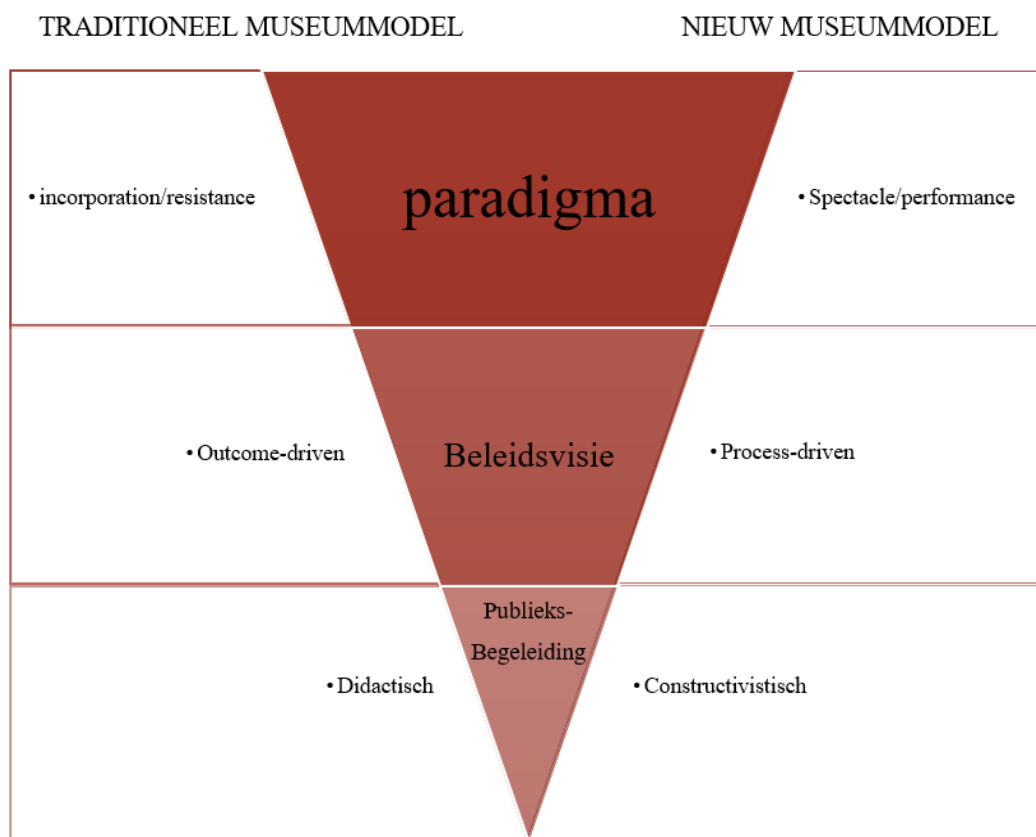
<sup>91</sup> Stylianou-Lambert (2010), p. 138.

## Het scheidingsmodel

Op basis van de hierboven uitgewerkte analyse is er een tweedeling gedestilleerd. Aan de ene kant kan het traditionele museummodel worden onderscheiden dat voortkomt uit het *incorporation/resistance* paradigma. Hierbij hoort het beleid van de *outcome-driven* musea die bij voorkeur gebruikmaken van het didactische educatiemodel. Dergelijke musea lijken meer gericht te zijn op de elite laag van de samenleving doordat de manier van communicatie met de bezoeker eenzijdig is en bovendien specifieke kennis en vaardigheden vereist die slecht toegankelijk zijn voor de andere lagere klassen.

Hiertegenover staat het nieuwe museummodel dat voorkomt uit het nieuwere *spectacle/performance* paradigma, waarbij het *process-driven* museumbeleid lijkt te passen. Dit model geeft de voorkeur aan de constructivistische tentoonstelling. Hierbinnen wordt er gestreefd naar een multi-interpretabele tentoonstelling waarbij de bezoeker actief bezig is met het construeren van een eigen identiteit en het toekennen van een eigen interpretatie aan de kunstwerken op basis van de sociale ervaring van het museum.

Deze twee segmenten zijn geconverteerd in een schematisch overzicht dat te zien is in figuur 1. Aan de hand van dit overzicht zal het concept van het transhistorisch museum worden getoetst in de vergelijking tussen het Frans Hals Museum en het Museum M.



Figuur 1. Het Scheidingsmodel

## 2. TOENADERING TOT HET TRANSHISTORISCHE

In 1924 startte kunsthistoricus Aby Warburg zijn project dat hij zijn *Bilderatlas Mnemosyne* zou noemen. Op houten panelen verzamelde hij onder andere fotokopieën, krantenknipsels, ansichtkaarten, boeken en zelfs tarotkaarten. Het was een samenstelling van afbeeldingen onderverdeeld op basis van visueel overeenkomstige motieven. De groeperingen die tijdens deze zoektocht tot stand kwamen, traceerde hij van de antieke tijd, door de geschiedenis heen tot aan contemporaine kunstwerken. De motieven bleven door de tijd heen telkens weer opnieuw opduiken.<sup>92</sup> Warburgs benaderingswijze zet kunstwerken uit verschillende historische contexten met elkaar in verbinding. De kunsthistoricus wijkt hiermee af van de traditionele kunstgeschiedenis waarbij kunstwerken werden onderzocht aan de hand van inhoudelijke determinering waarbij voornamelijk tekstuele bronnen aan te pas komen, zoals kunsthistoricus Hanneke Grootenboer opmerkt in een interview met collega Melanie Bühler.<sup>93</sup> Tegenwoordig wordt Warburgs *Bilderatlas* inherent verbonden aan het concept van het transhistorisch museum. Het sluit aan bij de kernwaarde van de transhistorische theorie die zich afzet tegen de lineaire benaderingswijze die de boventoon voert in de traditionele kunstgeschiedenis. Bij de traditionele vorm zijn kunstwerken onderhevig aan afgescheiden categorisering en de (kunst)geschiedenis wordt gezien als een progressief model dat chronologisch gelezen dient te worden.<sup>94</sup>

In the (visual) arts the present, future, and past are intimately connected and engaged in an ongoing polylogue of mutual enrichment.<sup>95</sup>

Het transhistorisch concept is gefundeerd op de idee dat binnen de beeldende kunst heden, verleden en toekomst met elkaar zijn vervlochten in een eeuwige kruisbestuiving. Volgens de redacteurs van de essaybundel *The Transhistorical Museum, Mapping the Field* (2018), Eva Wittocx, Ann Demeester, Peter Carpreau, Melanie Bühler en Xander Karskens, zoekt het transhistorische constant verbinding tussen oud en nieuw, vroeger en nu en tussen erfgoed en hedendaagse cultuur. Hiermee breekt het transhistorisch museum met de idee dat het verleden en de kunstgeschiedenis opgedeeld kunnen worden in tijdsvakken en kunststromingen, stijlen en mediums.<sup>96</sup> Deze breuk is het resultaat van ruimte voor meervoudige interpretaties, een kritische kijk op de kunstgeschiedenis en op de kunsthistorische canon. Steeds vaker lijken instituties ervoor te kiezen de zelfgesmede ketenen af te werpen en het hokjesdenken te

---

<sup>92</sup> Bühler (2018), p. 42.

<sup>93</sup> Bühler (2018), p. 41.

<sup>94</sup> Minor (2001), p. 214.

<sup>95</sup> Wittocx (2018), p. 12.

<sup>96</sup> Wittocx (2018), p. 12.

overstijgen. Het beschouwen van een kunstwerk als onderdeel van de kunstcanon is namelijk slechts een van vele mogelijke benaderingswijzen.

Het transhistorisch concept is binnen de geesteswetenschappen vrij onderbelicht gebleven. Tot op de dag van vandaag is er zelfs nog geen helder geformuleerde definitie. Het fundament van het concept blijft onderbelicht en de kernwaarden geformuleerd door kunsthistorici, cultuurwetenschappers en hun collega's uit de museale praktijk lijken uiteenlopend te zijn.

In dit hoofdstuk wordt er voortgeborduurd op de essaybundel uit 2018 en wordt er gepoogd om de hoekstenen van het transhistorisch concept bloot te leggen. Ik zal starten bij het analyseren van de plaats die het transhistorisch concept inneemt binnen de wetenschappelijke discipline kunstgeschiedenis. Hierbij zullen ontwikkelingen worden behandeld die ik beschouw als cruciaal voor de ontpopping van het transhistorische museum: de bekritisering van de kunstgeschiedenis en de kunsthistorische canon, het loskomen van de systematische chronologie en de aandacht voor meervoudige interpretatie van kunst. Deze uiteenzetting wordt opgevolgd door een reflectie van de ontwikkelingen naar de transhistorische tentoonstellingen binnen de museale praktijk. Aan de hand van het overzicht dat hierdoor ontstaat zal de discussie worden blootgelegd rondom de receptie van de museumbezoeker.

## Systematische kunstgeschiedenis

Kunst werd niet altijd opgedeeld in hokjes en benaderd vanuit de idee dat elk kunstwerk een creatie was in opvolging van een voorganger. In tegendeel, in de vroegmoderne periode, vóór de tijd van openbare musea, bezaten kunstverzamelaars rariteitenkabinetten of *wunderkammer* waarin zij hun verzameling van bijzondere (kunst)objecten tentoonstelden. Nieuw en oud werden door elkaar en zonder chronologisch systeem gepresenteerd.<sup>97</sup>

Volgens Grootenboer is de omslag ontstaan door de samenloop van historische ontwikkelingen in de achttiende en negentiende eeuw: de romantische idee van het kunstenaarsgenie, het systematisch denken als product van de verlichting, en de beschouwing van de kunstgeschiedenis als een procesmatige ontwikkeling van de *Geist* door de invloedrijke publicatie *Phänomenologie des Geistes* uit 1807 van Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Onder invloed van deze drie ontwikkelingen is rond dezelfde periode de wetenschappelijke discipline van de kunstgeschiedenis ontstaan.<sup>98</sup>

De wetenschappelijke discipline kunstgeschiedenis richtte zich op het uitzoeken wie wat produceerde, wanneer, en voor wie met welk doeleinde. De benadering van de kunstgeschiedenis als systematisch chronologisch proces was voor een lange periode de norm.

---

<sup>97</sup> Bühler (2018), p. 43.

<sup>98</sup> Bühler (2018), p. 43.

Vernon Hyde Minor noemt in zijn boek *Art History's History* (2001) dit de positivistische, conservatieve, archeologische fase van kunstgeschiedenis.<sup>99</sup> Een kunstwerk wordt meestal benaderd als onderdeel van dat systeem; de stilistische kenmerken worden verklaard aan de hand van de plaats die het daarbinnen heeft. Er zijn natuurlijk uitzonderingen op de regel. Kunsthistorici zoals Wilhelm Worringer, Meyer Schapiro en Leo Steinberg analyseerden al in de eerste helft van de twintigste eeuw kenmerken van de moderne kunst en maakten vergelijkingen tussen contemporaine kunstwerken en de middeleeuwse en vroegmoderne periode. De systematische chronologie die uitging van een constante ontwikkeling voerde echter wel de boventoon.<sup>100</sup>

Nadat de modernistische periode eenmaal een hoogtepunt had bereikt met de verkondiging van het einde van kunst en kunstgeschiedenis, werd de idee van een systematische ontwikkeling steeds vaker bevraagd en bekritiseerd.<sup>101</sup> Kunsthistorici legden zichzelf vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw toe op zelfkritiek als onder andere het gevolg van de historisering van de moderne kunst.<sup>102</sup> Er klonken steeds meer kritische geluiden vanuit postmodernistische overtuigingen die de systematische, teleologische benadering ter discussie stelden.<sup>103</sup> Ook is er een einde gekomen aan de idee dat kunst zal eindigen. Dit was een idee die paste bij het progressief modernisme, en wordt inmiddels door hedendaagse kunstenaars en kunsthistorici geassocieerd als historisch idee passend bij een historische stroming. Er verschenen boeken als *The End of the History of Art?* (1987) van Hans Belting, *Rethinking Art History, Meditation on a Coy Science* (1989) van Donald Perziosi en *The Critical Historians of Art* (1982) van Michael Podro. Belting pleit in zijn publicatie voor het loslaten van “the notion of a single, unidirectional process.”<sup>104</sup> De idee dat kunst zich ontwikkelt naar een formalistisch doel gaf de kunstgeschiedenis een autonoom narratief; alsof de kunst zich enkel richtte op zichzelf en de verheven status artistieke ontwikkeling vrijstelde van menselijke invloed. Het resultaat hiervan was dat kunstwerken werden onderworpen aan een Vasariaanse cyclus. De systemen die uitgaan van een procesmatige ontwikkeling produceren een norm waaraan een kunstwerk wordt getoetst.<sup>105</sup> Hierbij dient benadrukt te worden dat we moeten onthouden dat kunst niet is gemaakt om dergelijke systemen te dienen. Dit zijn ideeën die retrospectief zijn toegepast door kunsthistorici, en het beeld van een bepaalde periode of van een bepaald kunstwerk wordt beïnvloed om binnen dergelijke systemen te passen.

---

<sup>99</sup> Minor (2001), p. 150

<sup>100</sup> Wittoex (2018), p. 13.

<sup>101</sup> Belting (1987), p. ix.

<sup>102</sup> Belting (1987), p. xi.

<sup>103</sup> Belting (1987), p. ix.

<sup>104</sup> Belting (1987), p. 94.

<sup>105</sup> Belting (1987), p. 7.

Gedurende de postmoderne periode is er ruimte ontstaan voor nieuwe perspectieven op de manier van kunstgeschiedenis bedrijven. Hieruit heb ik drie ontwikkelingen onderscheiden die ik van belang acht voor het loslaten van de systematische kunstgeschiedenis en voor de opkomst van het transhistorisch concept.

De eerste is de invloed van de semiotiek. De tekenleer was niet nieuw, en de meest belangrijke semiotici Charles Sanders Peirce en Ferdinand de Saussure, waren allebei al invloedrijk in de eerste helft van de twintigste eeuw. Het is echter voornamelijk op de voorgrond getreden in de kunsthistorische debatten vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw.<sup>106</sup> De semiotiek daagt de positivistische archeologische kijk op kunstgeschiedenis uit door uit te gaan van een model waarbij de interpretatie van een teken afhankelijk is van de beschouwer. Er wordt niet gevraagd wat de betekenis van een kunstwerk is, maar hoe een betekenis tot stand komt.<sup>107</sup> De betekenis staat volgens de semiotiek niet vast in het kunstwerk, maar is afhankelijk van de manier waarop een beschouwer de tekens in een werk decodeert. Het visuele teken is namelijk onveranderlijk. Hoe de beschouwer dit teken interpreteert, is echter afhankelijk van de cultuur waarin deze opgroeit en met welk doel er wordt gekeken. Vanuit de semiotische benadering wordt er dus aangenomen dat een kunstwerk niet een enkele betekenis heeft.<sup>108</sup>

Aansluitend op semiotische denkwijze schreef literatuurcriticus Roland Barthes in 1968 zijn essay 'La Mort de l'Auteur'. Hoewel zijn essay gericht is op de literatuur, is deze ook van invloed geweest op de bestudering van beeldende kunst.<sup>109</sup> Vanaf de romantiek werd de kunstenaar gezien als genie, de schepper van zijn werk. Als schepper is deze ook de eigenaar en degene die de betekenis ervan bepaalt. Het kunstwerk wordt veelal 'verklaard' aan de hand van de biografie en de persoonlijkheid van de kunstenaar; betekenis wordt aan de hand van die gegevens vastgesteld. In essentie wilde Barthes de geniestatus van de auteur, of in dit geval de kunstenaar, ontkrachten met als doel het kunstwerk te bevrijden van de enkelvoudige interpretatie die de maker heeft meegegeven. Net als de semiotiek voorschrijft, is het niet de kunstenaar, maar de beschouwer die een kunstwerk afmaakt en betekenis toekent volgens Barthes. De betekenis die de maker toekent, is slechts een van de interpretaties, en niet de definitieve lezing.<sup>110</sup>

Als laatste is ook het concept van *period eye* te verbinden met het ontstaan van het transhistorisch concept. In 1972 publiceerde Michael Baxandall *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* waarin hij zijn concept *period eye* introduceerde. Met *period eye*

---

<sup>106</sup> Bal (1991), p. 174.

<sup>107</sup> Hatt (2006), p. 200.

<sup>108</sup> Hatt (2006), p. 208.

<sup>109</sup> Carpreau (2018), p. 114.

<sup>110</sup> Barthes (1977), pp. 142–148.

probeerde Baxandall de focus te leggen op de context waarin een beschouwer met een kunstwerk interacteert, in plaats van de context waarin het is gemaakt. Ondanks dat ieder mens biologisch gezien op dezelfde manier kijkt, is er wel verschil in hoe we deze visuele gegevens verwerken. De manier waarop christelijke verbeeldingen werden geïnterpreteerd in de vijftiende eeuw, zoals Baxandall aanhaalt, is tegenwoordig lastig te achterhalen omdat de visuele tekens geen vanzelfsprekende betekenis meer uitdragen.<sup>111</sup> Met deze kanttekening benadert Baxandall de contemporaine beschouwer als een kijker die in staat is de juiste visuele tekens te herkennen en te duiden in tegenstelling tot de toekomstige beschouwer die moet zoeken naar de betekenis door te graven in de historische context. Hoewel deze laatste beschouwer de boodschap zou kunnen herleiden, kan deze nooit de vanzelfsprekendheid ervan ervaren, en zal deze altijd het kunstwerk beleven met de lens van zijn of haar eigen tijd.<sup>112</sup>

Dit concept vertoont sterke overeenkomsten met de semiotiek. Baxandall fundeert zijn theorie echter op de idee dat culturele noties over de tijd heen veranderen. *Period eye* slaat op de idee dat wij niet meer de interpretatie van de tijdgenoten van een kunstwerk kunnen overnemen vanwege culturele verschillen die invloed hebben op de manier van kijken. Hierbij wordt er wel uitgegaan van één juiste iconografische interpretatie die als het ware verloren is gegaan door de tijd. Er wordt gestreefd naar een reconstructie van de originele interpretatie door middel van het overnemen van de *period eye* van de ontstaansperiode, ondanks Baxandalls kanttekening dat we deze nooit volledig kunnen achterhalen. Hoewel de semiotiek ook uitgaat van de invloed van cultuur op de kijkwijze van de beschouwer, is een essentieel verschil dat de idee van een enkele juiste interpretatie, en het nastreven van de oorspronkelijke boodschap naar de achtergrond treedt. Ofschoon niet elke interpretatie als gelijk wordt beschouwd, wordt er geaccepteerd dat kunstwerken worden voltooid door de beschouwer en dat er niet een enkele juiste interpretatie is. Daarnaast legt het alleen de nadruk op het betekenisvormingsproces. *Period eye* omvat een groter beeld, aangezien het ook relevant is op de reconstructie van de ontstaansomstandigheden van een kunstwerk.

De hierboven beschreven ontwikkelingen zijn van belang geweest voor de opkomst van het transhistorisch concept. Natuurlijk is dit niet een-op-een in opvolging geweest van elkaar, en zijn er meerdere ontwikkelingen, concepten en denkers die van invloed zijn geweest. Zo zijn ook Ernst Gombrichs concept van de *beholder's share* en Barthes ideeën over intertekstualiteit evenals het feminisme, Marxisme en postkolonialisme van belang geweest. De reden dat enkel drie ontwikkelingen worden aangehaald heeft te maken met de gelijkenis in kritiek op de

---

<sup>111</sup> Baxandall (1972), p. 36.

<sup>112</sup> Baxandall (1972), p. 40.



traditionele kunstgeschiedenis, en de theoretische kern die als voorwaardelijk kan worden gezien voor de transhistorische benadering van kunst en kunstgeschiedenis.

## Het transhistorisch concept

Niet alleen de academische discipline kunstgeschiedenis werd bekritiseerd. Vanuit verschillende invalshoeken kwamen ook kritische geluiden jegens de kunsthistorische canon in de museale praktijk aan het licht in de tweede helft van de twintigste eeuw.<sup>113</sup> Binnen de museumpraktijk werd deze benadering van de kunstgeschiedenis geuit in een gecanoniseerd narratief waarbij kunstwerken werden gepresenteerd in chronologische volgorde opgedeeld op basis van spatio-temporele kenmerken. Onder andere feministische, Marxistische en postkoloniale bewegingen bestempelden de canon als een onvolledig kunsthistorisch overzicht dat voornamelijk gericht is op *High Art* afkomstig van de handen van het Westerse witte mannelijke genie.<sup>114</sup> Deze houding jegens de canon en de lineaire ontwikkeling van kunstgeschiedenis werd ook aangenomen in de transhistorische benadering. Verder kwam er kritiek op het waardeoordeel en de aangebrachte hiërarchie in objectpresentatie.<sup>115</sup> Musea werden zelfkritisch en maakte deze zelfreflectie een integraal onderdeel van de programmering.<sup>116</sup> Daarmee ontstond er rond de jaren zeventig ruimte voor nieuwe tentoonstellingsvormen in de kunstmusea. Onder andere nodigden musea kunstenaars uit voor een kritische interventie in hun collectie naar het vroege voorbeeld van Andy Warhol die in 1969 in drie verschillende musea een tentoonstelling heeft gecureerd onder de titel *Raid the ice box*.<sup>117</sup> De kunstenaar krijgt als gastcurator de volledige vrijheid een tentoonstelling op te zetten met objecten uit de museumcollectie. De belangrijkste reden voor de introductie van de kunstenaarscurator is om als museum uit te stralen dat het zich wil ontdoen van de statische reputatie en zich omvormt tot een instelling waarin institutionele zelfkritiek de basis vormt.<sup>118</sup>

Tidy and familiar curatorial structures are dispensed with in favour of a more personal reinterpretation of the past, a form of historical argument that engages the museums' works as evidence and in doing so contributes to our reading and understanding of them.<sup>119</sup>

De introductie van de kunstenaarscurator vormt het opstapje in de richting van de transhistorische tentoonstelling. In de jaren negentig, maar voornamelijk na de eeuwwisseling

---

<sup>113</sup> Minor (2001), p. 70.

<sup>114</sup> Dekeyzer (2021), p. 3.

<sup>115</sup> Sharp (2018), p. 142.

<sup>116</sup> Schubert (2000), p. 66.

<sup>117</sup> Halle (1993), p. 170.

<sup>118</sup> Robins (2013), pp. 212-213.

<sup>119</sup> Sharp (2018), p. 142.

is er een groeiende vertegenwoordiging van transhistorische tentoonstellingen in het museumveld te herkennen.<sup>120</sup> Belangrijke figuren waren curatoren als Harold Szeemann en Rudi Fuchs.<sup>121</sup> Gezien er nog weinig gepubliceerd is over het transhistorisch concept, en het essaybundel uit 2018 de voornaamste bron van kennis vormt, zal de verkenning ervan grotendeels hierop gebaseerd worden.

De uitvoering van het concept staat, gezien vanuit de museale geschiedenis, nog in de kinderschoenen. Er is nog geen duidelijke definitie geformuleerd van het transhistorisch museum en er is nog weinig wetenschappelijk onderzoek toegelegd op het onderwerp. Voor het belang van dit hoofdstuk zullen de kenmerkende aspecten uiteen worden gezet die de kern lijken te vormen van het transhistorisch museum. Vervolgens zullen de bestaande kritieken op het transhistorische wijzen op uiteenlopende bevindingen rondom het transhistorisch concept. Deze aspecten zijn gebaseerd op overeenkomstige voorwaarden die gesteld worden door de schaarse auteurs die hebben geschreven over het transhistorisch museum. Deze zijn naar eigen inzicht in verband gebracht en uitgediept om een beeld te scheppen van de cruciale onderdelen die het concept transhistorisch maken.

#### DE BESCHOUWER AAN HET ROER

Het eerste kenmerkende aspect is de centrale rol die de beschouwer speelt. In zijn bijdrage aan de essaybundel ‘The Paradox of the Value of Art’ schrijft kunsthistoricus Peter Carpreau dat er drie mogelijke betekenisgevers aan te wijzen zijn: de kunstenaar, het kunstwerk, en de beschouwer. Pas wanneer de beschouwer als betekenisgever wordt geaccepteerd, wordt het transhistorisch concept mogelijk.<sup>122</sup> Zoals ook de semiotiek, ‘La Mort de l’Auteur’ en *period eye* hebben aangetoond, verandert de lezing van een kunstwerk, niet omdat het kunstwerk van vorm verandert, maar omdat de context van de beschouwer door de tijd wijzigt. Een kunstenaar maakt een kunstwerk; een object bedoelt om visuele interesse op te wekken. Pas wanneer een beschouwer ermee interacteert, de tekens duidt, en eigen kennis en ervaring erop reflecteert, komt het kunstwerk tot leven. Aangezien een beschouwer dit altijd doet in de context van de eigen tijd of cultuur, met de lens van zijn of haar eigen tijd, is de lezing van een kunstwerk variabel.<sup>123</sup>

Door de idee dat niet de beschouwer terugkijkt in de tijd, maar dat kunst in het licht van het hedendaags bestaan kan worden bekeken, wordt het kunstwerk bevrijd van de onveranderlijke betekenis en opengesteld voor een contemporaine dialoog met andere kunstwerken uit andere tijden. De beschouwer fungeert als bemiddelaar en gemene deler in deze confrontatie en

---

<sup>120</sup> Labor (2020), p. 119.

<sup>121</sup> Meijers, (1996), p. 8.

<sup>122</sup> Carpreau (2018), p. 115.

<sup>123</sup> Carpreau (2018), p. 116.

construeert een eigen betekenis. De beschouwer treedt in het transhistorisch denkgoed naar de voorgrond als centraal figuur. Een rol die eerder werd vervuld door de kunstenaar.<sup>124</sup>

#### ACCEPTATIE VAN DE HEDENDAAGSE LENS

In het naar voren schuiven van de beschouwer ontplooiën zich nog twee specifieke fenomenen zich. De eerste is de acceptatie en omarming van de hedendaagse blik.<sup>125</sup> Baxandalls concept van de *period eye* is hierbij van belang. De kunsthistoricus wilde een bewustwording aanwakkeren van de subjectieve beschouwer die altijd wordt beïnvloed door de lens van zijn eigen tijd. De manier waarop beschouwers een kunstwerk interpreteerden in de tijd dat het werd geproduceerd, was inherent verbonden aan de sociaal-culturele context. De kunstenaar is onderdeel van dat milieu net als de beschouwers voor wie het werk was bedoeld. Het kunstwerk overleeft echter die tijd. Waar Baxandall dit als kanttekening bedoelt voor het achterhalen van de oorspronkelijke iconografische betekenis, wordt er binnen het transhistorisch denkgoed vrede gesloten met de idee van de ongrijpbare ‘ware’ betekenis door de zoektocht te staken. De kanttekening wordt getransformeerd tot kernwaarde en lijkt aan de basis te staan voor de totstandkoming van het transhistorisch museum. In plaats van dat er wordt gezocht naar de oorspronkelijke betekenis, wordt de interpretatie van de hedendaagse beschouwer omarmd en aangemoedigd. Het kunstwerk wordt daardoor niet langer slechts gezien als venster naar het verleden, maar fungeert nu ook als spiegel van het heden.<sup>126</sup>

De onderbouwing voor deze aanpak wordt versterkt door de museale toepassing van het transhistorisch concept. Niet alleen verandert namelijk de beschouwer door de constant veranderende sociaal culturele omgeving, maar kunstwerken krijgen door de jaren heen nieuwe grenzen, nieuwe functies en een nieuwe omgeving. Tegenwoordig gaat men naar het museum om kunstwerken te bekijken. Deze gewijzigde context zet de kunstwerken in een volledig ander licht dan in hun ontstaansperiode. Bovendien heeft het museum daarbij de macht om tentoonstellingen te creëren die het perspectief van de beschouwer sturen. Het transhistorisch museum speelt bewust met dit gegeven vanwege twee beweegredenen. De eerste is de onvermijdelijkheid ervan. Een museale context is niet neutraal en kan dit ook nooit zijn.<sup>127</sup> Door de curatoren ruimte te geven om transhistorische tentoonstellingen te construeren, in plaats van doen alsof de oorspronkelijke context kan worden gevangen, wordt de subjectiviteit van die tentoonstelling benadrukt zodat de bezoeker zich bewust wordt van deze situatie.<sup>128</sup> De tweede beweegreden is de idee dat ook de visie van het museum

---

<sup>124</sup> Carpreau (2018), p. 114.

<sup>125</sup> Wittocx (2018), p. 12.

<sup>126</sup> Wittocx (2018), p. 12.

<sup>127</sup> Hayes (2018), p. 121.

<sup>128</sup> Martin (2018), p. 149.

onderhevig is aan *period eye* en daarmee de culturele kleuring van de tijd waarin het opereert. De hedendaagse lens van het museum wordt juist ingezet om de museumagenda passend te maken bij de tijdsgeest.<sup>129</sup>

#### EEN INTERTEMPOREEL POLYLOOG

Het laatste aspect is misschien wel het meest tekenende aspect voor het transhistorisch museum: de thematisering van dwarsverbanden tussen kunstobjecten uit verschillende tijden. Door de beschouwer aan te wijzen als betekenisgever, en door ruimte te bieden voor het hedendaags perspectief en meervoudige interpretatie, ontstaat de mogelijkheid kunstwerken van verschillende tijden, landen en mediums met elkaar in verbinding te brengen. Onder leiding van de beschouwer wordt er een polyloog gestart tussen kunstwerken binnen het kader van het hedendaagse perspectief. Hiermee breekt de transhistorische aanpak met de traditionele separatistische museumagenda die kunst categoriseerde op basis van stijl, periode en medium. De transhistorische tentoonstellingen doorbreken deze categorisering.<sup>130</sup> Er zijn zes vormen van transhistorische tentoonstellingen te onderscheiden:

- Kunstenaarsinterventies in historische opstellingen
- Transhistorische duo's en trio's
- Thematische presentaties door kunstenaars
- Kunstenaarsprojecten in oude-meesteropstellingen
- Thematische presentaties door conservatoren
- Tentoonstellingen over interhistorische invloeden

Door dergelijke opstellingen worden kunstwerken losgehaald van de tijd waarin ze zijn gemaakt, en in een nieuwe context gezet. Hierdoor krijgt de beschouwer de mogelijkheid andere dimensies van het object te ontdekken.<sup>131</sup> De focus ligt namelijk niet langer op de representatieve karakteristieken waarmee een kunstwerk zich verhoudt tot zijn periode van oorsprong, maar op de fluctuerende interpretatieve elementen die het object hedendaagse relevantie bieden. De kunstwerken worden opengesteld voor een nieuwe context en pluralistische lezingen. Deze meerstemmigheid draagt vervolgens weer bij aan de kritische bevraging van de kunsthistorische canon, door zich te contrasteren met de hiërarchische en monoculturele benadering.<sup>132</sup> Carpreau, de auteur die pleit voor de beschouwer als betekenisgever, vermeldt wel dat er moet worden gewaakt voor volledige versplintering bij betekenisgeving op basis van persoonlijke interpretaties. De oplossing die hij hierbij aandraagt, is beeldgeletterdheid. Het suggereert namelijk dat de beschouwer de betekenis aan

---

<sup>129</sup> Robins (2013), pp. 211-214.

<sup>130</sup> Wittocx (2018), p. 12.

<sup>131</sup> Curtis (2018), p. 101.

<sup>132</sup> Carpreau (2018), p. 215.

kunstwerken toekent op basis van een eigen referentiekader, maar met de kanttekening dat dat referentiekader in de kern niet zo individualistisch is als het doet lijken. De perceptie van elk individu wordt namelijk beïnvloed door de sociale en culturele context waarin deze zich vestigt. Een beschouwer zou dus een intersubjectieve interpretatie van kunstwerken formuleren overeenkomstig met de beeldgeletterdheid uit sociaal-culturele context van zijn of haar eigen tijd.<sup>133</sup>

## Positieve en negatieve transhistorische

Aan de essaybundel over het transhistorisch museum heeft ook onderzoeker Nicola Setari een bijdrage geleverd. In zijn artikel ‘Notes on Transhistoricity’ (2018) onderscheidt hij twee vormen van transhistorische: het positieve en het negatieve concept. Hierin ziet Setari de positieve versie als een theoretisch concept, en de negatieve versie als een cureermethode. Ik zal ze hier een voor een behandelen.

### HET NEGATIEVE CONCEPT

Het negatieve concept van het transhistorische wordt door Setari beschreven als praktische methode. Kunstwerken worden losgehaald van hun historische achtergrond door ze samen te stellen met kunstwerken uit andere periodes op basis van formele of thematische overeenkomsten die worden erkend door de curator. Het is als het ware een vrij experiment waarin de conventies, waar het museum zich normaal gesproken aan dient te houden, worden losgelaten om een transhistorisch dialoog teweeg te brengen.<sup>134</sup> Het positieve concept wordt volgens Setari veelal ingezet om de oude collectie weer nieuw leven in te blazen.<sup>135</sup> Een probleem waar musea met een oude kunstcollectie vaak tegenaanlopen is dat de kunstwerken worden beschouwd als historische objecten met regels en een voorgeschreven manier van beschouwen uit de tijd van oorsprong. Een kunstwerk wordt snel geadresseerd als een vervreemd object uit een andere ongrijpbare tijd. Het gat tussen toen en nu is moeilijk te overbruggen en voelt ongrijpbaar. Een beschouwer kan niets anders doen dan zich passief opstellen en zich laten informeren over hoe de kunstwerken gelezen moeten worden.<sup>136</sup> Eerder is ook al besproken hoe het transhistorische dit oplost door middel van een dialoog opstellen tussen kunstwerken uit verschillende tijden.

Een voorbeeld dat Setari noemt van een museum dat het negatieve concept van transhistorische inzet in een tentoonstelling is het Louvre in Parijs. Dit museum heeft meermaals kunstenaars uitgenodigd om hun kunstwerken toe te voegen aan bestaande

---

<sup>133</sup> Carpreau (2018), p. 116.

<sup>134</sup> Setari verwoordt niet wat deze regels zijn, maar het is goed voor te stellen dat hij doelt op de traditionele canon en systematische indeling die in de twintigste eeuw voornamelijk zichtbaar waren.

<sup>135</sup> Setari (2018), p. 27.

<sup>136</sup> Dekeyzer (2021), p. 3.

tentoonstellingen.<sup>137</sup> Dergelijke tentoonstellingen sluiten aan bij de ontwikkeling die werd gestart in 1969 met *Raid the ice box* waarbij kunstenaars als gastcurator mochten optreden. De tentoonstellingen die het negatieve concept uitdragen activeren de kunstwerken als het ware door de hedendaagse blik, en juist niet de historische interpretatie, van de kunstwerken te belichten.

When engaged in curatorial practice often embodies the negative concept and refers to what we can do with artworks, or how we can free artworks from certain historiographical concerns in favour of thematic or formal ones, defined by the taste and research of curators.<sup>138</sup>

Het negatieve concept van transhistorischeit is gebaseerd op de idee dat het museum de volledige vrijheid neemt in het opzetten van tentoonstellingen. Als in een *wunderkammer* worden kunstwerken samengesteld op basis van de kennis en smaak van de curatoren. Het museum laat zich niet (enkel) leiden door de gevestigde canon, en teleologische systemen, maar laat de tentoonstellingsopzet afhangen van de eigen kijkwijze. De subjectieve benadering van de kunst is hetgeen wat de tentoonstelling tot een geheel maakt. De bezoeker wordt uitgedaagd de kijkwijze te ontcijferen.

Een valkuil bij deze subjectieve samenstelling van de kunstwerken is dat het geen houvast biedt. De bezoeker moet immers zijn subjectiviteit vormen naar die van de tentoonstelling. Begeleiding en ondersteuning zijn hierom essentieel om het concept succesvol te maken. Anders zijn slechts ervaringsdeskundigen in staat om zelfstandig een intertemporeel polyloog te ontdekken. Deze vorm van transhistorischeit leent zich hierom uitstekend voor de didactische leervorm. Het museum is de autoriteit omtrent de eigen kijkwijze en de beschouwer moet hierin onderwezen worden. Meerstemmigheid is in de tentoonstelling overbodig omdat er al een subjectieve kijkvorm centraal wordt gezet. De controle over het kijkgedrag ligt bij het museum evenals wat er wordt geleerd. Op deze wijze past het negatieve concept van transhistorischeit bij het traditionele museum zoals wordt voorgeschreven in het scheidingsmodel uit hoofdstuk 1 (bijlage 3).

#### HET POSITIEVE CONCEPT

Tegenover het negatieve concept, zet Setari het positieve concept van transhistorischeit. In tegenstelling tot het hiervoor besproken concept, slaat het positieve concept op een theoretische insteek:

---

<sup>137</sup> Setari (2018), p. 34.

<sup>138</sup> Setari (2018), p. 27.

Understood theoretically, transhistoricity embodies the positive concept and relates to the purpose of art, to what it can achieve or fulfil beyond, or better, through its historical determinations.<sup>139</sup>

Eerder is al besproken hoe de kunstgeschiedenis wordt behandeld als een systematische opvolging van periodes. Die verschillende tijdsperiodes hebben elk hun eigen regels, logica en manier van denken over kunst. In deze lezing van de kunstgeschiedenis dienen kunstwerken te worden beschouwd in de context van hun eigen historische determinering. In het positieve concept van transhistoriciteit staat juist de idee centraal dat (een aantal) kunstwerken het vermogen hebben om de eigen historiciteit te overstijgen.<sup>140</sup>

Voor de bespreking van het positieve concept haalt Setari de ideeën aan van drie denkers over de temporele transcendentie van kunstwerken. Het betreft de ideeën van Paul Ricoeur, Charles Martindale en Paul Crowther. Setari poogt door middel van een samenstelling van de gedachtegang van de drie heren tot een overeenstemming te komen over de definiëring van het positieve concept. De consensus luidt dat de transhistoriciteit een intrinsieke kwaliteit van kunstwerken is en tot stand komt door de intersubjectiviteit van de esthetische ervaring. Een kunstwerk is in staat om constante waardes uit te drukken naar elk publiek uit elke tijd zonder zijn relevantie te verliezen. Kunstwerken bevatten dus het vermogen om dwars door de tijd heen te communiceren met als gevolg dat ook beschouwers in het hedendaags bestaan er een relevante interpretatie aan kunnen toekennen:<sup>141</sup>

As a phenomenon of human production that escapes the conditions of its production, it establishes fragile human communalities between artists and between artists and an audience. These communalities are grounded on the ontological capacity of certain images to expand our imagination and our conscience of time and space.<sup>142</sup>

Setari zegt dat Ricoeur, Martindale en Crowther geen van alle bespreken hoe het positieve concept tot uiting komt in een tentoonstelling.<sup>143</sup> Dekeyzer doet dit daarentegen wel:

The focus for the public in this kind of inter-historical exhibit is constructivist, just like that of the postmodern presentation, since the interpretation of the dialogue between old and new artworks is open.<sup>144</sup>

---

<sup>139</sup> Setari (2018), p. 27.

<sup>140</sup> Dekeyzer (2021), p. 10.

<sup>141</sup> Setari (2018), p. 32.

<sup>142</sup> Setari (2018), p. 32.

<sup>143</sup> Setari (2018), p. 32.

<sup>144</sup> Dekeyzer (2021), p. 11.

Wanneer het positieve concept in verband wordt gebracht met het scheidingsmodel, lijkt deze het best tot uiting te komen in het nieuwe museummodel (bijlage 3). Het positieve concept van transhistorische gaat uit van het vermogen van kunstwerken om los te komen van de oorspronkelijke context. Ze zijn in deze lezing dus ook niet gebonden aan hun historische context. In het loskomen van die context wordt de beschouwer bevoegd om een interpretatie te construeren op basis van eigen kennis en kunde. Een kunstwerk wordt opgesteld voor persoonlijke interpretaties. Het constructivistische educatiemodel stimuleert de museumbezoeker om zelf een betekenis te genereren en leent zich daarom uitstekend voor interpretaties op basis van een eigen referentiekader, los van de historiciteit van de kunstwerken.

## Kritiek

De transhistorische benadering heeft voordelen ten opzichte van de traditionele vormen. In plaats van te streven naar onbereikbare objectiviteit, omarmt het de subjectieve benadering van kunst door ruimte te bieden voor meervoudige interpretatie. Bovendien wordt de nadruk gelegd op de subjectiviteit van de tentoonstellingsmaker doordat een tentoonstelling nu eenmaal niet de ‘universeel geldende’ lijnen van de kunstgeschiedenis volgt, maar wordt ontworpen aan de hand van de visie van het museum. Ook wordt het kunstwerk uit de statische historiciteit gehaald en weer geactiveerd door een nieuwe context: de beschouwer wordt gemotiveerd om actief een nieuwe betekenis te construeren door gebruik te maken van de eigen kennis en ervaring.

Natuurlijk zijn er ook nadelen te herkennen in de transhistorische methode. Een transhistorische tentoonstelling loopt allereerst het gevaar te vervallen in oppervlakkige formalistische beeldrijm. Daarbij kan een tentoonstelling een impressie van willekeur uitdragen, of juist het idee geven dat er onterecht betekenis wordt toegekend aan kunstwerken in dienst van de hedendaagse blik en relevantie, ofwel *hineininterpretierung*.<sup>145</sup>

Wat een tentoonstelling tot een geslaagde transhistorische tentoonstelling maakt, is niet met criteria vastgesteld. Dit is niet vreemd gezien het een vrij nieuw en nog weinig besproken onderwerp is binnen de museumstudies. Het feit dat er geen definitie van het transhistorische is vastgesteld draagt ook bij aan de voorkomende contradicties binnen het onderwerp.

Zo zijn er over het belang van voorkennis tegenstrijdigheden in het spel getreden. Er is kritiek uitgedragen met betrekking tot de nodige kennis in een transhistorische tentoonstelling. Alhoewel de kunsthistorische canon kan worden beschouwd als beperkend en niet inclusief, biedt deze wel houvast. De systematische chronologie van het traditionele museum biedt

---

<sup>145</sup> Curtis (2018), p. 99.



duidelijkheid en structuur in een zee van kunstwerken, stromingen en mediums. In het transhistorisch museum wordt de beschouwer zonder die houvast de tentoonstelling ingestuurd. Voor de ervaren kunstkenner is dit geen probleem omdat deze altijd kan terugvallen op de eigen kennis, maar de onervaren kijker zal dat anders beleven.

Karsten Schubert suggereert dat alleen de bezoeker die al kennis heeft van de kunstgeschiedenis de mogelijkheid heeft de diepere onderlinge relaties tussen kunstwerken te interpreteren. Bezoekers zonder deze voorkennis kunnen die informatie niet verkrijgen in de tentoonstelling en zullen de onderlinge relatie tussen kunstwerken, die grotendeels gebaseerd is op de voorkennis, niet kunnen achterhalen. Concluderend is Schubert ervan overtuigd dat de transhistorische tentoonstelling niet passend is voor een breed publiek en alleen door een elite groep kan worden begrepen.<sup>146</sup>

Penelope Curtis ziet dit anders omdat volgens haar het onbekend zijn met de kunstgeschiedenis juist kan leiden tot een nieuwe contemporaine interpretatie van kunstwerken, terwijl voorkennis daarentegen tot misinterpretatie kan leiden. Hierbij moet wel worden gewaakt voor *hineininterpretierung* zoals ook eerder is genoemd. Curtis lijkt ook te beamen dat transhistorische tentoonstellingen verschillende types beschouwers samen kunnen brengen en gemakkelijk een dialoog kunnen laten ontstaan, juist omdat de oude hiërarchieën niet meer van belang zijn.<sup>147</sup> Schubert zou daar tegenin kunnen brengen dat deze individuele interpretatie en onderscheiding van detail alleen door het getrainde oog van een ervaren kunstkijker kan worden uitgevoerd. Jean Hubert Martin stelt echter dat de relatie die de beschouwer tussen kunstwerken ziet niet gebaseerd is op academische kennis, maar berust op de individuele interpretatie en oog hebben voor detail. Iedereen kan een link leggen tussen een paar kunstwerken gebaseerd op persoonlijke kennis en ervaring uit zijn of haar eigen contemporaine wereld.<sup>148</sup>

Het is opvallend dat er geen eenduidigheid lijkt te zijn over welk soort publiek geschikt is voor de transhistorische tentoonstelling. Ik noem dit opvallend vanwege de belangrijke rol die de beschouwer heeft binnen dergelijke tentoonstellingen. Deze tegenstrijdigheid is ook te vinden in de beleidsstukken van twee musea die zichzelf profileren als een transhistorisch museum: het Frans Hals Museum in Haarlem en Museum M in Leuven.

Om kort terug te blikken: waar het Frans Hals Museum zich richt tot de ervaren kunstkijker legt Museum M het zwaartepunt bij de onervaren museumbezoeker. In het volgende hoofdstuk

---

<sup>146</sup> Schubert (200), p. 135.

<sup>147</sup> Curtis (2018), p. 100.

<sup>148</sup> Martin (2018), p. 153.

zal worden blootgelegd hoe die tegenstrijdigheid die zojuist onder woorden is gebracht, in de praktijk zijn uiting vindt.

### | 3. TWEE TRANSHISTORISCHE TENTOONSTELLINGEN

De manier waarop een tentoonstelling is ingericht zegt veel over hoe het museum zich verhoudt tegenover de eigen publieke functie. De informatie die wordt meegegeven, de werken die worden tentoongesteld en alles hieromheen indiceert hoe het museum denkt over de doelgroep en hoe deze gefaciliteerd dient te worden.<sup>149</sup> Monti en Keene bespreken in hun boek het belang van de erkenning van de rol die het museum speelt in de betekenisgeving aan kunstwerken. Objecten die in het museum worden tentoongesteld zijn uit hun oorspronkelijke context gehaald. De tentoonstelling, de museale omgeving en de objecten rondom het kunstwerk vervangen deze context met een nieuwe: een omgeving die wordt geredigeerd door een museumorganisatie. Zoals Monti en Keene stellen: “Objects become statements, elements of a newly found narrative.”<sup>150</sup> Kortom, de manier waarop een object wordt tentoongesteld bepaalt mede de boodschap die het uitzendt. Dit beïnvloedt vervolgens weer de perceptie van de bezoeker. Keene en Monti willen hiermee benadrukken dat het museum een sturende functie bezit waar het publiek — meestal onbewust — door wordt beïnvloed.<sup>151</sup>

In dit hoofdstuk zullen tentoonstellingen van Museum M en het Frans Hals Museum tegen elkaar worden afgezet. Binnen Museum M wordt er gekeken naar ‘Neem je tijd’, en in het Frans Hals Museum is ‘Haarlemse helden. Andere meesters’ bestudeerd. Er zal onder andere worden gelet op de thema’s, de tentoonstellingsstructuur, de aangegeven doelen, en de direct beschikbare informatievoorziening voor de bezoekers. Randprogrammering als rondleidingen, cursussen en tentoonstellingscatalogi zullen hierbij buiten beschouwing worden gelaten. Voordat deze analytische fase wordt ingeluid, zal er eerst nog beknopt een vergelijking worden gemaakt tussen de twee musea aan de hand van de beleidsteksten. Op basis van de beleidsteksten zal het doelgroepenbeleid en het beleid rondom publieksfacilitering worden vastgesteld.

---

<sup>149</sup> Westermann (2015), p. 25.

<sup>150</sup> Monti (2016), p. 74.

<sup>151</sup> Monti (2016), p. 74.

## Zwart op wit

### HET FRANS HALS MUSEUM

Het doelgroepenbeleid van het Frans Hals Museum is in het jaarverslag van 2020 voor het laatst vastgelegd. Dat zal in dit onderzoek worden aangehouden als het geldende beleid in de onderzochte tentoonstelling. De volgende doelgroepen worden opgesomd in het jaarverslag:

- Museumliefhebbers uit Nederland
- Buitenlandse toeristen
- Jeugd van 4 tot en met 18 jaar, via onderwijs en families<sup>152</sup>

De doelgroep museumliefhebber wordt niet verder toegelicht maar lijkt te wijzen op de groep ervaren kunstkijkers. Alhoewel er ook niets wordt geïmpliceerd over de kennis van deze groep, kan er wel vanuit worden gegaan dat de ervaring van het bezoeken van andere musea en het bekijken van kunstwerken in een museale omgeving heeft bijgedragen aan de kunsthistorische kennis van deze groep.

Het Frans Hals museum probeert ook een nieuw publiek te bereiken, maar doet dit voornamelijk via de jeugd om vervolgens in de toekomst meer museumliefhebberij te verzekeren.<sup>153</sup> De jeugd wordt hoofdzakelijk via extra interactieve programma's en randprogrammering aangesproken. Deze groep zal niet worden meegenomen in de analyse evenals de buitenlandse toeristen.<sup>154</sup>

### MUSEUM M

Museum M richt zich op een ander, voornamelijk breder publiek. In het *Strategisch Actieplan 2019-2023* staat het volgende vermeld: "M verwelkomt een breed en divers publiek en bouwt een sterke erfgoedgemeenschap in en rond M."<sup>155</sup> Hierbij aansluitend staat verderop in het beleidsstuk:

M houdt rekening met de specifieke interesses en referentiekaders van verschillende publieksprofielen en betreft bezoekers bij het co-creatieproces. M zet hiervoor volop in op de mogelijkheden van ontsluiting en communicatie die de nieuwe media bieden en neemt hierin een voortrekkersrol in. Speciale aandacht gaat naar nieuwe Leuvenaars (kunst als universele taal) en nieuwe publieksgroepen met weinig of geen ervaring met museumbezoek.<sup>156</sup>

---

<sup>152</sup>Frans Hals Museum, *Jaarverslag 2020*, p. 29.

<sup>153</sup>Frans Hals Museum, *Jaarverslag 2020*, p. 29.

<sup>154</sup>Frans Hals Museum, *Jaarprogramma 2021*, p. 11.

<sup>155</sup>Museum M, *Strategisch Actieplan 2019-2023*, p. 17.

<sup>156</sup>Museum M, *Strategisch Actieplan 2019-2023*, p. 6.

Het museum schenkt speciale aandacht aan een breed publiek dat dus ook de onervaren kunstrijker omvat. Deze gerichtheid op een breed publiek komt zelfs terug in de missie:

Als verbindende kracht tussen kunst, kunstenaar en gemeenschap bouwt M – Museum Leuven mee aan een offline en online samenleving waazrin [*sic*] zoveel mogelijk mensen, in al hun diversiteit, het bijzondere vermogen van de kunst kunnen aanspreken om hun perspectief op de wereld te verruimen.<sup>157</sup>

Ook Museum M geeft aan toeristen en jeugd als doelgroep te beschouwen. Net als het Frans Hals Museum krijgt de jeugd voornamelijk aandacht via educatieve programma's.<sup>158</sup> Gezien de publieksgroepen jeugd en toerisme door beide musea op de agenda zijn gezet, en de jeugd vooral wordt gerepresenteerd in de educatieve randprogrammering, kunnen ze tegen elkaar worden weggestreept en weggelaten uit de analyse.

#### PUBLIEKSFACILITERING

Het verschil in de doelgroepen van het Frans Hals Museum en Museum M is respectievelijk het richten op het ervaren publiek, oftewel de museumliefhebbers, en het onervaren publiek, oftewel een breed divers publiek met weinig of geen ervaring met museumbezoek.

De taak in verhouding tot het publiek die de instellingen op zich nemen als transhistorisch museum lijkt ook te verschillen. Het Frans Hals Museum schrijft het volgende in de verwoording van de missie:

Als publieke instelling heeft een museum de taak om mensen anders te laten kijken naar, en te denken over kunst om het bestaande en gevestigde te ondervragen en om steeds weer nieuwe en alternatieve perspectieven te suggereren. Om datgene dat onzichtbaar is gebleven – uit het verleden – en nog niet zichtbaar is omdat we het niet begrijpen – uit het heden – te laten zien. Het museum laat je anders kijken om daardoor meer te zien.<sup>159</sup>

Museum M lijkt niet zozeer de focus te leggen op het anders te laten kijken, maar lijkt eerder het gebruiken van het eigen referentiekader aan te moedigen:

M wil de veerkracht van mensen versterken in de omgang met de visuele samenleving door cocreatieve uitwisselingen tussen kunstenaars, kunstwerken en publiek. M is een kunstgedreven maar publieksgericht museum met een belangrijke maatschappelijke missie. In tijden van visuele overload ontdek je bij M je eigen kijkpatronen en ontdekt

---

<sup>157</sup> Museum M, *Strategisch Actieplan 2019-2023*, p. 5.

<sup>158</sup> Museum M, *Strategisch Actieplan 2019-2023*, p. 14.

<sup>159</sup> Frans Hals Museum, *Onze Missie*, <https://www.franshalsmuseum.nl/nl/over-ons/onze-missie/>, geraadpleegd op 07-04-2023.

[sic] je hoe je persoonlijk perspectief tegenover de dwingende kracht van beelden kan plaatsen. Elk kunstwerk is immers een uitnodiging tot reflectie en interpretatie. Daarbij ontwerpt M interactieve museumervaringen waarin je als bezoeker niet alleen in dialoog gaat met kunstbeelden, maar ook met publieksbegeleiders, curatoren, andere bezoekers en kunstenaars tijdens tentoonstellingen, performances, events en debatten. Als beeldende kunstmuseum vormt M dan ook een ideale leerplek om jong en oud vertrouwd te maken met beelden en hun meerlagige betekenissen, die mensen zuurstof kunnen geven. Het zijn immers de toeschouwers die een betekenis of relevantie toekennen aan een object door het te verbinden met hun eigen referentiekader.<sup>160</sup>

De beleidsstukken laten blijken dat de twee musea zich richten op verschillende publieksgroepen, en deze binnen het kader van de transhistorische aanpak ook verschillend faciliteren. Het Frans Hals Museum lijkt het publiek te begeleiden in het anders kijken terwijl Museum M het publiek aanmoedigt zelf te kijken vanuit het eigen referentiekader. In het volgende hoofdstuk zal ik deze verschillen verbinden met zowel het scheidingsmodel uit hoofdstuk 1, als de analyse uit hoofdstuk 2.

In de opvolgende analyse zullen twee tentoonstellingen van de twee musea onder de loep worden genomen. Hierbij wordt gekeken naar de thema's, doelen, inrichting en informatievoorziening van de tentoonstellingen. Om zo dicht mogelijk bij de kern van de museumwaardes te komen, heb ik ervoor gekozen om semipermanente tentoonstellingen te onderzoeken. Dergelijke tentoonstellingen zijn ontworpen met het idee dat deze voor een langdurige periode opgesteld blijven en zullen hierdoor beter aansluiten op de doelen en waardes van het museum, weinig of geen bruikleestukken bevatten en minder sterk beïnvloed zijn door externe (seizoensgebonden) evenementen. Toch kunnen de representatieve waarden van de tentoonstellingen enigszins afwijken van de norm. Daarom is het van belang in acht te nemen dat de analyse dient als steekproef.

## Trotsering van de tentoonstellingen

Het Frans Hals Museum heeft twee locaties, het HOF en de HAL. Voor deze analyse wordt er alleen gekeken naar de tentoonstellingsruimtes op de locatie HOF omdat enkel deze locatie is ingezet voor de semipermanente tentoonstelling (bijlage 4). Locatie HAL wordt voornamelijk ingezet voor hedendaagse en moderne wisseltentoonstellingen. In dit onderzoek zal er worden gekeken naar de tentoonstelling 'Haarlemse helden. Andere meesters'. Deze tentoonstelling is

---

<sup>160</sup> Museum M, *Strategisch Actieplan 2019-2023*, p. 12.

tussen 8 maart 2019 tot 8 januari 2023 geopend geweest.<sup>161</sup> Hoewel de tentoonstelling voor ongeveer vier jaar vaststaat, zijn er wel thematische wisselingen geweest met bijpassende aanpassingen en toevoegingen. Het Frans Hals Museum is door mij bezocht op 16 augustus 2022.

Deze tentoonstelling vertoont werken van Haarlemse tijdgenoten van Frans Hals, schilderijen van de meester zelf, tezamen met kunstwerken uit de latere negentiende eeuw, de moderne periode en de hedendaagse tijd. Oud en nieuw worden hierbij door elkaar getoond en met elkaar in verbinding gebracht.<sup>162</sup>

Op 28 juli 2022 bezocht ik Museum M. Dit museum heeft meerdere kleine tentoonstellingen tegelijkertijd lopen. De semipermanente tentoonstellingen van M zijn daardoor kleinschaliger dan die van het Frans Hals Museum. Het gebouw van Museum M bestaat uit een nieuw gedeelte en een oud gedeelte. Het oude gedeelte is een monumentaal pand. Hierin is een tentoonstelling opgesteld met meer historisch educatieve doeleinden. Voor dit onderzoek zal er daarom gefocust worden op een tentoonstelling in het nieuwbouwgedeelte van het museum: ‘Neem je tijd’ (bijlage 5).<sup>163</sup> Deze tentoonstelling startte op 10 juli 2020 en zal lopen tot 31 maart 2024. In deze tentoonstelling staat het thema tijd centraal. Er worden verschillende manieren getoond waarop tijd in verbinding kan staan met kunst, kunst maken en kunst bekijken.<sup>164</sup>

In dit hoofdstuk zal ik significante verschillen aanduiden tussen de tentoonstellingen van de twee musea. Er is veelvoudig onderzoek gedaan naar museale opstellingen, museumarchitectuur, tentoonstellingsontwerpen en de verhouding van de bezoeker tot de museumruimte. Hierbinnen is aandacht besteed aan bijvoorbeeld de relatie tussen museologie en architectuur door Kali Tzortzi in *Museum Space: where Architecture Meets Museology* (2015), of de bezoekerservaring waarvoor een *interactive experience model* is gecreëerd door John H. Falk en Lynn D. Dierking in *Learning from Museums* (2000). Er is echter geen theoretisch model waarmee systematisch onderscheid kan worden gemaakt tussen museale

---

<sup>161</sup> Frans Hals Museum, *Haarlemse Helden. Andere Meesters*, <https://www.franshalsmuseum.nl/nl/event/haarlemse-helden-andere-meesters/>, geraadpleegd op 11-04-2023.

<sup>162</sup> Frans Hals Museum, *Haarlemse Helden. Andere Meesters*, <https://www.franshalsmuseum.nl/nl/event/haarlemse-helden-andere-meesters/>, geraadpleegd op 11-04-2023.

<sup>163</sup> Het feit dat Museum M tijd als onderwerp heeft genomen als transhistorisch museum kan invloed hebben op de manier van tentoonstellen. Ik heb echter deze tentoonstelling uitgekozen op basis van de representatieve kracht van de opzet en de ruimte van het gebouw. Andere tentoonstellingen die gelijktijdig door M zijn gepresenteerd tonen een gelijkwaardige omgang met chronologie. ‘Neem je tijd’ wijkt hier dus niet van af.

<sup>164</sup> Bijlage 17.

opstellingen en wat deze uitdragen over verwachting van de bezoekers.<sup>165</sup> Bij methodes zoals de zojuist genoemde *interactive experience model*, of het driedelige *object-visitor encounter* model van Monti en Keene worden de beleving en demografische gegevens van de bezoeker in acht genomen. Andere onderzoeken, zoals dat van Simon en Black (2005) zijn weer ingericht om te bepalen welke inrichtingskeuzes leiden tot een optimaal klimaat voor bezoekersparticipatie. Dit onderzoek is niet uit op het constateren van de werking van de tentoonstelling op de bezoekerservaring, maar op het achterhalen van de intenties van het museum bij de facilitering van de bezoeker. Ik zal dus een eigen methode toepassen en de analyse op eigen wijze bespreken per segment. Hiervoor heb ik een selectie gemaakt van onderdelen die worden besproken in gelijkende onderzoeken. Zo zullen de elementen van de *design idioms* uit de theorie van Monti en Keene worden ingezet, evenals de onderdelen uit het artikel van Stephanie Moser ‘The Devil Is in the Detail: Museum Displays and the Creation of Knowledge’ (2010) waarin de tentoonstelling wordt geanalyseerd als een middel om kennis te creëren.

Uit de aanverwante onderzoeken zijn de elementen geselecteerd die van belang zijn voor de vergelijking van de twee tentoonstellingen die centraal staan in dit onderzoek. Onderdelen die geen relevant verschil konden aanduiden tussen de twee musea, zoals licht en locatie, zullen niet aan bod komen om onterechte aannames te voorkomen. Om een gestructureerde analyse neer te zetten zullen de segmenten onderverdeeld worden in categorieën zoals ook door Moser is gedaan. De analyse zal worden ondersteund met primaire of secundaire literatuur indien nodig.<sup>166</sup>

#### ARCHITECTUUR EN HET RUIMTELIJK ASPECT

Het eerste onderdeel waarin verschil aangeduid kan worden, is het gebouw en de inrichting ervan. Het ruimtelijk aspect van een museum beïnvloedt de context waarin kunstwerken worden tentoongesteld en stuurt zo ook de interpretatie van de bezoeker.<sup>167</sup> De museale context kan bepalend zijn voor de beleving van de kunstwerken door de bezoekers. De sfeer bepaalt welke aspecten van het kunstwerk, zowel letterlijk als figuurlijk, worden belicht. Daarom hoort ook het ruimtelijk ontwerp benoemd te worden in de tentoonstellingsanalyse. Hierbij dient het volgende vermeld te worden: Museum M is een complex dat bestaat uit verschillende

---

<sup>165</sup> Tzortzi (2015), p. 80.

<sup>166</sup> De volgende analyses van beide musea zijn specifiek gericht op de ruimtes waarin de gekozen tentoonstellingen zijn opgezet. Deze tentoonstellingen, evenals de ruimtes, zijn gekozen vanwege de representatieve kwaliteiten.

<sup>167</sup> Monti (2016), p. 28.

gebouwen, zowel historisch als recent gebouwd.<sup>168</sup> Aangezien de tentoonstelling die centraal staat in deze analyse zich bevindt in het nieuwe gedeelte, zal enkel hiernaar worden gekeken.

Er is weinig bekend over de intenties van de musea omtrent het ruimtelijk aspect. Wel kunnen de twee musea worden geplaatst in de ontwikkeling van museale architectuur en inrichting. Hiervoor zal gebruik worden gemaakt van Michaela Giebelhausens artikel 'Museum Architecture: A brief History'. In deze bijdrage aan het boek *A Companion to Museum Studies* van Sharon MacDonald (2011) schetst de auteur een ontwikkeling van de negentiende eeuw tot op het heden. Hierbinnen onderscheidt ze vier types musea: de negentiende-eeuwse monumentale musea en de twintigste-eeuwse instrumentele musea, en de twee hedendaagse combinaties hiervan. Aan de hand van haar beschrijvingen zal ik bepalen welke plek het Frans Hals Museum en Museum M innemen binnen deze ontwikkeling. Met de analyse wordt niet beweerd dat elk museum volledig onder een van de types kan worden geschaard. Daarvoor is de museumwereld te divers en complex. De types zijn echter wel te herkennen in het Frans Hals Museum en Museum M.

Zoals al eerder is benoemd, is geen enkele tentoonstellingsruimte te beschouwen als een neutrale context.<sup>169</sup> De inrichting van de tentoonstellingsruimtes is doorgaans gebaseerd op de waarden van het museum, maar ook op de kunststromingen die er worden gerepresenteerd.<sup>170</sup> Hierdoor is er een verdeling ontstaan in de inrichting van verschillende musea, en bij sommigen is er zelfs verschil per zaal afhankelijk van de kunstwerken die worden getoond. Zo wordt moderne kunst voornamelijk in een white cube setting gepresenteerd vanwege de nadruk die het zou leggen op de formalistische kwaliteiten van de kunstwerken en de aansporing tot stille contemplatie.<sup>171</sup> De witte muren symboliseren de afscheiding van de buitenwereld en dienen de zelfreferentiële kwaliteiten van de moderne kunst te benadrukken.<sup>172</sup>

Moderne kunst en white cube zijn nog altijd innig met elkaar vervlochten. Moderne kunstenaars maken nog steeds hun werken veelal met het oog op een lege witte ruimte als toekomstige omgeving. Bovendien wordt moderne kunst ook bijna altijd in deze setting gepresenteerd.<sup>173</sup> Voorheen, in de negentiende eeuw en aan het begin van de twintigste eeuw, werden oude kunst en de toen hedendaagse kunst voornamelijk getoond tegen een rode of groene achtergrond. De gekleurde muren zouden namelijk volgens negentiende-eeuws

---

<sup>168</sup> Museum M, *Een Jong Museum met een Oude Geschiedenis*, <https://www.mleuven.be/over-m/geschiedenis-gebouw>, geraadpleegd op 05-04-2023.

<sup>169</sup> Hayes (2018), p. 121.

<sup>170</sup> Grunenberg (1999), p. 28.

<sup>171</sup> Grunenberg (1999) p. 26.

<sup>172</sup> Hayes (2018), p. 121.

<sup>173</sup> Grunenberg (1999), pp. 26 & 44-45.



onderzoek zorgen voor visuele harmonie.<sup>174</sup> Het gaat hier over de tijd van de eerste publieke musea. Giebelhausen beschrijft de ontwikkeling als van een monumentaal, naar een instrumenteel museum. Negentiende-eeuwse musea werden gebouwd als symbolische statement. De rijkelijk geornamenteerde ruimtes benadrukten het nationaalhistorische en educatieve belang van de collectie. De muren waren dus rood of groen gekleurd, de architecturale ornamenten zichtbaar en vaak werden zalen voorzien van extra meubilair zoals kasten, tafels en stoelen. De kunstwerken werden als in de salons, rij boven rij, opgehangen omhuld in flamboyant gouden lijsten.<sup>175</sup> Volgens Giebelhausen straalde dergelijke musea een idee van onvergankelijkheid uit.<sup>176</sup> Die uitstraling droeg bij aan de beleving van de kunstwerken als nationale schat doordat de historische context van tentoongestelde werken extra werd benadrukt.<sup>177</sup>

In de twintigste eeuw was er een omslag. Het instrumentele museum kreeg het podium in de Westerse museumwereld. Niet langer werd er gestreefd naar het permanente en het overdadige, maar juist naar flexibiliteit en ‘neutraliteit’.<sup>178</sup> Waar het monumentale museum de kunstwerken integreerde in statige interieurs, probeert het instrumentele museum juist de nadruk te leggen op de kunstwerken door de interieurs zo onzichtbaar mogelijk te maken. De tentoonstellingsruimtes werden uitgekleed en de muren werden wit. Uit dit streven is ook de white cube geboren. Het instrumentele museum werd gebouwd ter ondersteuning van de conservering, consumptie en productie binnen de snel veranderende kunstscène.<sup>179</sup>

#### *De monumentalisering van het instrumentele museum*

Brian O’Doherty publiceerde in 1976 *Inside the White Cube*. Hiermee ontmantelde hij de idee van de white cube als neutrale ruimte, onaangeraakt door de sociaal economische waarden van de buitenwereld.<sup>180</sup> Vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw werd het ideaal om de white cube te laten dienen als een onuitgesproken en onopvallende achtergrond losgelaten.

[Architect] Hollein acknowledges that ‘neutral space doesn’t exist: there are only characteristic spaces of a different magnitude (and access to them), with which the work of art enters into a dialogue — in reciprocal intensification’ [...].<sup>181</sup>

---

<sup>174</sup> Klonk (2011), geraadpleegd op 21-04-2023.

<sup>175</sup> Grunenberg (1999), p. 28.

<sup>176</sup> Giebelhausen (2011), p. 231.

<sup>177</sup> Giebelhausen (2011), p. 227.

<sup>178</sup> Giebelhausen (2011), p. 233.

<sup>179</sup> Giebelhausen (2011), p. 233.

<sup>180</sup> O’Doherty (1999), p. 76.

<sup>181</sup> Grunenberg (1999), p. 44.

Vanaf de jaren tachtig werd niet universaliteit, maar individualiteit centraal gesteld in de museumopzet. Er kwamen gebouwen en ruimtes tot stand die uitgesproken waren, maar niet op de manier van het eerder beschreven monumentale museum. Het voorbeeld dat Giebelhausen hierbij aanhaalt is het Salomon R. Guggenheim Museum in New York. Hoewel het is afgeleid van het instrumentele museum, is dit gebouw monumentaler dan de voorheen gebouwde moderne kunstmusea. Het gebouw geeft een statige indruk af vanwege de uitgesproken architectuur en de ceremoniële route die de bezoeker aflegt door de tentoonstellingshallen. In tegenstelling tot het oorspronkelijke monumentale museum is er geen historisch interieur verwezenlijkt, en ligt de nadruk wel op de kunstwerken door de minimalistische witte ruimtes.<sup>182</sup>

Christoph Grunenberg haalt in zijn essay 'The Modern Art Museum' (1999) een postmodern voorbeeld aan: het ontwerp van het Museum of Modern Art in Frankfurt van de architect Hans Hollein (bijlage 6). Hoewel het museum zich lijkt te conformeren tot het type van de white cube, is dit gebouw in feite aangepast aan de postmoderne normen en waarden. In dit museum is namelijk wel de uitstraling van de white cube geïntegreerd, maar niet de bijpassende idealen. Het museum is namelijk voorzien van witte lege ruimtes die flexibel kunnen worden ingezet, maar de ruimtes zijn opgebouwd uit verschillende vormen en hoogtes die zorgen voor een uitgesproken geheel.<sup>183</sup> Er is geen vaste looproute waardoor de bezoeker, mede ook door de verschillende ruimtes, dient te dwalen door het museum en als het ware op een tentoonstelling of kunstwerk stuit. Een bezoeker heeft de vrijheid om kunstwerken en het geheel van tentoonstellingen vanaf verschillende aanzichten te bekijken. De bezoeker van de postmoderne white cube ervaart het museum en ontdekt de kunstwerken, in tegenstelling tot de moderne white cube waar de bezoeker het museum niet hoort te bemerken en de kunstwerken in een vastgestelde volgorde hoort te contempleren.

De white cube is geen statisch concept. Hoewel het vrijwel altijd in dienst staat van het tentoonstellen van moderne en contemporaine kunst, wordt de uitvoering ervan aangepast aan de waarden van het museum op dat moment.<sup>184</sup> Dit werd ook al zichtbaar in de eerder genoemde voorbeelden. We lijken in de laatste paar decennia, vanaf het einde van de twintigste eeuw als het ware een middenweg te hebben gevonden tussen de idealen van het monumentale en instrumentele museum.

Het postmoderne museum dat Hollein creëerde is terug te zien in de tentoonstellingszalen van Museum M. De huidige opzet van Museum M is echter pas in 2009 geïntroduceerd, maar

---

<sup>182</sup> Giebelhausen (2011), p. 234.

<sup>183</sup> Grunenberg (1999), p. 44.

<sup>184</sup> Tzortzi (2015), p. 66.

vertoond wel degelijk overeenkomstige elementen.<sup>185</sup> Net als het Museum of Modern Art in Frankfurt zijn de ruimtes verschillend van omvang. De hoofdzaal van de tentoonstelling ‘Neem je tijd’ heeft hoog reikende muren en het plafond is met witte kunststof panelen afgewerkt. Daarbij loopt bovenaan een hal met uitzicht op de zaal zodat bezoekers die al verder zijn in het museum van bovenaf de zaal in kunnen kijken (bijlagen 7-10).

Museum M heeft de uitstraling van een gemonumentiseerd instrumenteel museum. De invloeden van de white cube zijn nog altijd zichtbaar, maar ook de acceptatie dat de neutrale ruimte niet bestaat. Net als bij het gebouw van Hollein speelt de museumruimte bewust met de perceptie van de kunstwerken. Zo heeft Museum M een doorloop bovenlangs de zaal waardoor de bezoeker verderop in het museum met een bovenaanzicht terug op de tentoonstelling kan kijken. De muren zijn egaal wit en de vloer is van donker gesteente. De ruimte dient de formalistische aspecten van de kunst, maar in tegenstelling tot de echte white cube wordt er benadrukt dat volledige neutraliteit niet mogelijk is. Bovendien breekt de toevoeging van houten panelen het white cube effect.

Grunenberg vermeldt in zijn bespreking van Holleins museum dat de postmoderne ontbinding van de idealen van de white cube — het streven naar neutraliteit en onverstoorde contemplatie — een museum creëert dat bewust speelt met de kunst en de perceptie van de bezoeker.<sup>186</sup> De ruimtes zijn niet neutraal, maar nog wel wit en minimalistisch. Wat Hollein tot stand lijkt te hebben gebracht is een museum waar de ervaring centraal staat. De afspiegeling hiervan in Museum M leidt ook tot vrijheid voor de bezoeker en een ervaringsgerichte museuminrichting.

#### *De instrumentalisering van het monumentale museum*

Musea met oude kunst als hoofdcollectie tonen een soortgelijke ontwikkeling, maar dan andersom: het monumentale museum wordt geïnstrumentaliseerd. Alhoewel Giebelhausen dit ook erkent en terugziet in de architectuur van museumgebouwen, wil ik me, in het belang van dit onderzoek, richten op het interieur van musea met een collectie gericht op oude kunst. Hierin is namelijk ook een instrumentalisering te herkennen.

In het hoogtij van de white cube, werd ook oude kunst in witte zalen gepresenteerd. Het gevolg hiervan was dat de ontvlechting met de oorspronkelijke context versterkt wordt.<sup>187</sup> De kunstwerken werden bovendien in enkele rijen getoond, gecategoriseerd en chronologisch ingedeeld. De kunstwerken kregen als het ware een representatieve functie als onderdeel van de kunsthistorische canon en toonden een gedeelte van de systematische ontwikkeling in de

---

<sup>185</sup> Museum M, *Een Jong Museum met een Oude Geschiedenis*, <https://www.mleuven.be/over-m/geschiedenis-gebouw>, geraadpleegd op 19-04-2023.

<sup>186</sup> Grunenberg (1999), p. 44.

<sup>187</sup> Bühler (2019), geraadpleegd op 21-04-2023.

kunstgeschiedenis.<sup>188</sup> Hier is echter een einde aan gekomen rond de jaren tachtig omdat de witte kleur niet goed afstak tegen donkere en warme kleuren van de kunstwerken.<sup>189</sup>

Doorgaans presenteren musea tegenwoordig oude kunst weer tegen een gekleurde achtergrond. Dit geldt voornamelijk voor de instanties die zijn gevestigd in een historisch pand. Deze integreren bestaande historische ornamenten in de tentoonstellingszalen of voegen ze toe.<sup>190</sup> Zalen in bijvoorbeeld het Rijksmuseum in Amsterdam (bijlage 11) en The National Gallery in Londen (bijlage 12), worden voorzien van gekleurde muren en de monumentale historische architectuur blijft zichtbaar. De decoratieve interieurs zijn echter niet altijd meer zo flamboyant als voorheen. De kunstwerken worden niet vaak meer in rijen boven elkaar gehangen en de ruimtes worden niet meer zo rijkelijk geornamenteerd als in de negentiende eeuw. De muurkleur is ook niet langer beperkt tot statig rood of groen, maar kan elke kleur zijn die de formele kwaliteiten van de tentoongestelde werken complementeert. Dergelijke musea lijken de monumentale status en de historische waarde van hun collectie zichtbaar te willen maken, maar ze laten wel het museum nog in dienst staan van de kunstwerken. De kunstwerken staan duidelijk centraal in de zalen. Op deze wijze zie ik, net wat anders dan Giebelhausen, een ontwikkeling naar de instrumentalisering van monumentale musea.

In het *Focusdocument 2017-2020* van het Frans Hals Museum werd aangegeven dat hoewel de collectie een mengelmoes is van oud en nieuw, de boventoon van de collectie op zaal wordt gevoerd door de oude kunst.<sup>191</sup> Dit is ook terug te zien in de museumrichting. Het Frans Hals Museum is gevestigd in een historisch pand. De monumentale staat van het gebouw is zowel binnen als buiten zichtbaar. In tegenstelling tot de white cube benadrukt deze opstelling de historiciteit van de collectie en de monumentale waarde van het museum.

Het Frans Hals Museum heeft de tentoonstellingsruimtes voorzien van blauwgrijze muren met witte lambrisering. Er ligt een houten gepolijste vloer en het plafond is egaal wit (bijlage 13). In enkele kamers is het historische interieur zichtbaar gelaten. Deze zalen worden ook ingezet als tentoonstellingsruimte (bijlage 14). Bovendien zijn sommige ruimtes, net als het traditionele museum gedecoreerd met kasten, kroonluchters en ander historisch meubilair. Dergelijke ‘klassiek uitstralende’ ruimtes zetten zich af tegen de idee van de neutrale witte ruimte door verbinding te zoeken met de traditionele museumzalen en daarmee de kunstgeschiedenis.<sup>192</sup> Dit wordt echter op minimalistische wijze toegepast. Zoals eerder

---

<sup>188</sup> Moser (2010), p. 25.

<sup>189</sup> Bühler (2019), geraadpleegd op 21-04-2023.

<sup>190</sup> Musea zetten weleens extra wanden in de ruimtes om kunst op te presenteren. In het geval van het Frans Hals museum worden dergelijke wanden ook voorzien van historiserende ornamentiek als lambrisering.

<sup>191</sup> Frans Hals Museum, *Focusdocument 2017-2020*, p. 12.

<sup>192</sup> Hayes (2018), p. 121.

beschreven zijn de meeste zalen die tot de tentoonstelling behoren, minimaal geornamenteerd. De gekleurde muur, de houten vloer en de lambrisering zijn duidelijk een verwijzing naar de monumentaliteit van het museum, maar de ruimtes zijn verder onbewogen. De kunstwerken zijn in enkele rijen gepresenteerd, en zijn duidelijk centraal gesteld in de ruimtes. Het museum vertoont kenmerken van het traditionele monumentale pand, maar is ook duidelijk geïnstrumentaliseerd. De historische elementen herinneren aan de oorspronkelijke context van de oude kunst, maar dragen de bezoeker niet mee terug naar het verleden.

Doordat moderne en hedendaagse kunst doorgaans in een white cube setting getoond wordt, en oude kunst daarentegen in een traditionelere opstelling, is het lastig om het transhistorisch museum hiertussen te plaatsen aangezien het beide soorten kunst exposeert. Extra interessant is het dat de twee musea die centraal staan in dit onderzoek, de twee uitersten representeren in de zojuist beschreven ontwikkeling. Het Frans Hals Museum heeft aangegeven in de beleidsdocumenten zich te focussen op de oude kunst in de collectie. Dit is ook zichtbaar door de monumentale setting van het museum zelf. De nieuwere kunstwerken, uit de 19<sup>e</sup>, 20<sup>e</sup> en 21<sup>e</sup> eeuw lijken te gast te zijn. In Museum M wordt oude kunst gepresenteerd tegen een witte achtergrond (bijlage 15), wat voorheen al is gedaan maar werd afgewezen in de jaren tachtig en negentig.

#### PROGRAMMERING

##### *Type transhistorische tentoonstelling*

In hoofdstuk 2 is er onderscheid gemaakt tussen zes verschillende types tentoonstellingen die als transhistorisch beschouwd kunnen worden. Beide tentoonstellingen vallen onder het type ‘thematische presentaties door conservatoren’. Deze zijn echter wel anders opgebouwd. Het Frans Hals Museum heeft ‘Haarlemse helden. Andere meesters’ ingedeeld aan de hand van verscheidene thema’s die worden gerelateerd aan de kunstwerken van zowel de oude meesters, als de latere kunstenaars. Iedere zaal stelt weer een ander onderwerp centraal. Deze onderwerpen worden gepresenteerd als verwante of tegengestelde begrippen. Een voorbeeld hiervan is STOER | KWETSBAAR. Aan de hand van dit thema worden in de zaal kunstwerken getoond waarbij het mannelijk naakt een rol speelt. Kunstwerken uit de tijd van Frans Hals worden aan de hand van het onderwerp afgezet tegenover kunstwerken uit latere tijden.

Ook museum M heeft de tentoonstelling ‘Neem je tijd’ opgebouwd aan de hand van een centraal thema, namelijk tijd. In de twee zalen van de tentoonstelling zijn kunstwerken opgesteld die een bepaalde visie op tijd uitdrukken of de verhouding van de kunstenaar hiertegenover weergeven. In tegenstelling tot het Frans Hals Museum, zet Museum M niet verschillende tijdsperiodes tegen elkaar af per subcategorie, maar laat deze naast elkaar bestaan binnen de bubbel van het thema. De tentoonstelling is wel transhistorisch van aard,

het toont per slot van rekening verschillende kunstwerken uit verschillende tijden, periodes en mediums in verbinding met een thema. Dit is echter niet het centrale onderwerp; het transhistorische wordt hier ingezet als middel om het concept van tijd te bespreken. De tentoonstelling is ook niet verder opgedeeld in subgroepen of verschillende zalen. Dit heeft er waarschijnlijk (gedeeltelijk) mee te maken met dat de tentoonstelling van Museum M significant kleiner is dan de tentoonstelling van het Frans Hals museum.

### *Thema*

Een opvallend verschil tussen de tentoonstelling van het Frans Hals Museum en die van Museum M is de insteek van de thema's en de verbinding tussen de kunst en de beschouwer. Bij het Frans Hals Museum is het onderwerp, Haarlemse kunstenaars, ingezet om verbinding te maken tussen de manier waarop er invulling wordt gegeven aan bepaalde aspecten van de kunst en kunstwereld. De kunst vormt het centrale onderwerp. De bezoeker lijkt in deze tentoonstelling een leerweg te ondergaan in de behandeling van (artistieke) onderwerpen met als doel de verschillen en overeenkomsten tussen kunst uit verschillende periodes te ondervinden om nieuwe verbindingen te leggen.

In de tentoonstelling van Museum M worden er niet verschillende tijden tegen elkaar afgezet, maar verschillende benaderingen van tijd. In plaats van dat er een kunsthistorisch onderwerp centraal staat, is er een alledaags thema gekozen dat wordt benaderd vanuit de kunst en de kunstgeschiedenis. Tijd is niet alleen een kunsthistorisch onderwerp, maar ook een alledaags thema waar iedereen mee te maken heeft. Museum M maakt hier gebruik van in de tentoonstelling. Een integraal onderdeel is namelijk de tijd die de bezoeker neemt in de tentoonstelling. M heeft in beide zalen, boven de portalen, klokken opgehangen om de bezoeker bewust te maken van de eigen tijd: de tijd die wordt genomen voor het kijken naar kunst. Het wordt ook vermeld in de introductietekst dat dit onderdeel is van de tentoonstelling.

### *Structuur*

Zoals eerder vermeld werd, heeft het Frans Hals Museum per zaal een (artistiek) onderwerp als subcategorie centraal gesteld aan de hand waarvan een selectie kunstwerken is gepresenteerd. Eerder gaf ik het voorbeeld van het thema STOER | KWETSBAAR. Andere voorbeelden zijn PORTRET | SCHILDER en VERGETELHEID | EEUWIGE ROEM. De kunstwerken die worden aangehaald per ruimte, slaan allemaal terug op de subcategorie en de oude meesters vallen terug op het centrale onderwerp door de connectie met Haarlem. Het museum heeft hierin duidelijk de manier waarop de Haarlemse Helden worden benaderd bepaald. Dit is ook terug te zien in de indeling per ruimte. De tentoonstelling heeft een duidelijke wandelroute met een in- en uitgang. Een bezoeker zal niet snel worden teruggestuurd maar het is wel duidelijk dat er een oriëntatie in de route zit (bijlage 4).

Alleen de kunstwerken die tezamen in een ruimte hangen worden met elkaar in verbinding gezet. Dat is een keuze die het museum al voor de bezoeker heeft gemaakt. Alhoewel er geen overkoepelend narratief in de tentoonstelling is, wordt er wel per kamer meegegeven waar de bezoeker op zou moeten letten door verschillende thema's.

Gezien het Frans Hals Museum is gevestigd in een monumentaal pand, moet wel benoemd worden dat het museum zich moet aanpassen aan de structuur van het gebouw. De ruimtes van Museum M zijn wat dat betreft flexibeler. Naast het hoofdonderwerp zijn er geen subcategorieën aangegeven. Bovendien is er geen route aangegeven door de ruimtes heen. De behandeling van het onderwerp tijd is dus volledig afhankelijk van het kunstwerk waar de bezoeker bij staat. De bezoeker is vrij om door de zalen te lopen en de kunstwerken te bekijken in een eigen bepaalde volgorde. Er is geen vastgestelde route en kunstwerken worden niet een op een met elkaar in verbinding gezet. Dergelijke dialogen mag de bezoeker zelf opzetten.

#### INFORMATIEVOORZIENING

Tekst is een belangrijk indicator voor de manier waarop het museum het publiek beschouwt en faciliteert. Louise J. Ravelli bracht het boek *Museum Texts: Communication Frameworks* (2006) uit waarin wordt geschreven over de functie van museumteksten in het kader van communicatie tussen museum en bezoeker. Ravelli ziet de manier waarop een museum communiceert als een indicatie van de relatie die de instantie wil construeren met het publiek. Ze kijkt net als in dit onderzoek niet naar de identiteit van het publiek, maar naar wie de doelgroep van het museum is. De manier waarop het publiek wordt aangesproken door het museum motiveert bepaalde gedragingen en draagt een gewenste verhouding uit tussen de beschouwer, de tentoonstelling en het museum.<sup>193</sup>

Passend bij de ontwikkeling die werd beschreven in hoofdstuk 1 is de communicatie van het museum naar de bezoeker over het algemeen van afstandelijk naar betrokken getransformeerd. Ravelli maakt, net als Hooper-Greenhill, hierin onderscheid tussen het *old modernist museum* en het *new post-museum*. De communicatie van het *new post-museum* wordt beschreven als dynamisch, interactief en open. Het *old modernist museum* wordt daarentegen omschreven als autoritair, eenzijdig en ongedifferentieerd.<sup>194</sup> Hoewel de benamingen anders zijn tussen de termen die Ravelli toepast, en die ik zelf gebruik, is het verschil hetzelfde. Het traditionele museummodel is het equivalent van Ravelli's *old modernist museum* en het nieuwe museummodel die van het *new post-museum*.

Ravelli erkent dat de communicatie vanuit het museum trendgevoelig is en verschilt per museum. Het model dat deze onderzoeker heeft ontworpen is daarom ook gebaseerd op de

---

<sup>193</sup> Ravelli (2006), p. 71.

<sup>194</sup> Ravelli (2006), p. 71.

grote lijnen van de museumontwikkeling en dient te worden gelezen als absolute tegenstellingen. De verschillen tussen het oude en het nieuwe museum zijn als uiterste tegenover elkaar gezet in een tabel die voor dit onderzoek ook is overgenomen (bijlage 16). De verschillen die worden aangekaart in de tabel zijn de toebedeelde rollen van museum en publiek, de aanspreekstijl en de aangenomen houding.<sup>195</sup> De volgende analyse van de tekstvoorzieningen in de tentoonstellingen zal aan Ravelli's tabel worden getoetst ter verheldering van de aangekaarte verschillen. Naast een tekstuele analyse wordt er ook gekeken naar inhoudelijke verschillen: met welk doel is de tekst geschreven en welke informatie wordt er aangeboden? Dit zal gedeeltelijk overlappen met Ravelli's model maar wordt toch meegenomen in de tekstanalyse. De verstrekte informatie kan namelijk aantonen wat het museum verwacht en vraagt van de achtergrondkennis van bezoekers.

Voor de bespreking van de tekstvoorzieningen zullen een aantal voorbeelden worden aangehaald ter illustratie van de verschillen tussen de twee musea. Er zal worden gekeken naar de introductieteksten, de wandteksten per zaal en de tekstbordjes bij de individuele kunstwerken. In deze analyse laat ik het taalgebruik achterwege. Gezien Museum M niet Nederlands maar Vlaams is, is een verschil in woordgebruik door culturele divergentie onoverkomelijk en voor dit onderzoek slecht meetbaar.

#### *Introductietekst*

Museum M introduceert het onderwerp tijd met een algemene beschrijving van de verschillende rollen die tijd kan spelen binnen een kunstwerk. Het belicht de uiteenlopende aspecten van tijd in verhouding met de kunst, met de kunstenaar en met de beschouwer. De tekst schetst een langlopend verband tussen tijd en kunst, en betreft het onderwerp op het hier en nu door de kijktijd van de bezoeker aan te halen, een onderwerp dat veel ter sprake is gekomen in de afgelopen jaren (bijlage 17).<sup>196</sup>

In de derde alinea wordt het doel van de tentoonstelling kenbaar gemaakt: "Deze presentatie nodigt jou uit om het aspect tijd te ontdekken in de kunst."<sup>197</sup> Niet alleen worden verschillende aspecten van tijd belicht, maar ook wordt de bezoeker gevraagd te letten op de eigen kijktijd. Door de kijktijd expliciet centraal te stellen, maakt de tekst de bezoeker tot onderdeel van de tentoonstelling. Dit wordt extra benadrukt door de gekozen formulering. In de tekst wordt niet alleen gesproken over 'de kijker' maar ook over 'we' en 'je'. De lezer wordt dus direct aangesproken. Bovendien wordt de lezer op gelijke voet gezet met het museum door de volgende zin: "Soms kijken we slechts een ogenblik, soms heel lang."<sup>198</sup> Het museum zet de

---

<sup>195</sup> Ravelli (2006), p. 72.

<sup>196</sup> Bijlage 17, rr. 10-15

<sup>197</sup> Bijlage 17, r. 16.

<sup>198</sup> Bijlage 17, rr. 13-14.



lezer niet enkel neer als de ander, maar stelt dat het besproken fenomeen iets is waar we allemaal mee te maken hebben als kunstbeschouwers in de huidige tijd.

De introductietekst in het Frans Hals Museum begint met een schets van het verschil tussen de toestand van vier eeuwen geleden en nu. Er wordt uitgelegd dat Haarlemse meesters uit de tijd van Frans Hals niet meer zo bekend zijn als Hals in de huidige tijd. In het tweede deel van de tekst wordt verteld dat het werk van de oude meesters wordt gekoppeld aan actuele thema's en nieuwere kunstwerken (bijlage 18).

In deze tekst wordt de beschouwer pas erkend in de laatste zin: "Ga mee op ontdekkingsstocht langs een prikkelende mix van oud, modern en nieuw van Haarlemse en andere kunstenaars."<sup>199</sup> Anders dan in Museum M, wordt er niet met persoonlijke voornaamwoorden naar de bezoeker verwezen. Enkel in de gebiedende wijs wordt de lezer direct aangesproken. De bezoeker is in dit geval geen onderdeel van de tentoonstelling. In plaats daarvan wordt deze meegenomen in een tocht langs de kunstwerken.

#### *Wandtekst*

Museum M heeft geen gebruik gemaakt van wandteksten. De tentoonstelling is ook maar verdeeld over twee zalen en er zijn geen deelthema's gebruikt. Het Frans Hals Museum maakt hier wel gebruik van en introduceert de deelthema's door middel van de wandteksten per zaal. Het deelonderwerp geeft vervolgens aan waar naar gekeken moet worden. De wandtekst begeleidt de bezoeker in de kijkwijze door het verschil aan te duiden tussen de manier waarop het deelonderwerp naar voren komt bij de oude meesters, en vervolgens bij de nieuwe kunst. Binnen het thema STOER | KWETSBAAR wordt er bijvoorbeeld gekeken naar hoe mannelijk naakt bij de oude meesters werd ingezet, en welke vorm dat in latere kunstuitingen kreeg. In dit voorbeeld wordt een verschil tussen de tijden aangegeven. In andere zalen wordt juist een voortzetting van tradities aangetoond. Zo is er verderop in de tentoonstelling LEERLING | MEESTER als onderwerp genomen. Hier wordt getoond dat het kunstenaarsberoep niet alleen in de tijd van Frans Hals werd doorgegeven van meester op leerling, en ouder op kind, maar dat dit ook in latere tijden gebeurde (bijlage 19).

Bezoekers worden door de wandtekst geïnstrueerd om met een bepaalde lens naar de selectie kunstwerken te kijken. Zo worden bezoekers aangemoedigd om de verschillen en overeenkomsten te zoeken tussen de werken van vader en zoon en vergelijkingen te maken tussen vader en zoon duo's. Het museum biedt de bezoeker op deze wijze per zaal een kijkrichting aan en geeft informatie mee over de centrale thema's.

---

<sup>199</sup> Bijlage 18, rr. 11-12.

Waar de bezoeker nog werd erkend in de introductietekst, wordt deze nu genegeerd in de wandteksten van de tentoonstelling. De tekst is informatief en richtinggevend. Het schept heel kort een context, geeft een verschil of overeenkomst tussen twee tijden aan, en laat het dan aan de beschouwer over om wel of niet de aangehaalde vergelijking toe te passen.

Een aantal wandteksten impliceren dat bepaalde voorkennis van de kunstgeschiedenis van belang is voor het omvatten van de context die wordt geschetst. In het eerder benoemde deelthema LEERLING | MEESTER worden bijvoorbeeld een aantal namen genoemd van leerlingen en meesters.<sup>200</sup> Hoewel er van de meesten wel een werk eerder in de tentoonstelling is getoond, is de significantie van de kunstenaars niet bepaald indrukwekkend wanneer de beschouwer er niet mee bekend is. Bovendien zijn de gekozen thema's, hoewel van hedendaagse relevantie, specifiek gerelateerd aan kunsthistorische gegevens en discussies.

### *Tekstbordjes*

De tekstborden vervullen weer een andere rol binnen beide tentoonstellingen. Het gaat hier om de bordjes die bij individuele kunstwerken zijn gehangen. Voor de vergelijking zijn twee tekstborden gekozen die behoren tot kunstwerken uit hetzelfde genre en dezelfde tijd: namelijk twee vanitasstilleven uit de eerste helft van de zeventiende eeuw (bijlage 20 & 21). In beide musea worden de bordjes ingezet om formele gegevens over de kunstwerken weer te geven. Verder ondersteunen de tekstbordjes de kunstwerken met beschrijvingen. De manier waarop dit is gedaan, verschilt wel tussen de musea.

Het Frans Hals Museum gaat dieper in op de inhoud van het schilderij. Het legt niet duidelijk uit wat een vanitasstilleven is, maar benoemt wel hoe de verschillende componenten dienen te worden geïnterpreteerd in verband met vergankelijkheid. De tekst is bovendien geschreven in een haast poëtische formulering alsof het poogt de stemming van het schilderij te evenaren. Er wordt verder geen verbinding gemaakt met het thema van de zaal ETEN| DRINKEN.

Museum M legt daarentegen uit wat een vanitasstilleven is en vertelt wat een aantal afgebeelde voorwerpen symboliseren. Deze tekst is niet poëtisch als die van het Frans Hals Museum, maar geeft enkel de basisinformatie over het type werk die nodig is voor de beschouwer om een connectie te maken met het onderwerp tijd. Museum M heeft daarbij ook vragen toegevoegd aan de tekstborden die zijn gericht tot de beschouwer en inspelen op zijn of haar beleving van de tijd. Hierdoor is de beschouwer actief bezig met het construeren van een eigen standpunt en laat het museum diegene zelf de transhistorische verbinding leggen over de beschouwing van vergankelijkheid van toen en nu.

---

<sup>200</sup> Bijlage 17.

### *Ravelli's model*

Nu de geselecteerde tekstvoorzieningen zijn behandeld, kunnen de musea worden onderlegd aan Ravelli's model. Ik zal een voor een de onderdelen uit haar model bespreken en toepassen op de twee musea. Ik heb het Frans Hals Museum aan de kant geplaatst van *old modernist museum* en Museum M onder *new post-museum*.<sup>201</sup> Een verdere toelichting voor deze verdeling volgt.

Als eerste bespreek ik de rollen. Ravelli onderscheidt een meester-leerlingverhouding van een verhouding als gelijke partners. In de eerste stelt het museum zich op als autoriteit en laat het museum weinig ruimte over voor contributie van de bezoeker. Dit is wel het geval bij de verhouding als gelijke partners. Ravelli bedoelt met gelijke partners niet dat de interactie volledig op gelijke voet wordt gehouden. Het museum, als schrijver van de tekst en ontwerper van de tentoonstelling, zal altijd in controle zijn over het onderwerp en de informatie die wordt verschaft. Gelijkwaardigheid kan in Ravelli's model worden bereikt door de manier als het museum ruimte vrijlaat voor een wederkerige respons. Ze maakt hierbij onderscheid tussen *giving* en *demanding*. Hierbij strookt *giving* meer met de meester-leerlingverhouding. Een verhouding als deze is onder een gelijkwaardige benaming en beschrijving ook al eerder in dit onderzoek voorgekomen, namelijk bij Heins beschrijving van het didactisch educatiemodel. Deze overeenkomst is zeker niet vreemd gezien de aard van de rolverdeling: het museum deelt informatie en de bezoeker kan alleen het gegeven statement aannemen. Er is geen ruimte voor actieve responsie. In de categorie *demanding* wordt het gebruik van vragen en opdrachten geplaatst. Bij het stellen van een vraag in de tekst, of bij het uitdragen van een opdracht, wordt de bezoeker direct aangesproken en krijgt deze de mogelijkheid actieve respons te leveren. De tekst is meer interactief omdat de bezoeker wordt erkend als een deelnemer aan de conversatie.<sup>202</sup> In de tekstvoorziening van het Frans Hals Museum herken ik de leerling-meesterverhouding en in Museum M een gelijke verhouding. Zoals eerder werd vermeld spreekt Museum M de bezoeker duidelijk aan met vragen en opdrachten. Het Frans Hals Museum doet dit veel minder. Enkel in de laatste zin van de introductietekst, "Ga mee op ontdekkingstocht langs een prikkelende mix van oud, modern en nieuw, van Haarlemse en andere kunstenaars."<sup>203</sup>

Als tweede onderscheidt Ravelli een formele onpersoonlijke aanspreekstijl van een informele persoonlijke aanspreekstijl. Hierbij schaar ik het Frans Hals Museum onder de eerste, en Museum M onder de tweede. Kenmerkend voor de informele persoonlijke stijl is namelijk het gebruik van persoonlijke voornaamwoorden en actieve zinnen, waarvan gebruik wordt

---

<sup>201</sup> Ravelli (2006), p. 72.

<sup>202</sup> Ravelli (2006), pp. 73-78.

<sup>203</sup> Bijlage 18, rr. 11-12.

gemaakt in Museum M zoals eerder al duidelijk werd.<sup>204</sup> In het Frans Hals Museum worden er vrijwel geen persoonlijke voornaamwoorden gebruikt.

Als laatste komt de houding aan bod. Hierbij zijn de neutrale/objectieve houding en eigenzinnige/subjectieve houding tegenover elkaar gezet. Het verschil wordt kenbaar in de stem. Is er een auctoriele of een personale vertelsituatie? Daarnaast geeft Ravelli aan dat de houding kan worden bepaald door de manier waarop informatie wordt gepresenteerd. Bij een neutrale/objectieve houding wordt informatie gepresenteerd als dogmatisch, bij eigenzinnige/subjectieve houding als bespreekbaar. Ook feiten kunnen als bespreekbaar worden gepresenteerd. Ravelli constateert dat dit steeds vaker gebeurt vanwege de erkenning van de invloed die perspectief heeft op feitelijkheden. De subjectieve vorm is te herkennen aan modale hulpwerkwoorden als lijken.<sup>205</sup> Het woord ‘lijken’ wordt veel gebruikt door Museum M in de introductietekst bij de bespreking van feitelijke informatie: “In het museum lijkt de tijd stil te staan maar niets is minder waar.”<sup>206</sup> Het Frans Hals Museum neemt daarentegen een neutrale en objectieve houding aan: “Lang niet al deze meesters zijn nu nog zo bekend als Frans Hals.”<sup>207</sup>

## De rol van de bezoeker

De bezoekers van het Frans Hals museum en die van Museum M lijken een verschillende rollen te vervullen in de tentoonstellingen. De bezoeker van het Frans Hals museum wordt gestimuleerd om met de gegeven lens van het museum te kijken naar het centraal gestelde onderwerp in de kunstwerken om vervolgens een vergelijking te maken tussen twee verschillende tijden. De bezoeker leert aan de hand van de informatievoorzieningen wat er te zien is op de kunstwerken, en hoe deze geïnterpreteerd kunnen worden. Vervolgens is het aan de bezoeker om de aangeboden lens te gebruiken op de voorgelegde dialoog tussen de twee gerepresenteerde kanten van de kunstgeschiedenis.

“Anders kijken. Meer zien”, dat is het motto van het Frans Hals Museum.<sup>208</sup> Het museum lijkt hiermee een doel te stellen voor zowel zichzelf als de bezoekers van de tentoonstellingen: de bezoeker dient anders dan ‘normaal’ naar kunst te kijken. Om echter ‘anders’ te kijken, heeft de bezoeker een ‘normale’ manier van kijken nodig om tegen af te zetten. Aangezien de aangehaalde thema’s inspelen op thema’s in de kunstgeschiedenis, wordt aangenomen dat de bezoeker enigszins bekend hiermee is. De bezoeker wordt daarentegen niet zomaar in het diepe

---

<sup>204</sup> Ravelli (2006) pp. 82-87.

<sup>205</sup> Ravelli (2006), pp. 87-90.

<sup>206</sup> Bijlage 17, r. 3.

<sup>207</sup> Bijlage 18, r. 5.

<sup>208</sup> Frans Hals Museum, *Onze Missie*, <https://www.franshalsmuseum.nl/nl/over-ons/onze-missie/>, geraadpleegd op 07-04-2023.

gegooid. De wandteksten geven namelijk aan wat de verhoudingen tussen de oude en nieuwere kunstwerken zijn. De bezoeker kan de aangegeven verbindingen of verschillen vervolgens toepassen op de selectie kunstwerken. Een bezoeker met weinig ervaring in het kijken naar kunst wordt alleen niet gestimuleerd om hierbinnen naar dieper verband te zoeken. Zodra de vooraf aangegeven verschillen of overeenkomsten zijn gevonden, zal de onervaren kunstkijsker niet verder komen in het opstellen van een dialoog tussen de twee groeperingen. De meer ervaren kunstkijsker zal zich echter eerder geroepen voelen eigen kennis af te zetten tegenover het gegeven dat wordt aangeboden door het museum. Anders kijken kan per slot van rekening pas als er eerder al een manier van kijken is ontwikkeld.

Binnen de tentoonstelling van Museum M behoort de bezoeker net een andere rol aan te nemen. In de ruimtes worden kunstwerken opgesteld, niet als twee groepen tegenover elkaar, maar als cluster van representaties van omgang met tijd. De bezoeker wordt voorgesteld aan verschillende interpretaties van tijd, maar wordt tegelijkertijd aangemoedigd een eigen beleving ervan hier tegenover te stellen. De ruimte dient hier niet als samenkomst van twee uitersten zoals in het Frans Hals Museum, maar dient als open ruimte waar meerdere ideeën over tijd naast elkaar bestaan. Het moment dat de bezoeker in de ruimte stapt, wordt deze onderdeel van de bubbel. Het museum integreert de bezoeker op verschillende manieren en stimuleert deze onderdeel te worden van het geheel. Zo worden er vragen gesteld op de tekstborden bij de kunstwerken waarmee de bezoeker wordt gestimuleerd om de ideeën die zijn uitgedragen in de kunstwerken te laten versmelten in een dialoog met eigen ideeën. De klokken die zijn opgehangen aan het begin en aan het einde van de tentoonstellingsruimtes stimuleren eveneens dat het publiek tegelijkertijd als beschouwer van de tentoonstelling en als deelnemer aan een kunstzinnige ervaring door de ruimte loopt. De informatie die nodig is om de opgestelde kunstwerken te benaderen vanuit het centrale thema, wordt aangeboden via de tekstborden bij de individuele kunstwerken. Al het vereiste voor de benadering van tijd is aanwezig in de zalen.

Een gericht doel is er niet. Het museum heeft wel zelf als doel de bezoeker na te laten denken over tijd, en de interpretatie en beleving ervan, maar wat uiteindelijk de uitkomst is, is niet belangrijk. Het proces is hier van belang. Een bezoeker heeft geen kennis nodig of ervaring in het kijken naar kunst om een vruchtbaar dialoog aan te gaan met betrekking tot het onderwerp. Omdat het gekozen thema niet alleen binnen de kunst, maar ook in het dagelijks leven van de bezoeker een rol speelt, wordt de bezoeker aangespoord om het eigen referentiekader te koppelen aan de opgestelde kunstwerken.

## 4. DE PROFIELEN IN PERSPECTIEF

Nu alle facetten van dit onderzoek zijn geanalyseerd en uitgewerkt, zullen in dit finale hoofdstuk alle elementen bijeen worden gebracht in een profielschets. Op basis van de analyse van hoofdstuk 3 zullen Museum M en het Frans Hals Museum worden getoetst aan de theorieën uit hoofdstuk 1 en 2. De musea zullen een voor een in het scheidingsmodel uit hoofdstuk 1 worden geplaatst. Er zal ook een toelichting volgen per onderdeel. Omdat er geen definitie is vastgelegd van het transhistorische, en de musea een beduidend andere insteek hebben getoond, zijn er twee definities geformuleerd die dienen ter illustratie van de invulling die de musea aan het concept geven. Vervolgens wordt er ook bepaald waar de twee musea staan tegenover het positieve en negatieve transhistorisch concept van Setari. Uit deze profielschets zal een conclusie worden getrokken betreffende de relatie tot de verschillende publieksgroepen van de twee musea.

### Het Frans Hals Museum

Aan de hand van de gegevens uit de beleidsstukken en de geanalyseerde tentoonstelling wil ik beamen dat het Frans Hals museum, in vergelijking met Museum M, significante overeenkomsten vertoont met het traditionele museummodel. Wat dit betekent zal worden besproken aan de hand van het ingevulde scheidingsmodel.

#### HET TRADITIONELE MUSEUM

Het Frans Hals museum richt zich tot de museumliefhebber; een doelgroep met museumervaring en hoogstwaarschijnlijk meer kennis van kunst. Dit wordt bevestigd met de slagzin “Anders kijken. Meer zien”. Om anders te leren kijken, moet je al een manier van kijken hebben ontwikkeld. In het kader van het transhistorische museum, lijkt de ‘normale manier’ te slaan op de traditionele vorm van kunstbeschuwing. Het transhistorisch museum is kritisch tegenover de kunsthistorische canon en de chronologisch systematische kunstgeschiedenis. Uit hoofdstuk 2 is bovendien gebleken dat het inherent is aan de transhistorische methode dat kunst uit verschillende tijden worden geactiveerd door deze naast elkaar tentoon te stellen. “Het combineren van kunst uit verschillende tijden, levert nieuwe verhalen en een rijke kijkervaring op”, luidt ook de missie van het museum.<sup>209</sup> Het creëren van nieuwe verhalen is alleen vernieuwend wanneer men al bekend is met de oude verhalen. Het Frans Hals museum verbindt het innoverende van het transhistorische aan de voorwaarde dat

---

<sup>209</sup> Frans Hals Museum, *Onze Missie*, <https://www.franshalsmuseum.nl/nl/over-ons/onze-missie/>, geraadpleegd op 07-04-2023.

de bezoeker al een basiskennis heeft. Deze beschrijving past bij een eerder aangehaald citaat van Karsten Schubert over transhistorische tentoonstellingen en het publiek:

[...] ahistorical curating is based on the assumption that the visitor is already fully aware of what is pertinent. For those not ‘in the know’ the result may be merely baffling.<sup>210</sup>

Dit is ook terug te zien in de tentoonstelling van het Frans Hals Museum. De kunstgeschiedenis staat namelijk als onderwerp centraal in ‘Haarlemse helden. Andere meesters’. De tentoonstelling is gebouwd op de idee dat er in de kunsthistorische canon een aantal Haarlemse kunstenaars zoals Frans Hals wel zijn opgenomen terwijl anderen die in de zeventiende eeuw van gelijkwaardig belang waren nu zowat zijn vergeten: “De vraag hoe het komt dat een kunstenaar soms ‘in’ of ‘uit’ is, wordt belicht aan de hand van actuele thema’s als gender, religie en migratie.”<sup>211</sup> Hoewel er inderdaad ook actuele thema’s aan te pas komen, zijn ook heel wat thema’s gerelateerd aan kunsthistorische discussies. Eerder zijn al de voorbeelden gegeven van MEESTER | LEERLING en PORTRET | SCHILDER.

Voor het Frans Hals Museum heb ik de transhistorische tentoonstelling als volgt gedefinieerd:

Een tentoonstelling waarbij het museum nieuwe interpretaties blootlegt voor de beschouwer door de algemene kunstcanon te overstijgen. Hierbij maakt de curator/het museum gebruik van het hedendaagse perspectief.

Binnen deze verwoording zijn twee onderdelen cruciaal. Namelijk dat het museum degene is die nieuwe interpretaties genereert, en dat de bezoeker die interpretaties aangereikt krijgt. Op basis hiervan kunnen twee bevindingen worden gedestilleerd die ik een voor een zal onderbouwen:

- 1 Het museum kan worden geschaard onder het *incorporation/resistance* paradigma.
- 2 Het museum vertoont het negatieve concept van transhistoriteit.

#### *Incorporation/ resistance paradigma*

De uitspraak van Schubert werd net al in verband gebracht met het Frans Hals Museum. De essentie ervan kan ook worden erkend in de theorieën van Hall, Bourdieu en Darbell die in het eerste hoofdstuk werden besproken. Hier werd namelijk benoemd dat de sociologen ervan uit gaan dat de bezoeker bekend moet zijn met een bepaalde set codes van de dominante cultuur om in staat te zijn de boodschap achter een tentoonstelling te kunnen decoderen. Het Frans

---

<sup>210</sup> Schubert (200), p. 135.

<sup>211</sup> Frans Hals Museum, *Jaarverslag 2020*, p. 12.

Hals Museum lijkt op dit vlak significante overeenkomsten te vertonen met het *incorporation/resistance* paradigma.

Dit houdt ook verband met de manier waarop het transhistorisch concept tot uiting komt. Het museum codeert de kunstwerken met een nieuwe interpretatie door werken uit verschillende periodes naast elkaar tentoon te stellen, en een dialoog op te zetten aan de hand van vooraf vastgestelde verschillen en overeenkomsten. De ‘taal’ die hierbij wordt gesproken, is die van de traditionele kunstgeschiedenis. Het publiek dat de tentoonstelling volledig kan decoderen is de elite groep die hiermee bekend is. Het publiek dient bekend te zijn met de ‘standaard’ kunstgeschiedenis om anders te kunnen kijken, zoals eerder werd geconstateerd. Op welke manier er anders wordt gekeken, dat bepaalt het museum. Dit komt ook naar voren in de eerder geformuleerde definiëring van de transhistorische tentoonstelling. Het museum bepaalt waarnaar gekeken dient te worden, en met welke lens.

Door de resultaten van dit onderzoek heb ik me afgevraagd of het Frans Hals Museum wel een transhistorische tentoonstelling heeft neergezet. Een kenmerkend aspect is namelijk dat de hedendaagse beschouwer de betekenis toekent aan de kunstwerken en leiding heeft over het intertemporeel polyloog. In het Frans Hals Museum is het niet bezoeker, maar het museum degene die de betekenis toekent. Hoewel dit tegenstrijdig voelt met de beschrijving van het transhistorisch concept, is dat niet per se het geval. Het museum toont namelijk wel een heel eigen interpretatie gebaseerd op de eigentijdse blik. Dit is voornamelijk zichtbaar bij de gekozen thema’s die inspelen op alledaagse onderwerpen zoals migratie, wat ook in de introductie is aangekondigd. Sharp zegt in zijn artikel dat de kunstenaarscurator transhistorische tentoonstellingen teweeg kan brengen doordat deze interpretaties van kunstwerken maakt die zijn gepolijst door de eigen tijd.<sup>212</sup> Waarom zou dat niet ook gelden voor de curator?

Het Frans Hals Museum vertoont dus sterke overeenkomsten met het traditionele museum. De focus op de ingelezen doelgroep past hier goed bij. Zoals de wetenschappelijke literatuur voorschrijft, en zoals we zojuist hebben gezien in de analyse, is dit type museum geschikter voor een elite groep kunstliefhebbers. De transhistorische insteek van het museum lost wel een probleem op dat traditionele musea hebben ervaren in de afgelopen decennia: het activeert de collectie weer met een dosis hedendaagse relevantie en een nieuwe manier van kijken.<sup>213</sup>

---

<sup>212</sup> Sharp (2018), p. 142.

<sup>213</sup> Setari (2018), p. 27.



### *Outcome-driven*

Het is ook al eerder benoemd dat het museum niet een centrale boodschap probeert af te geven. Het is niet zo dat de tentoonstelling heeft gefaald als er geen homogene les is geleerd, maar dat wil niet zeggen dat het museum niet belerend is. Wat het namelijk wel doet is een manier van kijken overbrengen op het publiek door verbindingen te leggen tussen kunstwerken die nog niet eerder zijn gemaakt. Het doel dat wordt meegegeven aan het publiek is de blik van het museum en de curator te evenaren, om te kunnen zien wat zij zien. Op basis van dit gegeven wil ik dus beaamen dat de tentoonstelling van het Frans Hals Museum *outcome-driven* is. Indirect wordt dit beleid ook uitgedragen door de indeling van de tentoonstelling zelf. De vastgestelde route, en de verdeling van afgesloten kamers suggereren dat het museum in controle is van wat er wanneer wordt bekeken en in welke context.

### *Didactisch*

Traditionele musea, ingericht naar het *resistance/incorporation* paradigma, worden vaak vereenzelvigd met een didactische leerstrategie zoals al is gebleken in hoofdstuk 1. Volgens het model en de aangehaalde literatuur zou het museum hoogstwaarschijnlijk dus een didactische strategie vertonen. Dit lijkt inderdaad ook het geval te zijn. Uit de analyse van het derde hoofdstuk is al gebleken dat de structuur van tekstvoorzieningen volgens Ravelli's model passen bij het karakter van het traditionele museum. De teksten zijn afstandelijk, objectief en autoritair. Het museum stelt zich op als instantie en begeleidt het publiek in het kijken op hun manier. De wandteksten instrueren de beschouwers hoe het 'anders kijken' toegepast dient te worden op de kunstwerken in de tentoonstellingsruimtes. Er wordt aangegeven wat de verschillen en overeenkomsten zijn tussen de kunstwerken van de gekozen thema's en de beschouwer dient die informatie in te zetten om de werken te interpreteren.

De communicatie met het publiek is eenzijdig. Omdat het museum een manier van kijken probeert over te brengen, kan het publiek niets anders dan deze overnemen, of afstoten zoals het *resistance/incorporation* paradigma voorschrijft. Het museum vraagt ook niet naar de inmenging van het publiek. Er lijkt wat dat betreft een passieve houding te worden verwacht.

## HET NEGATIEVE CONCEPT VAN TRANSHISTORICITEIT

Transhistoricity when engaged in curatorial practice often embodies the negative concept and refers to what we can do with artworks, or how we can free artworks from certain historiographical concerns in favour of thematic or formal ones, defined by the taste and research of curators.<sup>214</sup>

Het Frans Hals Museum zet in de tentoonstelling kunstwerken van zeventiende-eeuwse Haarlemse Meesters af tegen die van kunstenaars uit de negentiende, twintigste en eenentwintigste eeuw. Deze vergelijking is niet enkel een middel, maar het doel op zich. Het museum vermeldt dat het een podium wilt bieden aan vergeten Haarlemse meesters en doet dit door een dialoog op te stellen met jongere kunstenaars.<sup>215</sup> Op deze manier activeert het museum zijn collectie en de individuele kunstwerken.

Het Frans Hals Museum toont hiermee het schoolvoorbeeld van het negatieve concept van transhistoriciteit en de manier waarop dit concept wordt gefaciliteerd. Het museum heeft namelijk een eigen kader gecreëerd waarin de kunstwerken met elkaar in dialoog kunnen worden gezet. Met het loslaten van de chronologie en het systematische van de kunsthistorische canon, heeft het museum de vrijheid genomen nieuwe lezingen weer te geven. De vrijheid zorgt ervoor dat het enige dat de tentoonstelling bij elkaar houdt, het oog van de curator is.<sup>216</sup> Zoals Sharp zegt: “The challenge and pleasure for the visitor is to try to match our eye to theirs, to understand the reasoning behind certain decisions.”<sup>217</sup>

Het interieur van het Frans Hals Museum benadrukt de historiciteit van de kunstwerken. Dit past bij het negatieve concept omdat het verschil tussen nieuw en oud hiermee wordt onderstreept. De historiciteit van de oude kunstwerken wordt in het licht gezet en de combinatie met de nieuwe werken accentueert de verschillen tussen de periodes.

Een monumentale setting had niet goed gewerkt met het positieve concept. Het positieve concept draait namelijk om de tijdsoverstijgende kwaliteiten van kunst. Het suggereert dat de kunstwerken in het hier en nu nog altijd een relevantie dragen doordat de formalistische kwaliteiten een intersubjectieve lezing door de beschouwer bewerkstelligen. Een historisch interieur had de kunstwerken vastgelijmd aan hun periode van oorsprong waardoor de transhistoriciteit als eigenschap van het kunstwerk zou worden onderdrukt.

In hoofdstuk 2 is geconstateerd dat het negatieve concept van transhistoriciteit vraagt om een didactisch educatief model. Het is makkelijk om het gevaar in te zien in vrijheid die het

---

<sup>214</sup> Setari (2018), p. 27.

<sup>215</sup> Bijlage 18.

<sup>216</sup> Sharp (2018), p. 142.

<sup>217</sup> Sharp (2018), p. 142.

negatieve concept biedt. Het kan zonder sturing namelijk leiden tot het onterecht toekennen van betekenissen en eigenschappen aan kunstwerken. De belerende stijl is nodig om de visie van het museum als bezoeker te kunnen volgen gezien er geen ander houvast is. De auctoriele stijl van het didactische legitimeert bovendien het centraalstellen van de blik van het museum boven dat van ieder ander doordat de autoriteit van de instelling wordt benadrukt.

Door het belerende karakter, en de invulling die het museum geeft aan het transhistorisch concept, lijkt het Frans Hals Museum zich inderdaad te richten op een meer gevorderd publiek. Het anders kijken en het bewust nieuwe verbindingen zoeken op een eigentijdse manier binnen kunsthistorische kaders daagt de ervaren kijker uit zich open te stellen. Dit betekent niet dat de onervaren kunst kijker zich compleet verloren zal voelen in het museum. De belerende teksten zeggen namelijk precies wat er van belang is. Deze kijker zal echter niet de dezelfde diepgang bereiken als een beschouwer met een getraind oog. Het Frans Hals Museum lijkt er dus naar te streven het getrainde publiek intellectueel uit te dagen, door een blikverruimende insteek aan te bieden.

## Museum M

Kunst heeft immers open eindjes in plaats van eenduidige antwoorden en presenteert meerlagige beelden, die mensen zuurstof kunnen geven. Het zijn immers de toeschouwers die een betekenis of relevantie toekennen aan een object door het te verbinden met hun eigen referentiekader.<sup>218</sup>

Museum M staat in het scheidingsmodel lijnrecht tegenover het Frans Hals Museum. Het museum dat zich richt tot een breed publiek toont de bijpassende kenmerken die zijn beschreven in dit onderzoek. Het lijkt zich, zoals steeds meer musea in deze tijd, te richten tot de bewerkstelling van participatie en inmenging van een breed divers publiek. Het museum draagt hier niet een nieuwe manier van kijken aan, maar stimuleert de bezoeker om te kijken vanuit een eigen referentiekader. Participatie lijkt hierbinnen het sleutelwoord te zijn en het transhistorisch concept bevordert de actieve houding van het publiek.

### HET NIEUWE MUSEUM

Hooper-Greenhill beschrijft de ontwikkeling van de relatie tussen museum en publiek als een verschuiving in de manier waarop het museum het publiek beaamt. Museumbezoekers worden steeds vaker erkend als “active interpreters and performers of meaning-making practices within complex cultural sites.”<sup>219</sup> Museum M sluit zich hierbij aan en stimuleert de actieve houding van de bezoekers door middel van het transhistorisch concept:

---

<sup>218</sup> Museum M, *Strategisch Actieplan 2019-2023*, p. 39.

<sup>219</sup> Hooper-Greenhill (2006), p. 362.

Bij M geloven we sterk in een transhistorische aanpak. Deze benadering houdt in dat je kunstwerken uit verschillende periodes en achtergronden samen tentoonstelt. Zo gaan ze met elkaar in dialoog en werpen ze een nieuw licht op mekaar. Traditionele opdelingen zoals chronologie, stroming, stijl of genre worden hierbij losgelaten. Zo wordt de bezoeker uitgenodigd om met een open blik naar uiteenlopende kunstwerken te kijken en zelf verbindingen te leggen, om betekenis te geven.<sup>220</sup>

Ook voor dit museum is een definitie van de transhistorische tentoonstelling geformuleerd zoals deze zichtbaar wordt in het museum:

Een tentoonstelling waarbij de beschouwer wordt aangemoedigd een dialoog aan te gaan met een selectie kunstwerken en een betekenis genereert op basis van de eigen hedendaagse lens die wordt geschapen door de sociale en culturele omstandigheden van de eigen omgeving.

In tegenstelling tot het Frans Hals Museum, zet Museum M de beschouwer centraal als betekenisgever. Het thema van de geanalyseerde tentoonstelling is tijd. Hierbinnen toont Museum M kunstwerken uit verschillende tijden die verschillende manieren van omgang met tijd tonen. Tijd is een algemeen alledaags begrip dat in elke vorm in de kunst terug kan komen. Het staat niet alleen centraal in de voorstellingen, het speelt ook een rol in het maakproces van de kunstenaar en de kijkwijze van de beschouwer. De vluchtigheid en veelzijdigheid van het thema bieden ruimte voor meervoudige interpretatie. Bovendien is het een toegankelijk onderwerp waar iedereen mee te maken heeft, dus ook de onervaren kunstrijker. Het is daardoor gemakkelijker om de eigen interpretatie van tijd te vergelijken met degene die in het museum wordt gerepresenteerd. Het museum stimuleert deze confrontatie in de opzet. Dit staat ook in de beleidsdocumenten:

Als beeldende kunstmuseum vormt M dan ook een ideale leerplek om jong en oud vertrouwd te maken met beelden en hun meerlagige betekenissen, die mensen zuurstof kunnen geven. Het zijn immers de toeschouwers die een betekenis of relevantie toekennen aan een object door het te verbinden met hun eigen referentiekader.<sup>221</sup>

Op basis van deze analyse zijn twee bevindingen geformuleerd die ik weer een voor een zal onderbouwen:

1. Het museum kan worden geschaard onder het *spectacle/performance* paradigma.
2. Het museum vertoont het positieve concept van transhistorischeit.

---

<sup>220</sup> Museum M, *The Transhistorical Museum*, <https://www.mleuven.be/onderzoek-ondersteuning/onderzoek/the-transhistorical-museum>, geraadpleegd op 15-05-2023.

<sup>221</sup> Museum M, *Strategisch Actieplan 2019-2023*, p. 12.

### *Spectacle/performance paradigma*

In dit museum herken ik de kenmerken van het spectacle/performance paradigma. Net als bij het Frans Hals Museum zullen alle eerder besproken facetten te pas komen aan de onderbouwing van deze observatie. Van de invulling van het thema, tot de teksten en zelfs de inrichting van het gebouw.

Stylianou-Lambert schrijft voor dat dit paradigma uitgaat van een *diffused audience*. Elk individu in het publiek interpreteert de tentoonstellingen op een eigen wijze op basis van de eigen omgeving en identiteit.<sup>222</sup> De tentoonstelling bouwt ook mee aan de identiteit van de bezoekers. Museum M speelt in op het belang van de heterogene benaderingswijzen van kunst, door de ruimte te bieden voor het genereren van een eigen betekenis. Sterker nog, het museum stimuleert de actieve houding. De vragen die zijn geformuleerd op de tekstbordjes zijn gericht op de persoonlijke beleving van tijd en laten de bezoeker nadenken over de eigen positie tegenover dit onderwerp.

Het museum brengt niet enkel interactie tussen kunst en publiek teweeg, het publiek wordt tot onderdeel gemaakt van de tentoonstelling. In de introductietekst van de tentoonstelling wordt al verteld dat de beleving van de tentoonstelling door het publiek een belangrijk onderdeel is. Het museum integreert de bezoeker des te meer door klokken op te hangen en het besef van tijd aan te scherpen. Op deze manier wordt het publiek constant herinnerd aan het belang van de eigen beleving en eigen interpretatie.

Het *spectacle/performance* paradigma is niet zozeer geijkt op het overbrengen van een bepaalde kijkwijze, maar op het teweegbrengen van een persoonlijke kunstervaring. Passend bij de geschetste ontwikkeling binnen de museumwereld in hoofdstuk 1, zijn steeds meer musea gericht op de ervaring van het publiek. Zo ook Museum M. Het gebouw alleen al draagt hieraan bij. Zoals ook in hoofdstuk 3 is geconstateerd, is de postmoderne white cube ingericht om bewust te spelen met de ervaring van het publiek. Ervaring staat centraal in het gebouw, evenals in de tentoonstelling. De open ruimte, en de vrijheid om zelf een route te bepalen tussen de opgestelde kunstwerken bevestigt dit ook.

De witte ruimte is niet neutraal en daar speelt het museum bewust mee, want het creëert wel een ruimte, afgesloten van de buitenwereld die speciaal is ingericht voor de contemplatie van kunst. Ook de manier waarop de kunstwerken zijn geplaatst in de ruimtes spelen een rol. De kunstwerken staan vrij van elkaar, verspreid door de ruimte. Pas wanneer een bezoeker een werk benadert, wordt deze geactiveerd. De afstand en onafhankelijkheid van de kunstwerken in verhouding tot elkaar geeft de beschouwer de macht om zelf een dialoog tussen werken te

---

<sup>222</sup> Stylianou-Lambert (2010), p. 136.

ontdekken, en eigen vrije associaties te maken. Elke nieuwe hoek van de ruimte, elke draai die de beschouwer maakt, scheidt een nieuw aanzicht, zet nieuwe groeperingen in het licht en creëert een nieuwe kijkervaring. De kracht van de postmoderne museumopzet werkt hierin goed samen met de museale opstelling.

#### *Process-driven*

Zoals hierboven te lezen is, staat niet de uitkomst maar het proces centraal in de tentoonstelling. Het feit dat er geen centrale boodschap in de tentoonstelling is verwerkt, bevestigt dit. Bovendien probeert het museum duidelijk de leerweg van de bezoekers te helpen door geen vastgesteld narratief in te zetten, en door de ruimte te geven om op eigen wijze door de zaal met kunstwerken te bewegen. Nog wel het meest tekenend zijn de vragen die aan de bezoeker worden gesteld op de tekstbordjes. De informatie op de bordjes is vrij oppervlakkig en biedt de beschouwers enkel houvast in het maken van de connectie met tijd. De vragen die erop volgen relateren aan die connectie en motiveren de beschouwer actief een leerproces aan te gaan met het kunstwerk en het betreffende thema.

#### *Constructivistisch*

As it was shown, constructivist exhibitions and contemporary art genres emphasize experience over a predetermined strong message and are thus considered to be more democratic and empowering for museum visitors.<sup>223</sup>

Het publiek is een onmisbaar element in dit museum. Niet alleen om mee te interacteren, maar het is aan het publiek om de tentoonstelling als het ware af te maken. Wat er wordt geleerd of ervaren wordt ondersteund door het museum, maar is afhankelijk van het individu. Er is geen goed of fout, en er wordt ook geen manier van kijken expliciet aangedragen zoals in het Frans Hals Museum. Deze vorm van interactie wordt, zoals ook Stylianou-Lambert beaamt, versterkt door het constructivistische educatiemodel.

---

<sup>223</sup> Stylianou-Lambert (2010), p. 138.

Dekeyzer bevestigt die idee:

The focus for the public in this kind of [positive] inter-historical exhibit is constructivist, just like that of the postmodern presentation, since the interpretation of the dialogue between old and new artworks is open.<sup>224</sup>

Het museum behandelt de bezoeker in de tentoonstelling als partner, en laat dit ook merken aan het publiek. De tekstvoorzieningen stralen geen autoriteit uit. Het publiek wordt direct aangesproken, en zelfs door het gebruik van ‘we’ op één lijn gezet met het museum.

#### HET POSITIEVE CONCEPT VAN TRANSHISTORICITEIT

Museum M toont het positieve concept van transhistoriciteit in de tentoonstelling. Dit wordt duidelijk door de insteek van het thema tijd. Het museum heeft een algemeen concept centraal gezet en daaromheen een tentoonstelling gebouwd. Kunstwerken uit verschillende tijden tonen hierbinnen verschillende concepten, ideeën en opvattingen over tijd die in het hier en nu relevant zijn. Deze worden niet tegen elkaar uitgespeeld, maar bestaan naast elkaar in een harmonieus geheel dat gezamenlijk de tijd representeert. De tentoonstelling zet de kunstwerken in als dragers van ideeën, over tijd, die ook in het hedendaags bestaan relevant zijn. De tijdsoverstijgende kwaliteiten van de kunst komen hierin overduidelijk naar voren. Dit maakt wel dat de kunst op zichzelf niet centraal staat, maar als drager van een idee functioneert.

---

<sup>224</sup> Dekeyzer (2021) p. 11.

## CONCLUSIE

In deze scriptie zijn twee musea die zich profileren als transhistorisch, onderlegd aan een onderzoek naar de relatie die de instanties creëren met hun publiek. De aanleiding hiervoor was een opmerkelijk verschil in doelgroepen van twee musea die zich overeenkomstig identificeren met het transhistorisch concept. Het gaat hier om het Frans Hals Museum in Haarlem en Museum M in Leuven. Respectievelijk richt de een zich op de museumliefhebber, en de ander tot de onervaren kunstrijker. Het verschil dat ik hierbinnen van belang acht, is het niveau van de kennis en ervaring van de doelgroepen. Ik heb daarom de manier waarop de twee musea hun doelgroepen faciliteren en hoe dit wordt gereflecteerd in de toepassing van het transhistorisch concept geanalyseerd.

Ik keek naar het transhistorische in de praktijksituatie; hoe wordt het daadwerkelijk toegepast? Vervolgens plaatste ik mijn bevindingen in een bredere context van museumstudies, met een focus op het gebied van publieksrelaties. In het onderzoek heb ik een tweedeling kunnen onderscheiden tussen een traditioneel museummodel en een nieuw museummodel. De manier waarop de twee musea vormgeven aan het transhistorisch concept houdt verband met mijn geformuleerde dichotomie.

Het scheidingsmodel is onderverdeeld in drie lagen. In de eerste laag worden twee bezoekersparadigma's tegenover elkaar gezet: het *incorporation/resistance* paradigma en het *spectacle/performance* paradigma. In de tweede laag onderscheid ik een *outcome-driven* beleidsvisie van een *process-driven* beleidsvisie, en als laatste maak ik op het gebied van publieksbegeleiding een distinctie tussen het didactische en het constructivistische leermodel. Aangezien het scheidingsmodel in dit onderzoek is toegepast op transhistorische musea, is dit concept ook verweven in de verschillende lagen. Ik heb aansluitend bij het model het concept van negatieve en positieve transhistorische in hoofdstuk 2 kunnen scharen onder de dichotomie. Op basis van de fragmenten uit de beleidsstukken en de bestudering van een tentoonstelling van elk van de musea, heb ik kunnen constateren dat het Frans Hals Museum en Museum M recht tegenover elkaar staan binnen het scheidingsmodel.

In het Frans Hals Museum herken ik het *incorporation/resistance* paradigma, een *outcome-driven* beleidsvisie en een didactische leerstrategie. De publieksgroep waar het museum zich op richt, is hier uiterst geschikt voor. Het museum faciliteert de ervaren kunstrijker en biedt deze een nieuwe uitdaging. Het Frans Hals Museum valt onder het traditionele museummodel. De tentoonstelling die het museum heeft neergezet, heeft als doel om de bezoeker anders te laten kijken naar de kunst. Het zet zich bewust af tegen de traditionele kijk op de kunstgeschiedenis om zo oude kunstwerken nieuw leven in te blazen. Het activeert de kunstwerken omdat er een heel nieuw perspectief wordt aangeboden. Dit is een verdiepend



perspectief. De afzetting tegen de traditionele kunstgeschiedenis is niet enkel een beweegreden, het is een inherent onderdeel van de tentoonstelling zelf. De nieuwe manier van kijken die het Frans Hals Museum aanbiedt, is enkel vernieuwend als de ‘oude wijze’ bekend is bij de bezoeker. Wanneer dit het geval is, wordt de bezoeker uitgedaagd om zich mee te laten nemen en open te stellen voor de lens die het museum voorhoudt.

Museum M vertoont overeenkomsten met het nieuwe museummodel. Bij dit museum heb ik namelijk kenmerken kunnen blootleggen van het *spectacle/performance* paradigma, een *process-driven* beleidsvisie, en het constructivistische leermodel. Het museum ondersteunt een divers publiek in het construeren van een persoonlijke kunstervaring. Het transhistorisch concept draagt hieraan bij. De manier waarop de kunstwerken zijn gepresenteerd transformeert de werken van ‘Kunst’, naar dragers van een bepaalde visie. De bezoeker is vrij om de werken en het thema te benaderen op eigen wijze, met een eigen looproute en met een eigen blik. Dit wil natuurlijk niet zeggen dat de tentoonstelling vrij is van sturing. Het museum bepaalt nog altijd waarnaar gekeken wordt, hoeveel er wordt getoond en in welke omstandigheden dit gebeurt. Hierbinnen is de bezoeker echter vrij om zich te richten op de persoonlijke ervaring. De nadruk op de eigen interpretatie vanuit een persoonlijk referentiekader, maakt de transhistorische tentoonstelling geschikt voor de geselecteerde doelgroep. Er is geen goed of fout; enkel de mogelijkheid om een eigen identiteit te scheppen in verhouding tot het centrale onderwerp.

Het transhistorisch concept is bij de musea verschillend ingezet. Het Frans Hals Museum toont het voorbeeld van negatieve transhistoricititeit, en Museum M positieve transhistoricititeit. Het is in dit onderzoek gebleken dat dit aansluit bij het scheidingsmodel en correspondeert met de resultaten van de analyse. Zo bleek de didactische leerstrategie het negatieve concept beter te ondersteunen, de constructivistische leerstrategie juist de positieve.

Ik pleit niet dat er een oorzaak-gevolg relatie is tussen de transhistorische insteek, de doelgroepen en de museummodellen. Het is niet mogelijk om dit aan de hand van dit onderzoek vast te stellen. Ik kan naar aanleiding van mijn analyse wel bevestigen dat de inrichting van de musea — dus de transhistorische insteek, de doelgroepen en de museummodellen — in het kader van dit onderzoek verband houden en op elkaar aansluiten. Om meer inzicht te vergaren in dit verband, is nader onderzoek naar de transhistorische museumpraktijk van belang.

Zoals ik al eerder vermeldde, wil ik niet beweren dat het ene model beter is dan het andere. Het feit dat het museum kenmerken vertoont van het traditionele museum, betekent namelijk niet dat het Frans Hals Museum niet vernieuwend is, integendeel. Los van het onderscheid dat ik heb kunnen maken tussen de twee musea, heeft dit onderzoek aangetoond dat het nieuwe

museummodel niet per se een vervanging is voor het traditionele model. Wanneer deze naast elkaar bestaan, denk ik dat dit een zorg wegneemt die in de huidige museumwereld steeds meer zichtbaar wordt. Met de komst van het nieuwe museummodel, dat gericht is op het faciliteren van een breed publiek, is de angst ontstaan dat oppervlakkigheid en versimpeling het museum insluipen. Ik ben er echter van overtuigd dat de museale sector op een pad is beland richting differentiatie. De museumwereld bestaat uit diverse, complexe instellingen; dat is eerder in dit onderzoek al bevestigd. Dit karakter biedt de mogelijkheid om de diverse en complexe behoeftes van een variabel publiek te kunnen faciliteren. Niet iedereen zal hetzelfde museum gelijkwaardig op prijs stellen, maar er zal wel een museum zijn naar ieders behoefte.

## BIBLIOGRAFIE

### Beleidsstukken:

- Frans Hals Museum, *Jaarverslag 2020, 2021*.
- Frans Hals Museum, *Focusdocument 2017-2020, 2016*.
- Museum M, *Strategisch Actieplan 2019-2023, 2018*.

### Wetenschappelijke literatuur:

- N. Abercrombie & B. Longhurst, *Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination*, Londen 1998.
- M. Bal & N. Bryson, 'Semiotics and Art History', in: *The Art Bulletin*, 73 (1991) 2, pp.174-208.
- M. Bal, 'Towards a Relational Inter-Temporality', in: E. Wittocx, e.a. (reds.), *The Transhistorical Museum: Mapping the Field*, Amsterdam 2018, pp. 48-63.
- R. Barthes, 'The Death of the Author' In: *Image Music Text*, New York 1977, pp. 142-148.
- M. Baxandall, 'The Period Eye' in: M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: a Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1988, pp. 29-57.
- H. Belting, *The End of the History of Art?*, Chicago 1987.
- G. Black, 'Meeting the Audience Challenge in the 'Age of Participation'', in: *Museum Management and Curatorship*, 33 (2018) 4, pp. 302-319.
- G. Black, *Museums and the Challenge of Change: Old Institutions in a New World*, New York 2021.
- G. Black, *The Engaging Museum*, Cambridge 2005.

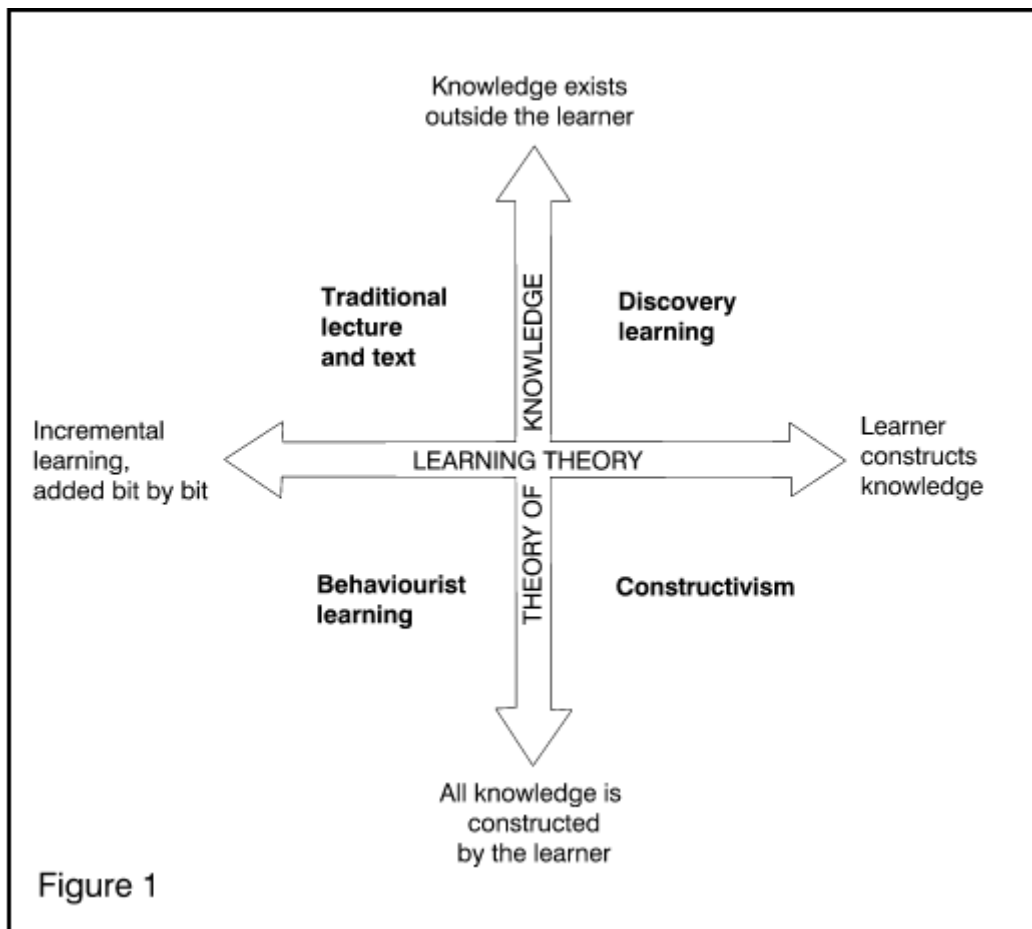
- P. Bourdieu & A. Darbell, *The Love of Art*, Cambridge 1991.
- M. Bühler, 'Colour Critique - Why the White Cube Is no Longer White - Reflections #17', in: *Metropolis M*, 28-08-2019, [https://www.metropolism.com/nl/features/39062\\_colour\\_critique\\_reflections\\_17](https://www.metropolism.com/nl/features/39062_colour_critique_reflections_17), geraadpleegd op 21-04-2023.
- M. Bühler, '(Re)Discovering Art History's Philosophical Foundations —An Interview with Hanneke Grootenboer', in: in: E. Wittocx e.a. (reds.), *The Transhistorical Museum: Mapping the Field*, Amsterdam 2018, pp. 38-47.
- D. Carr, 'A Museum Is an Open Work', in: *International Journal of Heritage Studies*, 7 (2001) 2, pp. 173–183.
- P. Carpreau, 'The Paradox of the Value of Art: Constructing Meaning and the Boundaries of History', in: E. Wittocx e.a. (reds.), *The Transhistorical Museum: Mapping the Field*, Amsterdam 2018, pp. 110-117.
- P. Curtis, 'In & Out of Time', in: E. Wittocx e.a. (reds.), *The Transhistorical Museum: Mapping the Field*, Amsterdam 2018, pp. 96-107.
- B. Dekeyzer, 'How Museums with Historical Art Collections Deal with the Past: a Typology', *Museum Management and Curatorship* 1 (2021) 16, pp. 1-16.
- Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (1976), Los Angeles 1999.
- M. Giebelhausen, 'Museum Architecture: a Brief History', in: S. MacDonald, *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2011, pp. 223-244.
- A. Grunenberg, *The Modern Art Museum*, in: E. Barker, *Contemporary Cultures of Display*, Londen 1999.
- H. Halle & F. Wilson, *Mining the Museum*, in: *Grand Street*, 44 (1993), pp. 151-172.

- M. Hatt & C. Klonk, *Art History: a Critical Introduction to its Methods*, Manchester 2018
- C.L. Hayes, 'An Emerging Ethics of the Transhistorical Exhibition —Beuys, Buchler, Books', in: E. Wittcox e.a. (reds.), *The Transhistorical Museum: Mapping the Field*, Amsterdam 2018, pp.118-133.
- G. Hein, *Learning in the Museum*, Londen 1998.
- E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Londen 2000.
- E. Hooper-Greenhill, 'Studying Visitors', in: S. MacDonald, *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2006, pp. 362-376.
- Y. Jung, 'The Art Museum Ecosystem: a New Alternative Model', in: *Museum Management and Curatorship*, 26 (2011) 4, pp. 321-338.
- C. Klonk, N. Maak & T. Demand, 'The White Cube and Beyond Museum Display', in: *Tate Etc.*, 21 (01-01-2011), <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-21-spring-2011/white-cube-and-beyond>, geraadpleegd op 01-05-2023.
- A. Labor, 'Atlases of Modernity: Reshaping Museum Collections through Constellations in the XXI Century', in: *Transnazionale*, 1 (2020) 4, pp. 118-132.
- J. Martin, 'Visual Thinking', in: E. Wittcox e.a. (reds.), *The Transhistorical Museum: Mapping the Field*, Amsterdam 2018, pp. 146-157.
- D. J. Meijers, 'The Museum and the 'Ahistorical' Exhibition', in: R. Greenberg, B W. Ferguson & S. Nairne (reds.), *Thinking about Exhibitions*, New York 1996, pp. 7-20.
- V. H. Minor, *Art History's History*, New Jersey 2001.
- F. Monti, S. Keene, *Museums and Silent Objects: Designing Effective Exhibitions*, Londen 2016.

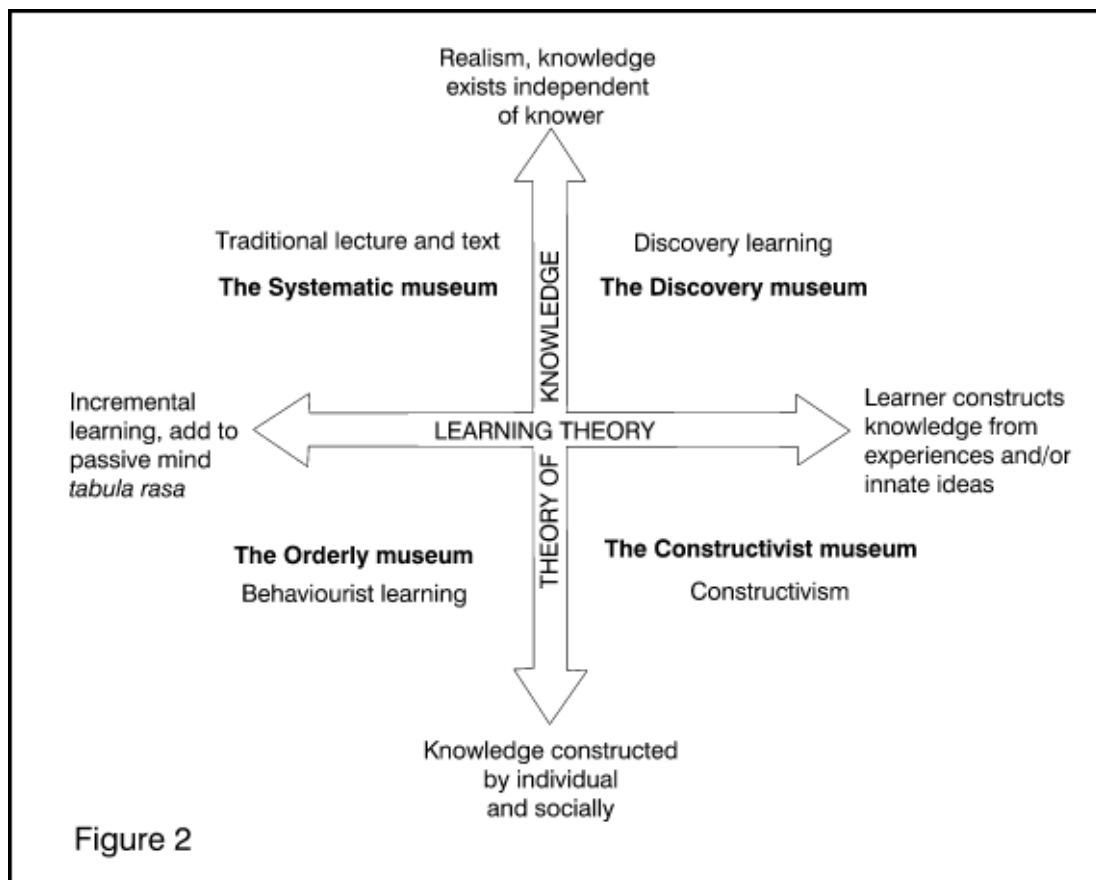
- S. Moser, THE DEVIL IS IN THE DETAIL: Museum Displays and the Creation of Knowledge, in: *Museum Anthropology*, 33 (2010) 1, pp. 22-32.
- L. J. Ravelli, *Museum Texts: Communication Frameworks*, New York 2006.
- C. Robins, *Curious Lessons in the Museum: The Pedagogic Potential of Artists' Interventions*, Farnham 2013.
- S. Psarra, 'Spatial Culture, Way-finding and the Educational Message: The Impact of Layout on the Spatial, Social and Educational Experiences of Visitors to Museums and Galleries', in: S. Macleod, *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*, New York 2005.
- K. Schubert, *The Curator's Egg: the Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*, Londen 2000.
- N. Setari, 'Notes on Transhistoricity', in: E. Wittocx e.a. (reds.), *The Transhistorical Museum: Mapping the Field*, Amsterdam 2018, pp. 22-37.
- J. Sharp, 'The Book in Which We Learn to Read: Contemporary Artists and their Place within Historical Museums', in: E. Wittocx e.a. (reds.), *The Transhistorical Museum: Mapping the Field*, Amsterdam 2018, pp. 136-144.
- T. Stylianou-Lambert, Re-conceptualizing Museum Audiences: Power, Activity, Responsibility, in: *Visitor Studies*, 13 (2010) 2, pp. 130-144.
- K. Tzortzi, *Museum Space: where Architecture Meets Museology*, Farnham 2015.
- M. Westermann, 'Arts of Display / Het Vertoon van de Kunst', in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 65 (2015), pp. 22-53.
- A Witcomb, *Re-Imagining the Museum Beyond the Mausoleum*, Londen 2003.
- E. Wittocx e.a. (reds.), *The Transhistorical Museum: Mapping the Field*, Amsterdam 2018.

## BIJLAGEN

1) George Hein, *Leertheorie*, schematisch overzicht.

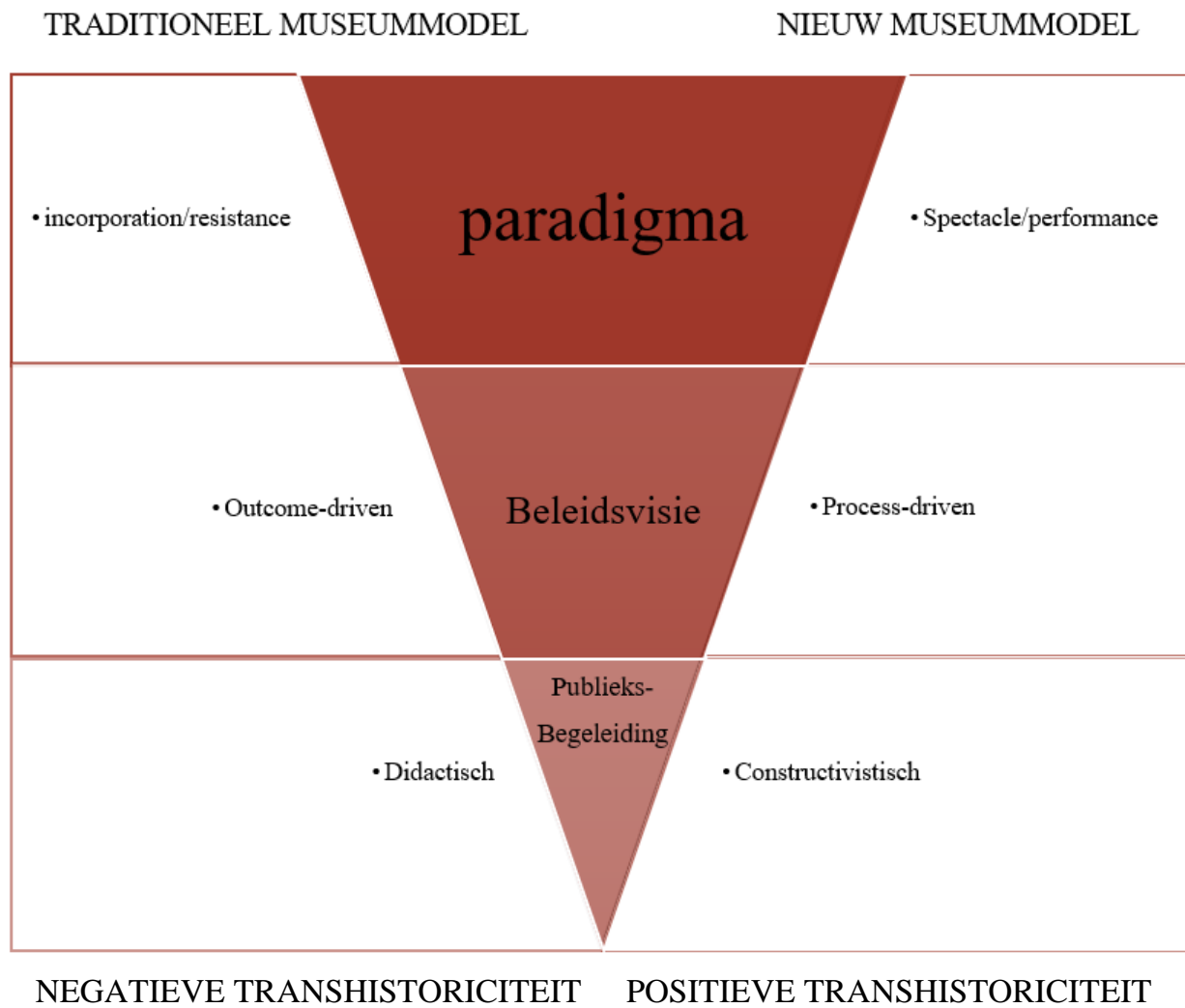


2) George Hein, *Vier educatieve modellen*, schematisch overzicht.



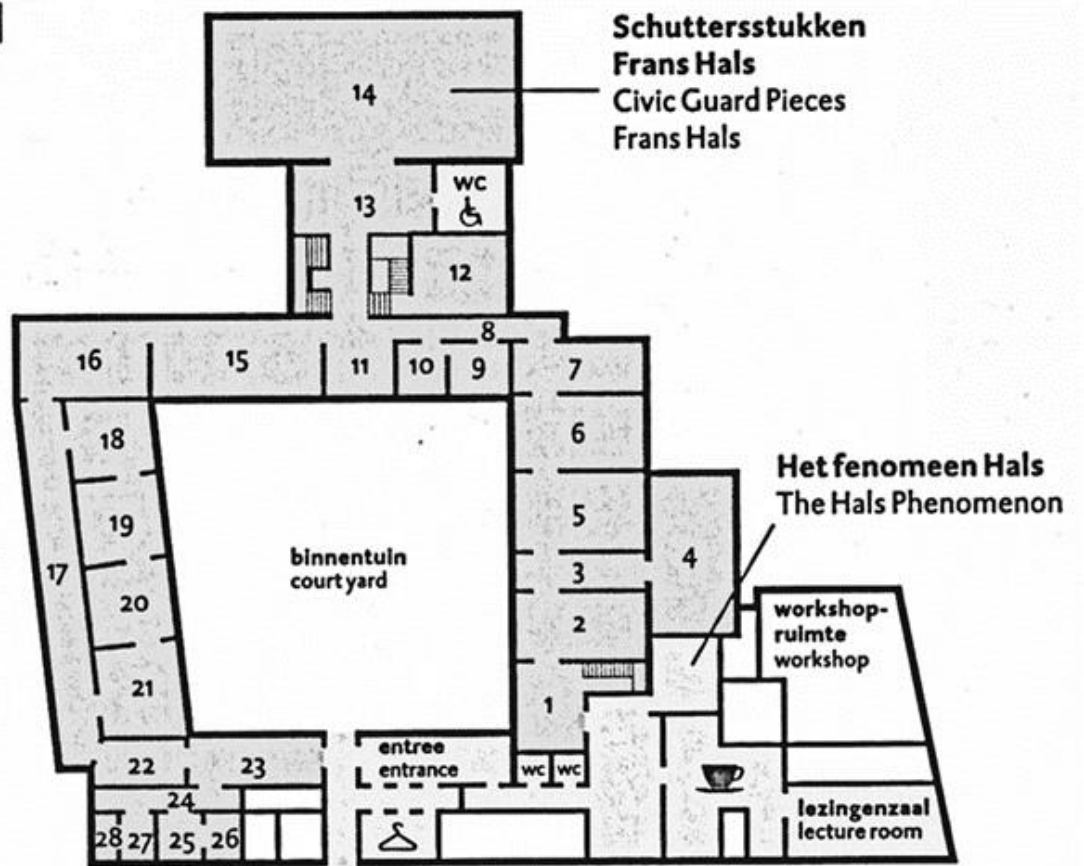


3) Het scheidingsmodel, *De toevoeging van het negatieve en positieve concept van transhistoriciteit*, schematisch overzicht.

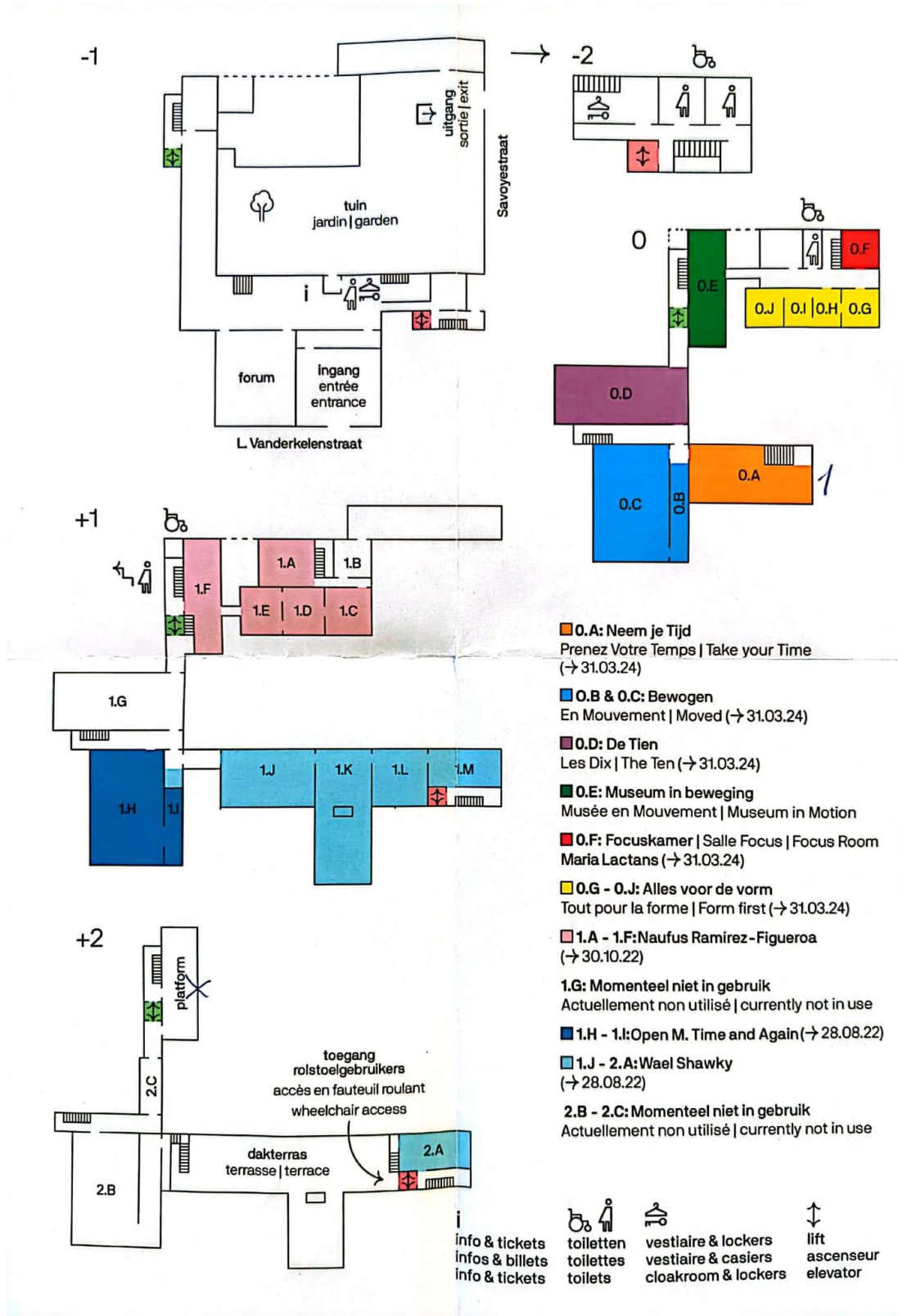


4) Frans Hals Museum, *Plattegrond*.

**Plattegrond**  
**Floor plan**



5) Museum M, *Plattegrond*, digitale scan folder, 28-07-2022.



- 6) Hans Hollein , *Museum of Modern Art*, Frankfurt, digitale foto,  
<https://www.mmk.art/en/whats-on/museum-exhibition-atmuseummmk/>,  
geraadpleegd op 19-05-2023.



- 7) Museum M, Zaal 0.A, achteraanzicht, digitale foto,  
<https://www.mleuven.be/programma/neem-je-tijd>, geraadpleegd op 19-05-2023.



- 8) Museum M, *Zaal 0.A*, vooraanzicht, digitale foto  
<https://www.mleuven.be/programma/neem-je-tijd>, geraadpleegd op 19-05-2023.



9) Museum M, Zaal 0.A, zijaanzicht, digitale foto, 28-07-2022.



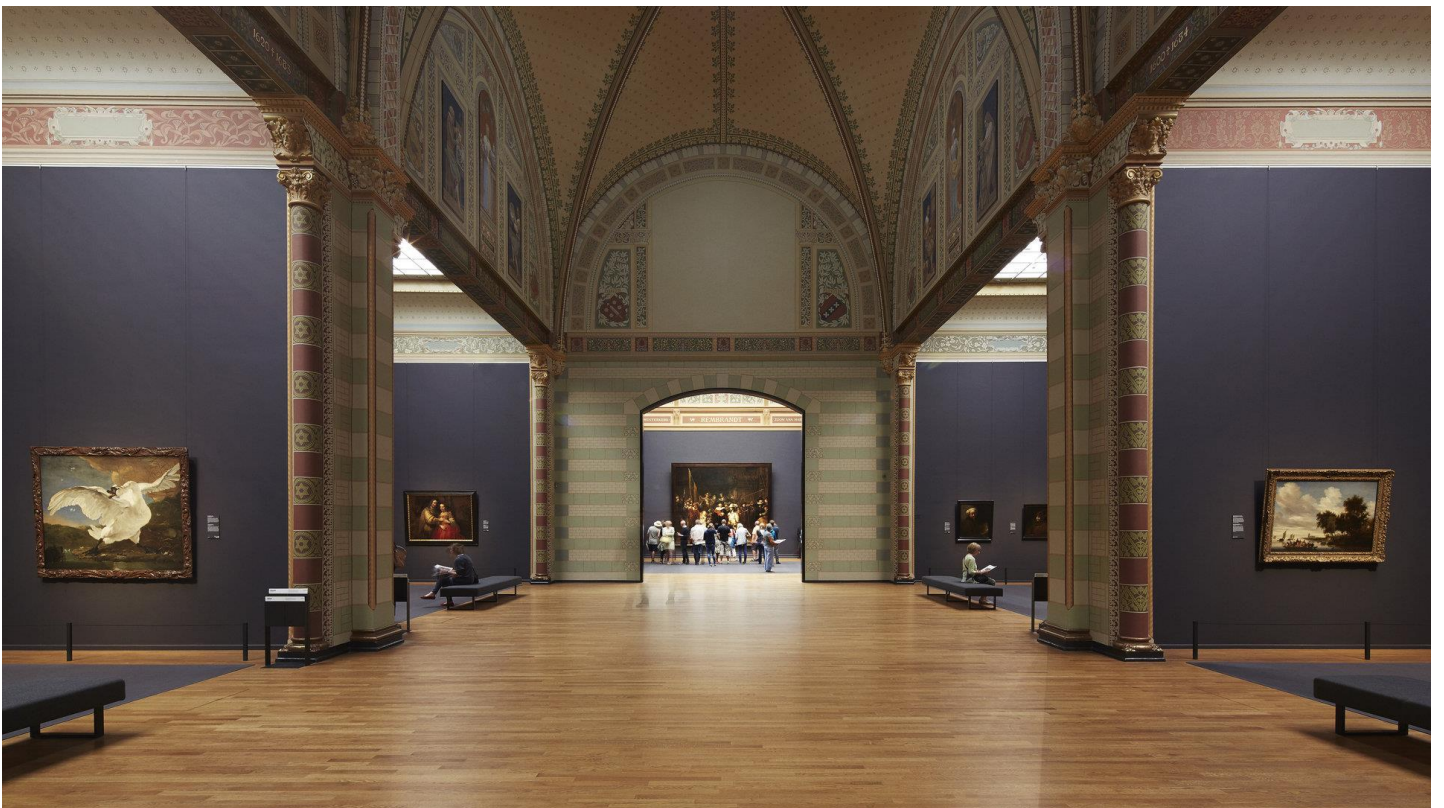
10) Museum M, *Zaal 0.A*, bovenaanzicht, digitale foto,

<https://www.mleuven.be/programma/neem-je-tijd>, geraadpleegd op 19-05-2023.





11) Het Rijksmuseum Amsterdam, *de Eregerij*, digitale foto,  
<https://www.rijksmuseum.nl/nl/bezoek/in-het-museum/eregerij>, geraadpleegd op  
20-05-2023.



- 12) The National Gallery Londen, *Zaal 32*, digitale foto,  
<https://www.nationalgallery.org.uk/about-us/press-and-media/press-releases/room-32-reopens-to-the-public-after-a-21-month-refurbishment>, geraadpleegd op 20-05-2023.



13) Het Frans Hals Museum, *Zaal 2*, digitale foto, 16 -08-2022.



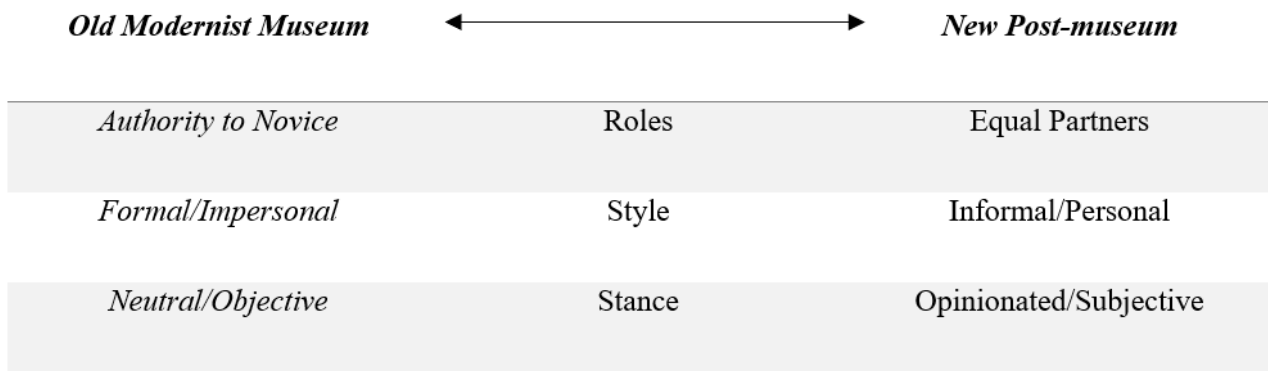
14) Het Frans Hals Museum, *Zaal 15*, digitale foto, 16 -08-2022.



- 15) Museum M, *Kalenderwijzerplaat*, ca. 1500, tegen een witte achtergrond, digitale foto, <https://www.mleuven.be/nog-meer-m/nu-te-zien-m-neem-je-tijd>, geraadpleegd op 19-05-2023.



16) Model Louise J. Ravelli, *Old and New Interactional Approaches*, schematisch overzicht.



17) Museum M, Transcriptie introductietekst.

1 M-COLLECTIE

2 NEEM JE TIJD

3 In een museum lijkt de tijd stil te staan maar niets is minder waar. Voor elk kunstwerk is  
4 tijd een essentieel element. Sommige kunstwerken vertellen iets over de tijd zelf, zoals de  
5 kalenderwijzerplaat of een vanitasstilleven, waarin tijd expliciet of symbolisch wordt  
6 weergegeven. Andere werken vertellen verhalen. Een verhaal speelt zich altijd af binnen  
7 een bepaalde tijd: de vertelde tijd. Soms gaat het verhaal over een reis die weken heeft  
8 geduurd, soms over een vluchtig moment. Eeuwenlang en nog steeds werken kunstenaars  
9 visuele strategieën uit om dit tijdsaspect weer te geven in hun werken.

10 Daarnaast heeft een kunstwerk ook een bepaalde tijd om het verhaal te vertellen: de  
11 verteltijd. In film en video installaties is die tijd de lengte van de projectie. In andere  
12 kunstwerken, eerder 'statische' objecten zoals beelden of schilderijen, lijkt dit afwezig. De  
13 verteltijd wordt hier bepaald door de kijker, de tijd die hij of zij neemt om te kijken. Soms  
14 kijken we slechts een ogenblik, soms heel lang. Onderzoek wees uit dat museumbezoekers  
15 gemiddeld 28,63 seconden voor een schilderij staan, inclusief selfies nemen.

16 Deze presentatie nodigt jou uit om het aspect tijd te ontdekken in de kunst. Niet alleen hoe  
17 kunstenaars met tijd hebben gewerkt in hun realisaties, maar ook om te ontdekken hoeveel  
18 tijd je zelf gebruikt om te kijken. We nodigen je uit om bewust te worden van de tijd die  
19 jij nodig hebt om te kijken en vervolgens gedetailleerd(er) te kijken.

20 Met werken uit de Cera-collectie

18) Het Frans Hals Museum, *HAARLEMSE HELDEN. ANDERE MEESTERS*, transcriptie  
introducietekst.

1 HAARLEMSE HELDEN. ANDERE MEESTERS

2 Ontmoet topstukken van het Frans Hals Museum

3 Het Frans Hals Museum draagt de naam van de beroemdste kunstenaar uit Haarlem. Ruim  
4 vier eeuwen geleden was Haarlem al een bruisende stad met vele vernieuwende  
5 kunstenaars. Lang niet al deze meesters zijn nu nog zo bekend als Frans Hals. De  
6 schilderijen van deze andere Haarlemse Helden staan centraal in deze collectie-  
7 presentatie.

8 Anders kijken, meer zien.

9 In Haarlemse Helden. Andere Meesters wordt het werk van de oude meesters uit de  
10 zestiende en zeventiende eeuw aan de hand van actuele thema's gecombineerd met werk  
11 van kunstenaars uit de eeuwen erna en onze tijd. Ga mee op ontdekkingsstocht langs een  
12 prikkelende mix van oud, modern en nieuw, van Haarlemse en andere kunstenaars.



19) Het Frans Hals Museum, *Leerling / Meester*, transcriptie wandtekst.

1 LEERLING | MEESTER

2 Onderricht in ateliers

3 Frans en Pieter de Grebber speelden een belangrijke rol bij de ontwikkeling van de Haarlemse  
4 schilderkunst. Frans was de leermeester van zeer uiteenlopende talenten, zoals Pieter  
5 Saenredam en Judith Leyster. Zijn zoon Pieter, leerling van zijn vader én van de befaamde  
6 Goltzius, was op zijn beurt leermeester van onder meer Nicolaes Berchem.

7 Frans Hals leidde eveneens tal van jonge schilders op, zoals zijn jongere broer Dirck en diens  
8 zoon Anthony, maar ook zijn eigen zoons Harmen, Frans II, Jan, Reynier en Claes, en zijn  
9 schoonzoon Pieter van Roestraten. Door sommigen worden ook Johannes Verspronck, Judith  
10 Leyster, Jan Miense Molenaer, Philips Wouwerman en Adriaen van Ostade als zijn leerlingen  
11 genoemd. Ook in latere recente eeuwen zien we opeenvolgende generaties kunstenaars, zoals  
12 bij vader Jan en dochter Charley Toorop.

13 HAARLEMSE HELDEN. ANDERE MEESTERS

20) Frans Hals Museum, *Vanitasstilleven*, transcriptie tekstbordje.

1 PIETER CLAESZ

2 Berchem 1597/98-Haarlem 1660

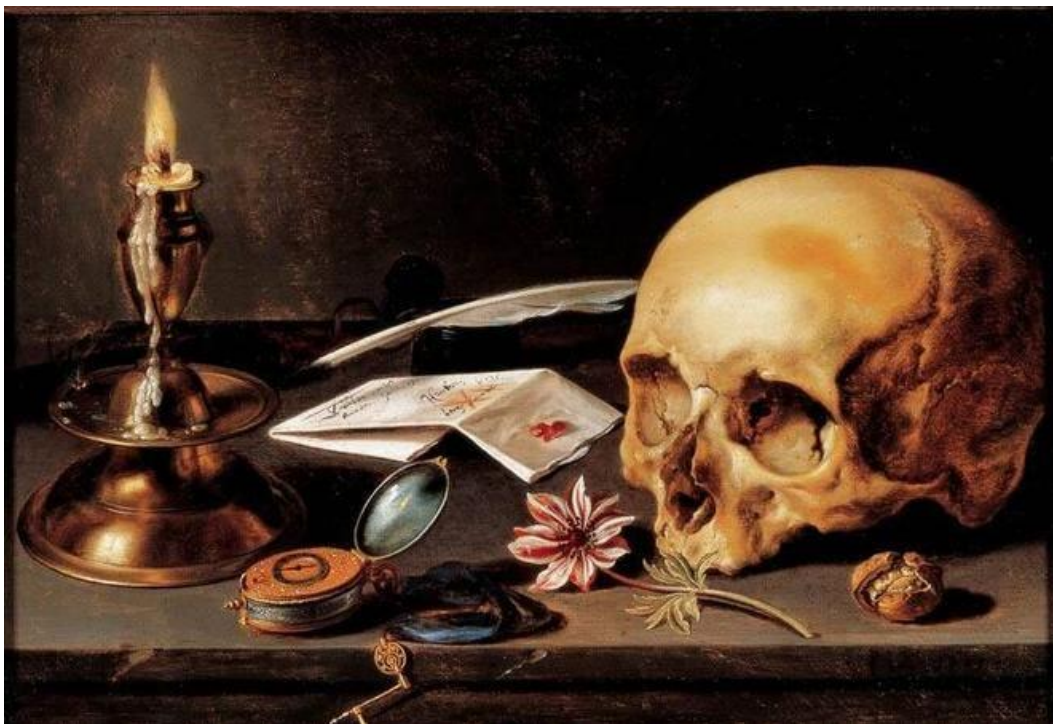
3 Vanitasstilleven, 1625

4 Op een tafel een brandende kaars, een horloge, een anemoon, een schedel en een brief waarop  
5 alleen de woorden Haarlem en Georg... te onderscheiden zijn. De voorwerpen zijn zorgvuldig  
6 gekozen om hun betekenis. Ze verwijzen naar de betrekkelijkheid van het leven. De kaars is  
7 bijna opgebrand, de tijd vervliegt, een anemoon verwelkt snel. De dood ligt op de loer.

8 paneel

9 aangekocht met steun van de Vereniging Rembrandt`

- Pieter Claesz, *Vanitasstilleven*, 1625, olieverf op paneel.



21) Museum M, *Vanitasstilleven*, transcriptie tekstbordje.

1 GERRIT LOUWERENSZ. STELLINGWERFF

2 Stilleven

3 1641

4 Olieverf op eikenhout

5

6 Stillevens zijn vaak dragers van verborgen betekenissen. Betekenissen die voor de toenmalige  
7 toeschouwer wellicht minder verborgen waren dan voor de huidige kijker. Hier zie je een  
8 Vanitas-stilleven. Het woord vanitas is Latijn en betekent ijdelheid en leegheid. Met de  
9 schedel, de gouden munten en sieraden, de zandloper en andere kostbare voorwerpen wordt  
10 de ijdelheid, tijdelijkheid en zinloosheid van het aardse getoond.

11

12 *Welk object uit jouw omgeving zou jij hier op tafel leggen om de ijdelheid van vandaag te*  
13 *tonen?*

- Gerrit Louwerenz. Stellingwerf, *Vanitasstilleven*, 1641, olieverf op paneel.

