

# De Andere Helft. Expertmeeting #4: Kunstcritici en Conservatoren

1 april 2022 – 10:00-12:30

## Overzicht

Introductie door Beatrice von Bormann.....	2
Loes van Beuningen – Van minderheid naar meerderheid: vrouwen in de Nederlandse beeldende kunstcritiek 1800-2000.....	2
Roosmarijn Hompe – Een wereld te winnen. Greet ten Holte als wegbereider van het internationaal cultuurbeleid 1945-1973 .....	5
Tessel Bauduin – Gertrude Pape: salonnière van dada en surrealisme in de oorlogstijd.....	9
Ninke Bloemberg – Jonkvrouw Caroline (Carla) Henriette de Jonge 1886-1972, directrice Centraal Museum.....	11
Jorien Soepboer – Vrouwen Eerst: het voorkeursbeleid van Josine de Bruyn Kops (1976-1986) .....	13
Mini-enquête over De Andere Helft .....	16
Theoretische discussiepunten .....	17
Praktische discussiepunten.....	19

**Introductie door Beatrice von Bormann**

De vorige expertmeetings gingen voornamelijk over verzamelaars. Deze keer wordt de aandacht gericht op kunstcritici en conservatoren. Over deze vrouwen is maar weinig bekend terwijl zij toch een belangrijke rol speelden door bijvoorbeeld tentoonstellingen te maken, over kunst te schrijven of kunst voor museumcollecties te verwerven. Zij bouwden een netwerk op voor zichzelf én voor de instellingen waarvoor zij werkten.

In het verleden werd minder aandacht aan conservatoren en critici geschonken, en er is niet altijd even veel informatie beschikbaar. Voor onderzoek is men aangewezen op familie, archieven en deels ook op *oral history*. Een aantal van de sprekers vandaag heeft dat moeizame werk ondernomen.

De verhalen die we vandaag gaan horen zijn voorbeelden. Veel musea hebben vrouwelijke medewerkers gehad die voor de instelling van groot belang zijn geweest. Bij het Stedelijk Museum Amsterdam was Paula Augustin bijvoorbeeld vlak na de Tweede Wereldoorlog de eerste conservator toegepaste kunst. Ank Leeuw Marcar was tot 1982 conservator en schreef een prachtige biografie over Willem Sandberg. Dorine Mignot was van 1974 tot 2006 conservator en vestigde voor het eerst aandacht op *time-based media* waardoor het Stedelijk daar nu een prachtige collectie van bezit. Bijna elk museum heeft dit soort figuren in de instituutsgeschiedenis die bijdroegen aan het museum door verzamelbeleid of spraakmakende tentoonstellingen.

Ook waren er veel vrouwen die buiten de museumwereld als curator, bemiddelaar of criticus werkten. Zo was Maria Viola bijvoorbeeld een vrouwelijke kunstcriticus die zich sterk maakte voor Odilon Redon. Het is belangrijk om in dit onderzoek ook aandacht te hebben voor vrouwen in de voormalige koloniën. Zoals Jeanne de Loos-Haaxman die in Java de Bataafse kunstkring oprichtte. Of iemand als Nola Hatterman die in Suriname na de Tweede Wereldoorlog een kunstschool oprichtte die van invloed was op de hele Surinaamse kunstscene. Er is dus nog meer dan genoeg onderzoek te verrichten.

**Loes van Beuningen – Van minderheid naar meerderheid: vrouwen in de Nederlandse beeldende kunstcritiek 1800-2000**

*Loes van Beuningen is kunsthistorica gespecialiseerd in hedendaagse kunst. Ze werkt nu aan een promotieonderzoek aan de Radboud Universiteit: ‘Van historische minderheid naar hedendaagse meerderheid: vrouwen in de Nederlandse beeldende kunstcritiek’.*

---

De aanleiding van dit promotieonderzoek is een elfdelige reeks die onlangs verschenen, *Kunstcritiek in Nederland 1885-2015*. Slechts 20% van de genoemde kunstcritici was vrouw en een van de boeken ging zelfs volledig over vier mannen. Loes was benieuwd waarom er weinig vrouwen aan bod komen. Welke factoren spelen een rol bij de uitsluiting van vrouwen, voornamelijk in de beginperiode (negentiende eeuw)? Zijn vrouwen over het hoofd gezien? Dat was het startpunt van het onderzoek.

Loes heeft meerdere hypothesen opgesteld, met elk een eigen onderzoeksmethode:

- in de kunstcritiek worden criteria gehanteerd die vrouwen (on)bewust uitsluiten – onderzocht met literatuuronderzoek
- in de historiografie van de beeldende kunstcritiek worden vrouwen ‘vergeten’ of worden criteria gehanteerd die vrouwen (on)bewust uitsluiten – onderzocht met databaseonderzoek

- vrouwen vormen tegenwoordig de meerderheid van de beeldende kunstcritici – onderzocht met statistiek
- sociale, culturele en etnische afkomst speelt een rol bij toegang tot de beeldende kunstkritiek en de carrièrekansen in het vak – onderzocht met enquête

### *De opkomst van de beeldende kunstkritiek*

De opkomst van de beeldende kunstkritiek begon in de 18<sup>e</sup> eeuw in Frankrijk bij de eerste publieke tentoonstellingen. Rond 1800 met de komst van Napoleon werden de eerste tentoonstellingen georganiseerd. In deze periode waren kunstcritici met name hoger opgeleide, anonieme, witte mannen uit de bovenklasse of opkomende hogere middenklasse. Pas vanaf 1840 ontstonden er specialistische bladen voor kunstkritiek. Daarmee kwam ook een meer kritische stem naar boven. De afschaffing van de dagbladzegel in 1869 leidde vervolgens tot een groei van de kunstkritiek.

Waar zijn de vrouwen dan in dit geheel? Vanaf 1804 werden vrouwen handelingsonbekwaam bij het huwelijk. Er was een scheiding tussen het publieke domein voor mannen en het privé-domein voor vrouwen, al was deze opdeling in de praktijk vaak niet zo strikt.

Vanaf het einde van de 19<sup>e</sup> eeuw kregen vrouwen steeds meer rechten, waaronder toegang tot het kunstonderwijs. De vrouwen die vandaag aan bod komen gingen vaak eerst naar een kunstacademie, ontwikkelden zich tot beeldend kunstenaars en gingen daarnaast ook schrijven over kunst.

Het discours van het modernisme laat weinig plek voor vrouwen, omdat het idee heerst dat de geniale regel-doorbrekende kunstenaar een man is. Dit leidde in die tijd ook tot het idee dat vrouwen geen dragers konden zijn van een nieuwe stijl: zij konden alleen kopiëren. Dit discours maakte het voor vrouwen moeilijk om actief te zijn in de kunstwereld. Om deze reden beperkten vrouwen zich tot kunsttijdschriften en hadden ze moeite om aan bod te komen in tijdschriften voor mannen. Er was ook een groot aantal vrouwentijdschriften, maar die worden vaak niet meegenomen in de canon van de kunstkritiek. Dat is een keuze van de samenstellers.

### *Critici uit de negentiende eeuw*

Bekende vrouwelijke critici uit de 19<sup>e</sup> eeuw die door Loes kort besproken werden:

- Hermine Marius
- Etha Fles
- Elis Rogge
- Marie de Roode-Heijermans
- Augustine de Meester-Obreen
- Henriette Roland Holst

Wat opvalt aan deze generatie kunstcritici is dat zij zijn opgeleid aan de kunstacademie en actief zijn in de beeldende kunst. Zij hadden de behoefte om zich te onderscheiden als kunstenaar maar tegelijkertijd ook de strijd om vrouwenrechten te ondersteunen.

Loes heeft ook minder bekende critici gevonden:

- Florentine Jacobine Martine Rethaan Macare-Ontijd
- Amy Geertruida de Leeuw
- Catharina Alberdingk Thijm
- Anna Catharina Croiset van der Kop
- Wilhelmine van Westrheene
- Augusta de Wit
- Anna Maria de Savornin Lohman
- Emilie Josephine Belinfante

Opvallend is in deze tijd dat er criteria werden gehanteerd waar vrouwen niet aan konden voldoen. Vrouwen publiceerden vaak enkele stukken en niet hun hele leven lang.

#### *Critici uit de eerst helft van de twintigste eeuw*

Bekende vrouwelijke critici uit de eerste helft van de 20<sup>e</sup> eeuw die door Loes kort besproken werden:

- Maria Viola
- Jo Zwartendijk
- Mathilde Visser
- Magda van Emde Boas
- Fanny Kelk-de Jong

De separatie tussen een mannendiscours en een vrouwendiscours liep nog verder door in de 20<sup>e</sup> eeuw. Dat heeft ook te maken met een tegenreactie op de eerste feministische golf. Sommige mannen waren geschrokken van de vergevorderde rechten die vrouwen kregen aan het begin van de 20<sup>e</sup> eeuw. Ook de financiële crisis droeg eraan bij dat vastgehouden werd aan de traditionele rolpatronen van vrouwen. In de eerste helft van de 20<sup>e</sup> eeuw lijken minder vrouwen actief te zijn in het algemene discours dan aan het einde van de 19<sup>e</sup> eeuw het geval was.

Ook hier waren veel vrouwen bij die tegenwoordig minder bekend zijn:

- Johanna Goekoop-de Jonghe
- Clara Engelen
- Jeanne de Loos-Haaxman
- Carla de Jonge
- Elisabeth Korevaar-Hesseling
- Miek Janssen
- Josepha Mendels
- Elka Schrijver (zette zich in voor de kunstnijverheid en schreef voor veel verschillende bladen)

#### *Critici uit de tweede helft van de twintigste eeuw*

Bekende vrouwelijke critici in de jaren 1960 die door Loes kort besproken werden:

- Elisabeth Maria Soutberg/Bibeb

- Betty van Garrel
- Louwrien Wijers
- Lieneke van Schaardenburg

Vanaf de jaren '60 veranderde heel veel: niet alleen in de maatschappij maar ook in de kunstkritiek. Voor het eerst deden mensen die niet uit de hogere klassen kwamen hun intrede in de kunstwereld. In deze periode zien we ook een nieuw soort kunstkritiek ontstaan. Een journalistieke variant die vooral door vrouwen gedragen wordt. Interviews zijn hierbij belangrijk. De politiek doet ook zijn intrede in de kunstkritiek.

Bekende vrouwelijke critici in de jaren 1970 die door Loes kort besproken werden:

- Antje von Graevenitz
- Liesbeth Brandt Corstius
- Ella Reitsma
- Tineke Reijnders
- Marianne Brouwer
- Lily van Ginneken

De kring van kunstcritici wordt meer divers. De vrouwen die genoemd worden als belangrijk in deze jaren zijn vooral actief op kunstvlakken als *body art*, *performance art* en nieuwe media. De kunstkritiek is voor hen belangrijk in hun carrière.

### **Roosmarijn Hompe – Een wereld te winnen. Greet ten Holte als wegbereider van het internationaal cultuurbeleid 1945-1973**

*Roosmarijn heeft zich gespecialiseerd in moderne kunst en vormgeving, in het bijzonder op de historische context waarin kunst- en designvoorwerpen ontstaan en betekenis krijgen. Ze is nu coördinator van de BA 'Interior, Architecture and Furniture Design' aan de KABK in Den Haag en werkt aan haar proefschrift over het Nederlandse Internationale Cultuurbeleid tussen 1945 en 1973.*

---

Roosmarijn onderzoekt de pionierende rol van Greet ten Holte in de vormende jaren van het Nederlandse internationaal cultuurbeleid. Het onderwerp heeft tot nu toe weinig ruchtbaarheid gekregen. Er verschijnt deze zomer een publieksboek over dit onderzoek.

De titel van deze presentatie is dubbelzinnig omdat het zowel slaat op het onderwerp van het proefschrift, als op het aandeel van vrouwen in de Nederlandse kunstgeschiedenis.

Het onderzoek van Roosmarijn begon met een koffer vol met ordners. Roosmarijn werd gevraagd om de inhoud ervan te digitaliseren. In 2016 waren Jan Teeuwisse en Kitty Zijlmans bereid om een promotieonderzoek te begeleiden aan de Universiteit Leiden. In de koffer zaten zeven rode multomappen van Greet ten Holte waarin allemaal foto's, knipsels, reisverslagen, tickets en andere objecten zaten. Ten Holte is zich bewust geweest van het historisch belang van waar zij mee bezig was. Ze beseftte waarschijnlijk dat iemand er ooit naar zou gaan kijken.

Het internationaal cultuurbeleid is een term die zowel breed als nauw is. De term richt zich op meer dan beeldende kunst en omvat bijvoorbeeld ook podiumkunsten en architectuur. Roosmarijn richt zich

alleen op beeldende kunst en vormgeving. Daartegenover staat dat het Nederlandse internationaal cultuurbeleid pas rond 1970 op initiatief van minister van CRM Marga Klompé werd geformuleerd, terwijl het onderzoek naar Ten Holte de periode van 1945-1973 bestrijkt.

Greet ten Holte werd in 1910 geboren in Dalen. Hoewel ze uit een gegoede en cultureel onderlegde familie kwam, was een carrière in de kunstwereld niet vanzelfsprekend. Ze was niet opgegroeid met de moderne kunst waar zij later betrokken bij raakte. Tijdens haar studie in Groningen kwam ze in contact met beeldende kunst. Ze volgde lessen aan Academie Minerva en raakte bevriend met Jan Wiegers. Ze heeft zelf ook geschilderd en tekende graag; dat is ook terug te zien in allerlei schetsjes in het archief.

Greet was ook actief in het verzet tijdens de Tweede Wereldoorlog. Na de oorlog hadden mensen die bij het verzet hadden gezeten een streepje voor bij de overheid. Aan het einde van 1945 ging ze bij het Rijksbureau voor moderne kunst werken.

Ten Holte hield zich bezig met de organisatie van buitenlandse tentoonstellingen. Dit betrof zowel terugkerende tentoonstellingen zoals de biënnale, als incidentele tentoonstellingen, waaronder groepstentoonstellingen en 'onemanshows' of monografische tentoonstellingen.

Er waren bij dit soort tentoonstellingen verschillende ministeries betrokken, waaronder Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen (OKW) en Buitenlandse Zaken. Tot op de dag van vandaag is dit een interdepartementaal, internationaal cultuurbeleid, waarin verschillende belangen spelen.

Vooronderstellingen:

- Na de Tweede Wereldoorlog brak een nieuwe tijd aan, met nieuwe idealen. De organisatie van buitenlandse tentoonstellingen was daar een van.
- Ten Holte was 'getrouwd met haar werk'
- Willem Sandberg was een sleutelfiguur in de naoorlogse Nederlandse kunstwereld
- De tentoonstellingen die naar het buitenland werden gestuurd waren representatief voor de Nederlandse moderne kunst

### *Cultuurbeleid tijdens en na de Tweede Wereldoorlog*

Voor de Tweede Wereldoorlog hadden kunstenaarsverenigingen een voortrekkende rol in de organisatie en presentatie van Nederlandse kunsttentoonstellingen in het buitenland.

In 1910 werd de commissie ter behartiging der belangen der Nederlandse kunstenaars te Venetië opgericht. Haagse kunstenaar Philip Zilcken had een voortrekkende rol binnen deze commissie. Door de lobby van deze commissie en de organisatie van de biënnale en de stad Venetië, kocht de Nederlandse regering aan het einde van 1914 een eigen paviljoen. In 1920 werd de commissie van Zilcken vervangen door het regeringscomité voor Nederlandse kunst in het buitenland. Hier kreeg de Nederlandse overheid een officiële rol binnen dit proces. Dit comité kon niet rekenen op een erg grote financiële bijdrage van de regering. Die bijdragen waren stevast te laag en naarmate de jaren vorderden namen deze ook nog af.

Tijdens de Tweede Wereldoorlog merkte de Nederlandse regering de propagandawaarde van kunst op. Daarmee kon worden getoond hoe indrukwekkend de kunst uit Nederland was. Dit kwam ook met een tweede boodschap 'help ons en bescherm ons'.

Door toeval waren diverse Nederlandse kunstschaten uit de zeventiende eeuw tijdens de oorlog in Amerika terechtgekomen. Deze situatie werd uitgebuit om tentoonstellingen van Nederlandse kunst in verschillende Noord-Amerikaanse steden te organiseren. Een van de tentoongestelde werken was *Het melkmeisje* van Vermeer. Gerrit Bolkestein, toenmalig minister van Cultuur, kreeg verontrustende berichten over de staat van *Het melkmeisje* waardoor hij opriep om het schilderij terug te laten voeren naar Nederland. Het werk was eigenlijk in gevaar, maar de propagandistische belangen werden hoger geacht. Na de oorlog kwam *Het melkmeisje* pas weer terug.

#### *Greet ten Holtes relatie tot haar werk*

De tweede veronderstelling gaat over Ten Holte en of zij getrouwd was met haar werk. Hoewel vrouwen tot 1956 handelingsonbekwaam waren na een huwelijk en geacht werden te stoppen met werken, waren er wel uitzonderingen op de regel. Ten Holte had ook vrouwelijke collega's die getrouwd waren. Haar werk hoefde een huwelijk dus niet per se in de weg te staan. Hoe dan ook kan wel worden geconcludeerd dat Ten Holte getrouwd was met haar werk.

#### *Willem Sandberg in de naoorlogse Nederlandse kunstwereld*

Een andere vooronderstelling betreft de grote rol die Willem Sandberg had in de naoorlogse Nederlandse kunstwereld. Hoewel deze aanname ook wel wordt aangeduid als 'de Sandberg mythe', moet worden erkend dat Willem Sandberg inderdaad (vooral vlak na de oorlog) een groot aandeel had in de organisatie van de reizende tentoonstellingen.

#### *Tentoonstellingen van Nederlandse moderne kunst in het buitenland*

Ten slotte de vooronderstelling dat tentoonstellingen die naar het buitenland werden gestuurd representatief waren voor de Nederlandse moderne kunst. Dit is een lastige vraag. Wat is representatief? De belangen van alle ministeries verschilden en de belangen binnen de Nederlandse kunstwereld verschilden ook. Ook de ontvangende partijen in het buitenland hadden hun eigen wensen en inzichten. In Zweden had men bijvoorbeeld graag een Mondriaan-tentoonstelling gekregen, maar in plaats daarvan stuurde de Nederlandse Staat een tentoonstelling over Herman Kruyder. Vooral in Frankrijk en Zweden was er kritiek op deze tentoonstelling, die men weinig representatief voor Nederland en ook wat gedateerd vond. Het duurde erg lang voordat Nederland (1952) met Mondriaan en De Stijl naar buiten kwam. We kennen nu Dutch Design, maar toen al werd de vormgeving al in verband gebracht met de Nederlandse identiteit.

### *Ten Holtes aandeel in het internationaal cultuurbeleid*

Wat was het aandeel van Ten Holte als wegbereider voor het internationaal cultuurbeleid? Juist omdat de organisatie erg ad hoc was hing het af van een klein clubje mensen. Ten Holte was tussen 1945 en 1973 de spil waar de hele organisatie om draaide. Ze organiseerde ruim 200 tentoonstellingen in een kleine 30 jaar tijd.

In 1974 werd de organisatie overgenomen door het Bureau Beeldende Kunst Buitenland (BBKB), onder de Rijksdienst Beeldende Kunst. Toen werd het in de woorden van Ten Holte eindelijk een 'professionele organisatie'.

Het blijft bijzonder dat de 'amateuristische organisatie' (in Ten Holtes woorden) waar Ten Holte deel van uit maakte een enorme *output* had.

---

### Vragen

Vraag: Heeft Ten Holte haar eigen archief gecureerd? Heeft ze bewust zaken weggelaten?

Roosmarijn: Dat is lastig te zeggen. Het is wel duidelijk dat zij haar archief heeft afgescheiden van het archief van het formele ICB. Roosmarijn denkt dat er genoeg privé-informatie is waardoor ze denkt dat niet veel is weg gelaten.

Vraag: Was Charley Toorop de enige vrouwelijke kunstenaar die werd geïntroduceerd in het buitenland door Nederland?

Roosmarijn: Nee, er waren meer kunstenaars. Er waren ook tentoonstellingen juist voor vrouwelijke kunstenaars, bijvoorbeeld bij de Zeester. Vrouwelijke kunstenaars vormden een minderheid in de canonpresentatie die naar het buitenland ging.

Vraag: Bespreken vrouwelijke critici ook vrouwelijke kunstenaars?

Loes: Bij sommigen zie je dat ze expliciet aandacht schenken aan vrouwelijke kunstenaars, bij anderen niet. Het verschilt per persoon, net als bij mannelijke kunstcritici: die hebben soms wel aandacht voor vrouwen en soms niet.

Vraag: Zou je kunnen zeggen dat omdat het ICB zo ad hoc was, er juist een mogelijkheid was voor vrouwen om te participeren binnen deze organisatie?

Roosmarijn: Ja, maar er werd Ten Holte ook veel gegund. Zij was ook goed met commissarissen. Ook bijvoorbeeld Jan Engelman, terwijl hij ageerde tegen Sandberg. Maar Ten Holte koos geen partij.

Vervolgvraag: is het zo dat je kan zeggen dat zij een uitstekende netwerker was? En is dat een voorwaarde? En levert dat netwerk ook een grotere kans tot succes?

Loes en Roosmarijn: denken allebei zonder meer.



[Een lid van de stuurgroep] houdt een pleidooi voor alle moeders die dit soort dames opvoeden.

Loes: We zien bij kunstcritici ook veel dat vrouwelijke critici een moeder hadden die kunstenaar was. Vaak werkten deze moeders thuis en gaven daar bijvoorbeeld schilderles. Dit deden zij in hun privédomein.

[Een lid van de stuurgroep] geeft aan dat het interessant is dat er een onderscheid is tussen publiek en privé. Zelfs als je privé werkt ben je publiek. Het is alleen minder zichtbaar voor ons. Onderling zijn er wel uitwisselingen.

Loes: in de historiografie zijn vrouwen die zich begaven in het privédomein veel minder zichtbaar. Zij werden om die reden over het hoofd gezien.

[Een lid van de stuurgroep] vraagt: Je noemt dat je onderzoek deed naar sociale en etnische afkomst, maar zijn er voor de jaren 1960 ook voorbeelden van gekleurde vrouwen die uit de arbeidsklasse kwamen die als critici werkten?

Loes: het antwoord is kort: nee. Het antwoord is heel eentonig qua afkomst. Je ziet wel dat er op een gegeven moment dochters van industriële binnenkomen stromen zoals Jo Zwartendijk, maar het is elke keer nog hogere klasse of opkomende middenklasse. Echt pas vanaf de jaren 1960 zie je een omslag. Maar tegenwoordig is dat weer vernauwd naar vaak hogere opgeleiden.

Vraag: De aansluiting van de 19<sup>e</sup> eeuw en de vooroorlogse tijd wordt genoemd door Roosmarijn, maar toen speelde de context van het kolonialisme toch vaak een belangrijke rol bij buitenlandse tentoonstellingen. Hoe zie je dat in de tijd na 1945?

Roosmarijn: Vooral in de overgangsfase, in de oorlog en daarna, was de 'Indische kwestie' erg gevoelig. En ook tijdens de Tweede Wereldoorlog werd erg benadrukt dat Nederland niet alleen een klein landje was maar ook een 'wereldrijk' had. Op een gegeven moment werd duidelijk dat het 'wereldrijk' niet houdbaar was: niet het beeld, maar ook niet de koloniën. Indonesië is wel heel gevoelig bewezen. In de selectie van bestemmingen ging aandacht naar voormalige koloniën.

Vraag: Kreeg Ten Holte *credits*/aandacht voor wat ze deed?

Roosmarijn: niet echt duurzaam. Ze was wel bij de openingen aanwezig, dus ze was wel zichtbaar, maar ze is geen bekende naam voor ons. Ze kreeg toentertijd dus wel de waardering, maar dat is niet historisch duurzaam gebleken.

---

### **Tessel Bauduin – Gertrude Pape: salonnière van dada en surrealisme in de oorlogstijd**

*Dr. Tessel M. Bauduin is mediëvist en desondanks al bijna 20 jaar gespecialiseerd in kunst en cultuur van de twintigste eeuw. Bauduin is UD aan de Universiteit van Amsterdam bij Cultuurwetenschappen, programma coördinator van de DMA Heritage and Memory Studies,*

*en co-PI van het project Critical Heritage Ecologies. Haar onderzoeksinteresses beslaan onder meer moderne curiositeiten kabinetten, provenance kwesties in surrealistische kunst en collecties, het decoloniseren van musea, en natuur/cultuur in erfgoed. Bauduin is bestuurslid bij de International Society for the Study of Surrealism. Begin 2025 komt Surrealism and the Tarot, onder haar redactie, uit bij Fulgur Press. Ze gaat vandaag iets vertellen over Gertrude Pape.*

*De schone zakdoek* is één van de meest belangrijke 20<sup>e</sup>-eeuwse tijdschriften in Nederland waar u nog nooit van heeft gehoord. Het is een oorlogstijdschrift. Het eerste nummer komt uit in 1941 en ze houden het vol tot 1944. Het is in alle opzichten een guerrilla tijdschrift. Geeft een ondergronds beeld van de Duitse bezetter maar het was ook gericht tegen het Nederlandse literaire en artistieke milieu eind jaren '30. Er zit dus veel verzet in het tijdschrift zelf. Tijdens de Tweede Wereldoorlog was er een aantal ondergrondse tijdschriften maar *De schone zakdoek* was de meest succesvolle. Het is zowel literair als beeldend.

Het is niet alleen een surrealistisch tijdschrift, maar ook het eerste deels surrealistische tijdschrift in Nederland. Het heeft een aantal primeurs, zoals het eerste Nederlandse surrealistische object met foto's. De inhoud van het tijdschrift bestond uit dada, surrealisme, expressionisme en (neo)romantiek. Een deel van de medewerkers is later bekend geworden in Nederland, zoals Cees Buddingh en Chris van Geel. *De schone zakdoek* en de mythische status ervan speelden een grote rol in de Nederlandse kunstscene in de jaren 1950.

In het tweede nummer presenteert men het motto: 'voor uw lichamelijke verkoudheid een schone zakdoek, voor uw geestelijke verkoudheid de schone zakdoek'. Het doel was een soort *revolution of the mind*. In ieder geval wilde het tijdschrift mensen iets bieden in oorlogstijd.

Eén van de redenen dat u *De schone zakdoek* niet kent is dat alle nummers zijn uitgekomen in een editie van 1. Er is wel een facsimile gemaakt in de jaren tachtig, maar dit was maar gedeeltelijk en vrij slecht uitgevoerd. Elk nummer is uniek en in die zin is het een serie van kunstwerken. Men had de faciliteiten niet voor een uitgebreidere uitgave. Er was bijvoorbeeld alleen de typemachine van Gertrude Pape.

Ieder artistiek tijdschrift moest destijds langs de Kunstkamer. Door slechts één nummer uit te brengen kon worden beargumenteerd dat het geen tijdschrift was en zo kon men aan de Duitse censor ontkomen.

Gertrude Pape en haar man vormden de redactie van *De schone zakdoek*. De andere leden van het team kwamen samen in het appartement van Pape in Utrecht. Pape begon een artistieke kring op de maandagavond in haar huis. Men kwam samen om te discussiëren, om sonnetten voor te lezen en verhalen te vertellen. Pape wilde wat doen met het materiaal en zo ontstond het *De schone zakdoek*.

Pape deed eindredactie, opmaak, spellingcontroles en zette het eigenlijk helemaal in elkaar. Tot en met het plakken en knippen en lijmen van papier. Eveneens maakt ze een heel aantal van de omslagen.

Maar hoe moet haar rol benoemd worden? Tessel zou haar *salonnière* willen noemen, omdat het haar huis was waar de groep samenkwam en zij degene was die de mensen uitnodigde. Zij cureerde het gezelschap van schrijvers, kunstenaars en mensen van verschillende politieke overtuigingen. Pape wist ze samen te brengen. Ze faciliteerde ook, want het was haar huis. *De schone zakdoek* kwam niet alleen

in een editie van één uit, het tijdschrift reisde ook niet. Het was altijd in Papes huis. Normaal zie je in de publieke sfeer dat tijdschriften naar het publiek toe gaan, maar in dit geval ging het publiek naar het tijdschrift toe, op de maandagavond bij Pape thuis.

Pape liet zich niet op voorstaan op haar belangrijke rol ten opzichte van *De schone zakdoek* en ze meed bovendien publiciteit. Tessels vraag is dus niet alleen hoe we haar rol benoemen, maar ook hoe we omgaan met dit soort belangrijke figuren die inderdaad deels uit de geschiedenis zijn verdwenen maar bovendien zelf liever op de achtergrond bleven.

Tessel is op zoek naar hoe zij genoemd moet worden, zij is de maker en initiator. Ze zorgt dat het tijdschrift er is. Patrones? Salonnière? Maker? Mecenas? Eigenlijk alles behalve muze omdat Pape een aanzienlijke rol had bij het tijdschrift.

**NB** Inmiddels is Bauduins onderzoek naar *De schone zakdoek* gepubliceerd. Zie: Bauduin, Tessel M. 'De Schone Zakdoek: Artists under Pressure and a Dutch Surrealist Periodical in Time of War'. In: *Surrealism Beyond Borders*, Stephanie d'Alessandro & Mathew Gale (eds.), 194-197, 352-353. The Metropolitan Museum/ Yale UP, 2021.

---

### **Ninke Bloemberg – Jonkvrouw Caroline (Carla) Henriette de Jonge 1886-1972, directrice Centraal Museum**

*Ninke Bloemberg is conservator Mode aan het Centraal Museum in Utrecht waar zij diverse tentoonstellingen heeft gemaakt zoals onlangs nog Voices of Fashion.*

Carla de Jonge was een voorgangster van Ninke Bloemberg bij het Centraal Museum. Het is belangrijk om haar te benoemen. In 2017 heeft Ninke de tentoonstelling *Uit de Mode* gemaakt. De reden dat die tentoonstelling werd gemaakt was om het honderdjarig jubileum van De Jonges aanstelling te vieren. Het museum was toen een gemeentelijke instelling. Zij heeft veel betekend voor het museum, maar ook voor mode- en kostuumgeschiedenis zowel in Nederland als internationaal. Ninke is de vierde modeconservator in het Centraal Museum. De Jonge heeft 20 jaar gefungeerd als conservator Mode. Zij was gepromoveerd en werd in 1941 de eerste vrouwelijke directeur van het Centraal Museum. Daarmee was ze een van de eerste vrouwelijke museumdirecteuren in Nederland.

De Jonge was geboren in Dordrecht maar afkomstig uit een Zeeuwse familie. Ze studeerde Nederlandse letteren in Leiden. Hier ontmoette ze Willem Vogelsang die een leerstoel Kunstgeschiedenis bekleedde in Leiden. In 1916 studeerde zij cum laude af en promoveerde zij op mannenmode uit de 16<sup>e</sup> eeuw. Ze leverde gedurende haar loopbaan een belangrijke bijdrage aan het vak door middel van publicaties, het organiseren van succesvolle en publieksvriendelijke tentoonstellingen en haar directeurschap.

Ninke ziet parallellen met wat er toen speelde en wat er nu speelt. De Jonge maakte zich hard voor mode als kunstdiscipline.

**1922-1925** Er komt een vaste opstelling van de kostuums met een overzicht van de ontwikkelingen van mode omstreeks 1750-1900. Deze kostuums staan achter glazen (vrij holle) vitrines.

- 1936** De tentoonstelling *Het Costuum onzer Voorouders* in de Ridderzaal in Den Haag. Jonkvrouw de Jonge zorgde voor de catalogus en modeshows. Het was een hoogtepunt voor de ontwikkeling van de kennis van het historisch kostuum in Nederland.
- 1941** Jonkvrouw De Jonge wordt directrice van Het Centraal Museum. Zij vervult deze functie tot 1 april 1951 en is hiermee een van de eerste vrouwelijke museumdirecteuren in Nederland.
- 1945** Op 30 juli 1945 kon een gedeelte van het museum al open voor publiek.
- 1951** Vertrek van de Jonge in 1951.

Hierboven staat een overzicht van de belangrijkste momenten voor de carrière van De Jonge bij het Centraal Museum. Het belangrijkste is dat zij van 1921 tot 1941 als conservator mode betrokken is geweest, maar in die periode heeft ze ook veel betekend voor de schilderkunst. Zo was zij onder andere verantwoordelijk voor het verwerven van het drieluik van Jan van Scorel. Wat haar onderscheidde is dat zij heel systematisch werkte, maar ook diplomatiek was. Je merkt dat haar hart bij mode en kostuums lag en zij heeft haar netwerk op een actieve manier ingezet om ervoor te zorgen dat de collectie werd uitgebreid. Daarnaast zorgde ze voor een permanente kostuumopstelling van drie zalen.

Noemenswaardig is dat ze mode vanuit de kunstgeschiedenis benaderde. Ze was ook een elegante verschijning. Naast dat ze ambitieus was, werd ze ook gezien als de best geklede vrouw van het museum.

Ze benaderde potentiële schenkers actief. Ze overtuigde mensen om kleding en kostuums aan het museum te doneren om deze tot hun recht te laten komen. Dat symboliseert haar manier van werken.

Er is veel bewaard gebleven van hoe zij omging met haar werk voor het museum. Door initiatiefnemers zoals zij waren de banden tussen verschillende musea heel goed. In de tijd van De Jonge werd gekeken naar hoe kleding het beste tot zijn recht kwam en daar is het museum nu nog steeds mee bezig.

De opstelling van De Jonge had daglicht dat van boven kwam, dat had zijn weerslag op de voorwerpen nu. De Jonge wilde waarschijnlijk de vitrines zo vol mogelijk laten stoppen om te laten zien wat er allemaal was.

Een mijlpaal in haar carrière was de tentoonstelling *Het Costuum Onzer Voorouders* in 1936 in de Ridderzaal in Den Haag. In de tijd van de tentoonstelling was ze bezig met wat interessant was voor het publiek. Wat zij hier organiseerde waren verschillende taferelen.

Ze organiseerde ook modeshows waar duizenden mensen op af kwamen. En ook schreef ze verschillende boeken zoals *Een eeuw Nederlandse mode* en het boek *De Costuumverzameling 1750-1930*.

De tentoonstelling in 2017 *Uit de Mode* is een voorbeeld van wat zij heeft verzameld. Bij de tentoonstelling waren ook hedendaagse toevoegingen aan de collectie te zien.

De laatste 10 jaar van haar loopbaan, van 1941 tot 1951, waren moeilijke jaren. De Jonge was toen directeur van het museum. In 1951 ging zij met pensioen en werd als directeur opgevolgd door Maria

Elisabeth Houtzager. Na haar pensioen bleef zij nog heel actief door bijvoorbeeld boeken te schrijven en mee te werken aan tentoonstellingen. In 1972 overleed zij.

Ze was ongetrouwd en dus getrouwd met het vak. Ninke zou graag meer onderzoek naar haar doen.

---

### **Jorien Soepboer – Vrouwen Eerst: het voorkeursbeleid van Josine de Bruyn Kops (1976-1986)**

*Jorien Soepboer is sinds 3 jaar conservator bij Museum Gouda en dankzij een subsidie van het Mondriaanfonds doet zij onderzoek naar Josine de Bruyn Kops en de kunst die zij heeft verworven voor de museumcollectie.*

#### *Introductie*

Josine de Bruyn Kops was een bijzondere vrouw. Ze was 1976 tot 1986 museumdirecteur van Museum Gouda en zij voerde een vooruitstrevend voorkeursbeleid op het gebied van vrouwelijke kunstenaars. Ze was de eerste directeur in Nederland die vrouwen echt een podium gaf en in het aankoopbeleid voornamelijk het werk van vrouwen aankocht.

Dankzij het Mondriaan Fonds kan Jorien onderzoek doen naar dit museumbeleid. Daarnaast doet zij ook onderzoek naar de werken die De Bruyn Kops kocht. Veel informatie is verloren gegaan met de pensionering van de vorige conservator. Dit is een mooie manier om meer te weten te komen over deze vrouw en de vrouwelijke kunstenaars die ze aankocht.

Josine de Bruyn Kops wordt in 1940 in Indonesië geboren. Ze komt uit een welgesteld gezin. Ze wil zelf graag dokter worden, maar haar vader wil dat niet en daarom gaat ze kunstgeschiedenis studeren aan de Universiteit van Amsterdam. Hier leert ze Liesbeth Brandt Corstius kennen, die later museumdirecteur zou worden van Museum Arnhem.

Haar carrière begint als assistent-conservator bij Kunstmuseum Den Haag, waarna ze als conservator bij het Frans Hals Museum gaat werken. Daarnaast is ze samen met Brandt Corstius betrokken bij Stichting Vrouwen in de Beeldende Kunst (1977) die de professionalisering van vrouwelijke kunstenaars wil stimuleren. Ook is zij een van de curatoren van de tentoonstelling *Feministische Kunst Internationaal* (1978).

#### *Het museumbeleid van Josine de Bruyn Kops tussen 1976 en 1986*

Terug naar Gouda. In 1976 wordt Josine aangenomen als directeur en ze wordt meteen met argusogen bekeken. Gouda is een vrij conservatieve en gelovige stad en dat daar een vrouw als directeur van het stadsmuseum werd aangesteld was baanbrekend.

De Bruyn Kops werd als ongehuwde, werkende moeder niet direct geaccepteerd door de christelijke gemeenschap. De raadsleden van de christelijke partij in de gemeenteraad stemmen tegen haar komst als directeur van Museum Gouda. Daarnaast waait er stof op als de pers erachter komt dat De Bruyn Kops feminist is. De gemeenteraadsleden zijn bang wat er met hun geliefde stadsmuseum gaat gebeuren. In het begin is ze dan ook erg voorzichtig. Ze maakt dan vooral sociaal bewogen tentoonstellingen zoals bijvoorbeeld een tentoonstelling over gastarbeiders met werk van Peter Blokhuis. De Bruyn Kops mag de hedendaagse kunstcollectie samenstellen. Eerst koopt zij vrij weinig

werk van vrouwelijke kunstenaars. Ze volgt de historische lijn van de stijlkamers die zich op dat moment in het museum bevinden. Het interieur als thema komt regelmatig terug in de werken die zij aankoopt.

Baanbrekend is haar beslissing om kunstenaar Lydia Schouten uit te nodigen voor een performance bij de opening van een tentoonstelling in 1977. Dat is de eerste performance die Lydia Schouten opvoert voor het publiek.

Vanaf 1981 gaat De Bruyn Kops tentoonstellingen met vrouwelijke kunstenaars programmeren. In 1981 wordt in het museum de kapel geopend als tentoonstellingsruimte. Ze gebruikt deze kapel om werk van vrouwelijke kunstenaars te programmeren. Ze begint eerst met duo-tentoonstellingen van twee Goudse kunstenaars. Ze vraagt daarbij een van de kunstenaars een andere kunstenaar te kiezen om mee te exposeren. Daarna begint ze met solotentoonstellingen van vrouwelijke kunstenaars. Ook maakt ze ook groepstentoonstellingen waarin niet alleen vrouwen de hoofdrol hebben maar ook af en toe een man.

Het aankoopbeleid bestond vanaf 1978 steeds meer uit werk van vrouwelijke kunstenaars. Op een gegeven moment koopt zij bijna alleen maar werk aan van vrouwelijke kunstenaars voor de hedendaagse kunstcollectie. Werk van mannelijke kunstenaar komt eigenlijk alleen binnen via de BKR-regeling.

In 1983 komt het beleid zwart op wit te staan. Ze schrijft de beleidsnota 'Naar een Gouds Museumbeleid'. Er is een kleine pagina gewijd aan de hedendaagse kunstcollectie waarbij het accent op vrouwelijke kunstenaars wordt gelegd om het museum een eigen gezicht te geven. Vrouwelijke kunstenaars werden toen nauwelijks verzameld in de rest van Nederland. Ze verzamelt voornamelijk op actualiteit, jonge kunstenaars, diversiteit, materiaalgebruik en continuïteit. Ze wil kunstenaars stimuleren in hun carrière dus ze blijft sommige kunstenaars volgen. Er was maar een klein aankoopbudget voor de kunst, waardoor het volgen van kunstenaars soms stopte als ze te succesvol werden.

Een groot aantal van de vrouwelijke kunstenaars van wie werk wordt aangekocht of tentoongesteld, leert Josine de Bruyn Kops kennen via de Stichting Vrouwen Beeldende Kunst. Ze had nauwe contacten met Wies Smals van de Appel en Liesbeth Brandt Corstius van Museum Arnhem. Er is overlap van kunstenaars die ook in de collectie van Museum Arnhem zijn opgenomen.

Naast werk van kunstenaars uit het heden koopt zij ook vrouwelijke voorbeelden uit het verleden aan om het gat te dichten tussen de kunstenaars van de Haagse School en de School van Barbizon die in de collectie van het museum zitten. Een grote aankoop die ze dan doet is van Charley Toorop.

Ze zet zich niet alleen in voor de positie van vrouwelijke kunstenaars, maar waar het kan zet ze ook vrouwen in voor andere zaken. Zo kiest ze bij de verbouwing van het kantoorpand bijvoorbeeld voor een vrouwelijke architect.

*De betekenis van Josine de Bruyn Kops*

De Bruyn Kops koopt vooral vrouwelijke kunstenaars en heeft hier een nadrukkelijke voorkeur voor. Ze is de eerste directeur die vrouwen op deze manier een podium geeft. In verhouding tot andere Nederlandse musea in die tijd koopt zij het meeste werk van vrouwelijke kunstenaars aan. In het aankoopbeleid zijn veel overeenkomsten te vinden met het beleid van Liesbeth Brandt Corstius in Museum Arnhem. Toch is Brandt Corstius gematigder, want zij voert een half-om-half beleid.

De betekenis van De Bruyn Kops voor kunstenaars is groot, zo blijkt onder andere uit het podium dat ze Lydia Schouten bood voor haar eerste performance. Haar betekenis voor de kunstwereld was vooral een van een voorbeeldfunctie.

Het beleid van Josine de Bruyn Kops is na haar dood in 1987 voortgezet door conservator Hans Vogels, maar het bladderde door de jaren heen steeds meer af. De verkoop van een werk van Marlene Dumas is een groot dieptepunt. Met de komst van de nieuwe directeur van Museum Gouda zal het beleid van Josine weer nieuw leven in worden geblazen. Op welke manier dat zal gebeuren is nog onbekend.

---

## Vragen

Vraag: Hoe werd Josine de Bruyn Kops ontvangen? En hoe werd haar voorkeursbeleid door (mannelijke) critici ontvangen? En wie nam haar aan?

Jorien: Zij werd aangenomen door een sollicitatiecommissie vanuit het college van B&W. Er hadden vooral mannen gesolliciteerd. Josine was de beste kandidaat en paste het beste bij het profiel van Museum Gouda. In de Goudse pers werd vooral de komst van Josine kritisch bekeken maar verder was er weinig nationale aandacht hiervoor. Haar beleid werd op nationaal niveau niet heel erg gezien.

Vraag: Wat is 'professionalisering' precies? Is dat geen mannelijk criterium? Wat bedoelde Josine met het feit dat ze vrouwelijke kunstenaars wilde 'professionaliseren'? Worden ze uit de amateurstatus gehaald en worden ze dan waardevoller?

Jorien: Zij wilde vrouwelijke kunstenaars zichtbaar maken. Josine de Bruyn Kops en Liesbeth Brandt Corstius wisten niet welke vrouwelijke kunstenaars er waren en daarom wilden zij hen zichtbaar maken. Zij streefden er ook naar ervoor te zorgen dat vrouwen ook het kunstenaarschap wilden nastreven.

Uit het publiek wordt een toevoeging gegeven: Het archief van de Stichting Vrouwen in de Beeldende Kunst (SVBK) is interessant, dat zit in Atria. Ze hebben een enquête gehouden en daar komen veel klachten van kunstenaressen in voor die zeggen dat hun werk min of meer onmogelijk wordt gemaakt door de BKR-regeling omdat zij daarvoor niet in aanmerking komen omdat zij geen kostwinners zijn. Door acties in de jaren 1970 werd het kostwinnersprincipe aangepast zodat je kon wisselen van kostwinner in de BKR-regeling. Wat betreft de professionalisering: die ging ook over hoe de kunstenaars zichzelf presenteerden. Kunstenaars waren professioneel bezig maar het kostte veel moeite om hen als professioneel te zien toentertijd.

[Een lid van de stuurgroep] wilde nog graag de twee roden draden aan de orde stellen die voorbijkomen. Aan de ene kant het niet-getrouwd zijn, en aan de andere kant termen als 'pionier',

'baanbrekend' etc. Is het zo dat vrouwen die actief waren in de kunstwereld inderdaad pioniers en baanbrekend waren? Of komt dit door de keuzes die wij maken als onderzoekers? Dan moeten wij ons daar bewust van zijn.

Loes: Het is inderdaad zo dat gekozen wordt voor de vrouwen die zijn opgevallen omdat ze een bepaalde rol hebben vervuld. In het geval van de kunstcritici die schreven in de jaren 1970, wordt bijvoorbeeld gekozen voor de vrouwen die pionierden in de videokunst. Er was bij deze disciplines destijds minder eer te behalen, maar we zien dat nu als vooruitstrevend. Vrouwen die niet genoemd worden speelden vaak een 'gemiddelde' rol, maar dat is het grootste deel. Een aantal van hen heeft een specifieke rol kunnen spelen omdat er ruimte was, maar lang niet iedereen had daar de mogelijkheid toe. Het is ook gelieerd aan de rol van mannen in het veld. Dus we maken als onderzoekers zeker keuzes als het aankomt op welke vrouwen worden uitgelicht.

In dat kader voegt [een lid van de stuurgroep] toe dat het goed is dat Roosmarijn haar eigen aannames of blinde vlekken benoemde en deze ook zichtbaar maakte voor ons als publiek. We denken vaak zelf nog in een soort patriarchaal stramien. Daarom is het belangrijk aandacht te hebben voor de moeders. Vaak zijn de vaders veel meer afwezig, maar toch wordt belang gehecht aan het feit dat iemands vader hoogleraar of kunstenaar was. Ook verhouden we vrouwen tot mensen zoals bijvoorbeeld Willem Sandberg, terwijl het eigen netwerk van vrouwen ook een belangrijke rol speelt. Dit is een les voor ons allemaal in ons onderzoek.

## **Pauze**

### **Mini-enquête over De Andere Helft**

Jenny Reynaerts start deze tweede ronde. Iedereen heeft een mini-enquête ingevuld en die is vanochtend rondgestuurd. Het levert veel interessante punten op voor discussie.

#### *Aantal vrouwen bij musea*

Het nodige is al gebeurd. Zo weten we van het Joods Museum al de aantallen vrouwen en de medewerkers. Omdat zij verder waren in het onderzoek hadden zij al specifieke discussiepunten.

Het was bij het Rijksmuseum een grote klus om alle vrouwelijke schenkers uit Adlib te halen. Dat leverde 1610 personen op. Rachel Esner is begonnen aan een deelonderzoek naar een instituutsgeschiedenis van het Rijksmuseum en zij fixeert zich nu op de periode in de Tweede Wereldoorlog waar mannen vaak afwezig waren.

*Kunsthistorische vrouwen van weleer* van Yvette Marcus-de Groot heeft aardig wat vrouwen in kaart gebracht en in die dissertatie zitten al veel discussiepunten waar wij het ook over hebben. Soms gaan publicaties maar over één persoon, zoals bijvoorbeeld Jo van Gogh-Bonger of Helene Kröller-Müller. Er is natuurlijk altijd meer te vinden over deze vrouwen.

De registratie van vrouwelijke medewerkers ontbreekt soms, maar er zijn wel dossiers van medewerkers. In totaal al een aardige oogst.

#### *Discussiepunten*



Theoretische discussiepunten: dit zijn de vragen naar aanleiding van het onderzoek naar de aantallen vrouwelijke schenkers. Welke vragen stel je nadat je dit in kaart hebt gebracht? Hoe nu verder?

Praktische discussiepunten: welke praktische tips kunnen wij elkaar geven? Hoe registreer je het beste? En wat is de rol van De Andere Helft als platform?

De overkoepelende conclusie is: samenwerking loont! Laten we elkaar op de hoogte houden om resultaten te delen en van elkaar te leren.

### **Theoretische discussiepunten**

Welke vragen gaan we formuleren? En gaan we dat allemaal het zelfde doen? Dan kunnen we dwarsverbanden ontdekken. Schenksters schonken vaak niet aan één museum, maar aan meerdere. Hoe gaan we dat formuleren? En welke casus is interessant? Welke vrouwen schonken veel? Welke vrouwen schonken relevante stukken? Of vrouwen die hun eigen werk schonken? En wanneer is iemand een verzamelaar? Er zijn ook vrouwen die betrokken zijn bij schenkingen, maar niet zelf de schenker zijn, hoe gaan we daar mee om?

### **Is het nuttig om gezamenlijk criteria te formuleren?**

[Een deelnemer] voelt de behoefte om vragen op elkaar af te stemmen. Vragen over verzamelaars zijn anders dan vragen over schenkers of andere vrouwen die een andere rol hebben gespeeld. Dus er wordt voor gepleit om vragen op elkaar af te stemmen, maar dat elk van de categorieën eigen vragen moeten krijgen.

Jenny: De groepen die onderscheiden worden binnen het project *De Andere Helft*, 'critici en andere mediators', 'medewerkers van een museum' en 'schenkers/verzamelaars' moeten inderdaad uit elkaar gehaald worden. En de vragen afgestemd op de groepen.

Het Joods Museum liep tegen het definiëren van schenksters aan. Veel mensen schenken als echt paar, hoe weet je wie het voortouw nam bij een beslissing tot een schenking?

Komt de focus op grote/belangrijke stukken of ook op kleine stukken? Er is behoefte aan *finetuning*.

[Een lid van de stuurgroep] voegt toe: de verzamelaars kun je benaderen vanuit de twee perspectieven, de persoon zelf en wat het voor haar betekende om aan een bepaald museum te schenken. En daarnaast wat de schenking betekent voor het museum dat het ontvangt.

Het is lastig om vrouwen te onderzoeken, omdat er zo weinig context is. Bij mannen heb je sneller bepaalde bronnen. Vaak heb je bij vrouwen alleen een naam en daarom is het belangrijk om die bronnen te combineren via het platform. Voor het bredere plaatje heb je het platform.

[Een lid van de stuurgroep] wilde aanvullen dat je iedereen moet uitzoeken en dat je daardoor geen mensen overslaat. Er moet ook een keuze gemaakt worden door de conservator welke stukken wel of

niet worden aangenomen. Het is belangrijk om te kijken naar schenkers en wat er in de collectie zit van musea, maar ook om historisch onderzoek te doen.

Jenny is het hiermee eens. Elke schenking wordt vastgelegd met een contract en eventueel een briefwisseling dus dat zal in de museumarchieven liggen. Ook kan er gedacht worden aan testamenten van deze mensen. Dat zijn bronnen die de rollen van man of vrouw kunnen aangeven.

Bij het Stedelijk zijn ze begonnen met het onderzoek maar zij lopen tegen dezelfde problemen aan bij schenkingen en bij aankopen. Wanneer is iemand een verzamelaar? En geldt dat ook voor weduwen van kunstenaars? Bij echtparen is het soms moeilijk te onderscheiden. Bij kunstenaars is het ook de vraag of het eigenbelang is en of zij dan ook verzamelaars zijn?

Ook is het belangrijk om te denken aan mediators buiten de musea, dat is ook een belangrijk aspect.

[Een lid van de stuurgroep]: We moeten goed nadenken over de definities schenker en verzamelaar. De traditionele definities voldoen niet in dit kader. De persoon zelf is ook heel belangrijk. En wat de betekenis is van een schenking, dus het beheer en behoud van een collectie of verzameling. Dat zijn aspecten die absoluut een rol spelen.

Jenny: Dus er moet eigenlijk een rangschikking komen van schenkers en hun netwerk.

[Een lid van de stuurgroep]: wellicht zitten wij in een te vroeg stadium om die schenkers te definiëren. Misschien moeten we denken in kaders van wat hebben ze gedaan? In plaats van wie ze zijn en in welke kaders ze geplaatst kunnen worden. Op die manier kijken we meer naar het verloop van het object zelf.

Jenny: Het is belangrijk om te bedenken 'waarom schenkt iemand iets?'. Er zijn veel verschillende redenen en dat is te vinden in de correspondentie met het museum over schenkingen. Maar is uniformering dan een goed plan?

[Een lid van de stuurgroep]: Gaan we niet te snel om nu al na te denken over uniformering? Als we nu starten komen dan bij veel onderzoekers dezelfde vragen naar boven? En zijn dat dan vragen waar we mee verder kunnen?

[Een lid van de stuurgroep]: Je kan wel achterhalen of een vrouw iets geschonken heeft, maar de rol van een vrouw bij een mannelijke schenker dat mis ik. Moet je dan niet alle schenkers uit gaan zoeken zodat je daar ook de onzichtbare vrouwen kunnen vinden?

Vrouwen zijn ook onzichtbaar op andere plekken.

[Een lid van de stuurgroep]: Dat is een goed punt en dat kan eventueel de volgende stap zijn. In de volgende fase kunnen we ons afvragen: wie waren er nog meer verscholen? Er zijn constructies waar vrouwen achter verscholen kunnen zijn. Het gaat nu om vrouwen die we nu wel direct vinden.

Jenny: Vrouwen van wie dingen gekocht zijn is ook nog een stap verder. Anders wordt het wel heel groot en dan moet je bijna elk object onderzoeken.

[Een deelnemer] wil ervoor pleiten om een Google document te maken waaraan gegevens toegevoegd kunnen worden.

Jenny: Maar daar zijn de RKD databases voor.

[Een lid van de stuurgroep]: De biografische gegevens en de musea waaraan geschonken wordt moeten centraal via RKD worden ingevoerd. Maar dat vergt wel een voortdurende uitwisseling van gegevens. De oproep aan de onderzoekers is om de informatie te delen zodat dit ingevoerd kan worden in de RKD databases.

Hoe andere praktische informatie kan worden doorgegeven moet ergens worden vastgelegd. Dit brengt ons bij de praktische discussiepunten.

### **Praktische discussiepunten**

Hoe zorgen we ervoor dat er geen dubbel werk gedaan wordt?

Er moet een gezamenlijk emailadres of Teams zijn om lopend onderzoek en tips & trucs aan te kondigen. De functie van deze expertmeetings is ook informatie delen en elkaar helpen. Het RKD streeft ernaar om een gezamenlijk punt te worden waar de informatie kan worden opgeslagen. Bij het RKD-onderzoek worden op dit moment

de persdocumentatie en veilingcatalogi van het RKD met een stofkam doorzocht. [Een lid van de stuurgroep] verwacht dat er veel overlap zal zijn met andere instellingen. Door samen te werken wordt het minder werk voor alle partners.

In de pilots die [een lid van de stuurgroep] de afgelopen maanden heeft gedaan zien we al veel overlap en er wordt verwacht dat dit alleen maar meer gaat worden. De inventarisatie is de basis en dat staat los van het verdere onderzoek dat gedaan moet worden en de patronen die hier eventueel uit blijken. Google documents is een handige en efficiënte manier om gegevens te delen. Alle informatie die niet in de database terecht kan, kunnen we daar kwijt. Dit kan in de komende weken worden aangemaakt.

De namen die al gevonden zijn, moeten gestuurd worden naar het RKD. Dat is de enige manier om een brede inventarisatie te krijgen en dat zorgt voor het doel 'duurzame zichtbaarheid'.

[Een deelnemer] zou het fijn vinden als er een Google document komt waar de personen toegevoegd kunnen worden. Graag een onderscheid in de drie bovengenoemde categorieën.

[Een deelnemer]: Google drive is handig maar als je naar een archief gaat dan kan je beter in Teams een chatbericht sturen en in Teams kan je documenten actief delen. Dan moet je wel lid worden van Teams.

[Een lid van de stuurgroep]: Een gezamenlijke database moet strak worden ingezet door bijvoorbeeld een online database programma dat geïmporteerd kan worden in de RKD database. Het is meer werk om het wiel te gaan uitvinden via Teams terwijl we al programma's gebruiken waar mensen ingevoerd kunnen worden.

Het is nuttig om te praten met *digital humanities* of de TU Delft of Eindhoven, we kunnen het beter goed aanpakken.

[Een lid van de stuurgroep]: Onze eigen database bouwen en dan importeren bij het RKD is heel ingewikkeld. Liever een geassocieerd onderzoekerschap bij het RKD zodat iedereen zelf kan invoeren. We moeten het duidelijk en direct maken voor iedereen.

[Een deelnemer]: we moeten kijken of er een manier is om inzicht te krijgen in een netwerk. Zo kunnen we zien waar vrouwen actief waren. Als je dan een vrouw hebt gevonden, kun je direct zien wie er in haar netwerk zitten.

**Belangrijk:** ergens moet een plek zijn om met elkaar te communiceren over archieven.

Graag een standaard tekst om musea te prikkelen. Een mission statement?

[Een deelnemer]: het is belangrijk om een wervende tekst te maken, zodat het duidelijk wordt dat medewerkers van het museum aandacht besteden aan dit onderwerp. De onderzoeksfuncties van musea zijn enorm afgekald, met een goede tekst kan wellicht ruimte gemaakt worden voor dit onderzoek binnen instituten.

Jenny: Wellicht is het een idee voor vrouwelijke directeuren om hier ambassadeur voor te zijn. Om te zeggen: dit is een belangrijk instituutsverhaal dat verteld moet worden.

[Een lid van de stuurgroep]: Mannelijke directeuren kunnen ook ambassadeur worden.

Jenny: wellicht kunnen we ook de museumvereniging vragen, maar ook andere clubs voor directeuren. Het onderzoek wordt vanuit het RKD gesubsidieerd zodat we kunnen helpen.

### *Stipendium Cultuurfonds*

Dit is ook het moment om in herinnering te brengen dat de conservatoren-stipendia bij het Prins Bernard Cultuurfonds nu aangevraagd kunnen worden. De conservatorenbeurs was ongeveer 25.000 euro. Dat geld komt ter beschikking voor de lopende zaken van de conservator, die zich vervolgens kan richten op het benodigde onderzoek. Ze hebben graag dat kleinere musea daar gebruik van gaan maken. Kijk dus op de website van het Prins Bernard Cultuurfonds. Elk jaar worden deze beurzen ter beschikking gesteld. Los daarvan wordt er ook vanuit het RKD een poging ondernomen.

Vul de enquête in zodat de stand van zaken in de gaten kan worden gehouden. Op middellange termijn is het goed dat de museummedewerkers die al verder zijn met inventariseren erbij worden betrokken, zodat onderzoeksvragen geformuleerd kunnen worden.

Dank voor de bijdragen en de discussies. Dit was erg inspirerend en informatief.