

# Studie of decoratie?

## Schilderijen van oude meesters in het Kunsthistorisch

### Instituut te Utrecht, 1923-1974

Annemieke Hoogenboom

In Drift 25 in Utrecht, dat tussen 1923 en 1986 onderdak bood aan het Kunsthistorisch Instituut van de Utrechtse universiteit, is gedurende ruim een halve eeuw een aanzienlijk aantal oude schilderijen aanwezig geweest.<sup>1</sup> Het grootste deel daarvan was verworven in 1923 en omstreeks 1950, respectievelijk door de hoogleraar Willem Vogelsang (1875-1954), de grondlegger van het instituut, en door zijn opvolger Jan van Gelder (1903-1980). Voor de gebruikers van het pand was het natuurlijk aantrekkelijk dergelijke kunstwerken in hun omgeving te hebben. En voor studenten kunstgeschiedenis kon het bovendien leerzaam zijn dagelijks oude schilderijen onder ogen te krijgen.

In de afgelopen halve eeuw is het gebruik van de universitaire gebouwen zozeer veranderd dat zo'n collectie nu onvoorstelbaar lijkt. De individuele instituten hebben plaatsgemaakt voor algemene panden die gebruikt worden door vele opleidingen. Bovendien zijn de eisen voor het beheer van oude schilderijen onvergelijkbaar veel strikter geworden. Wie vandaag de dag stromen studenten uit allerlei verschillende opleidingen door Drift 25 ziet lopen, kan nauwelijks meer begrijpen dat daar ooit een schilderij van Gerard de Lairese hing dat nu in het Rijksmuseum te zien is (afb. 1), of een werk van Hendrik Goltzius waarvoor we tegenwoordig naar de National Gallery in Londen moeten reizen.<sup>2</sup>

Ook in een ander opzicht hoort de toenmalige collectie

op de Drift bij de voltooid verleden tijd. Naar hedendaagse inzichten over rechtvaardigheid is het onbegrijpelijk dat vele werken die omstreeks 1950 in het Kunsthistorisch Instituut werden opgehangen, afkomstig waren van veelal Joodse eigenaren die hun kunstwerken onder dwang hadden moeten verkopen ten behoeve van het Führermuseum.<sup>3</sup>

#### De bruiklenen van Vogelsang, 1923

Aanleiding voor de verwerving van de eerste groep schilderijen was de inrichting van Drift 25 als Kunsthistorisch Instituut. In 1907 was Willem Vogelsang aangesteld als de eerste hoogleraar kunstgeschiedenis in Nederland. Hij ontploofde direct de ambitie om een echt instituut te gaan inrichten zoals hij kende van de Duitse universiteiten waar hij zelf had gestudeerd. Daarvoor verzamelde hij aanzienlijke aantallen dia's, boeken, gipsafgietsels en reproducties, zij het dat hij aanvankelijk genoegen moest nemen met inwoning bij het Geografisch Instituut en andere universitaire instellingen.<sup>4</sup>

Maar in 1921 kocht de universiteit Drift 25 aan, een statig pand waarvan het aanzien nog altijd bepaald wordt door de achttiende-eeuwse hardstenen gevel, en met in het interieur elegante empire en neobarokke schouwen.<sup>5</sup> Toen de kunsthistorici het pand betrokken waren er ook nog wandbetimmeringen en stucwerkplafonds uit de achttiende en negentiende eeuw. Een aankleding met tapijten, antiek meubilair



Afb. 1. De kamer van de hoogleraar (nu zaal 0.05) in 1951 met boven de schoorsteenmantel van Gerard de Lairese, *Selene en Endymion*, ca. 1680 (bijlage nr. S 17) en rechts in de kamer de pronkezel met de *Allegorie van de Schilderkunst* door Willem van Mieris (nr. S 34). Foto: Kunsthistorisch Instituut Utrecht.



Afb. 2. De studieaal decoratieve kunst (nu zaal 1.01?) in 1951 met boven de schoorsteenmantel van Cavaliere Perugino Guercino, *Maria Magdalena*, 1635-1655 (nr. S 7). Foto: Kunsthistorisch Instituut Utrecht.

en oude kunst was gezien de allure van het gebouw gepast.

Zodoende vroeg Vogelsang in 1923 schilderijen in bruikleen van de hoofddirecteur van het Rijksmuseum, 'amice' Frederik Schmidt-Degener (1881-1941).<sup>6</sup> Vogelsangs lijntjes met het museum waren kort, want hij was van 1903 tot zijn aanstelling in Utrecht aan het museum verbonden geweest. Hij had bovendien ervaring met het lenen van schilderijen van het Rijksmuseum voor universitaire doeleinden. In 1910 had hij zitting in een commissie die bij het Rijksmuseum schilderijen te leen vroeg voor het academiegebouw op het Domplein. Deze actie uit 1910 was een voortzetting van een bruikleenaanvraag uit 1901, destijds gemotiveerd met de gedachte dat het recent opgeleverde academiegebouw met die schilderijen niet alleen verfraaid zou worden, maar dat ook de kunstzin van de studenten zo zou worden bevorderd. In 1901 had de universiteit in totaal acht schilderijen te leen gekregen, waaronder drie forse doeken van Ferdinand Bol en kopieën naar werken van Rubens.

Vogelsangs verzoek uit 1910 had geen succes doordat dat wat tegenwoordig collectiemobiliteit heette toen kennelijk nogal intensief beoefend werd: er waren geen geschikte werken in depot over, want ook andere overheidsinstellingen hadden bruiklenen gekregen. Maar in 1923 waren er wel genoeg. Schmidt-Degener, die in 1922 was aangetreden als directeur van het Rijksmuseum, had conform de jongste internationale museologische inzichten de presentaties in de museumzalen aanzienlijk uitgedund.<sup>7</sup> Zodoende kon het verlanglijstje dat Vogelsang opstelde vrijwel helemaal gehonoreerd worden.

Achttien werken reisden naar Utrecht, geschilderd door Noord en Zuid-Nederlandse en Italiaanse meesters, of kopieën daarnaar, uit de late zestiende tot de achttiende eeuw, met een heel scala aan genres.<sup>8</sup> Behalve het al eerder genoemde werk van De Lairese, waren er ook een eigenhandige kopie naar een *Maria Magdalena* van Guido Reni, een groot stilleven van Anthonius Leemans, een *Maria Magdalena* door Guercino (afb. 2), een werk dat tegenwoordig beschreven wordt als *Heksensabbath* door C.J. van der Heck, en een landschap van A.H. Verboom. Na enkele jaren moest Vogelsang

dat werk van Verboom alweer afstaan, omdat het naar de ambtswoning van de minister van Buitenlandse Zaken werd verplaatst. Als vervanging kreeg hij een groot schilderij van Hendrik de Clerck met een afbeelding van Suzanna en de ouderlingen.<sup>9</sup> In 1932 vroeg Schmidt-Degener het stilleven van Leemans en drie andere werken terug die hij in het museum op zaal nodig had.<sup>10</sup> Vogelsang sputterde tegen: 'Ge plundert mij, maar het is Uw goed en onverkort recht.'<sup>11</sup> Hij vroeg andere werken om de lege plaatsen op te vullen, maar kreeg die niet.

#### De bruiklenen van Van Gelder, omstreeks 1950

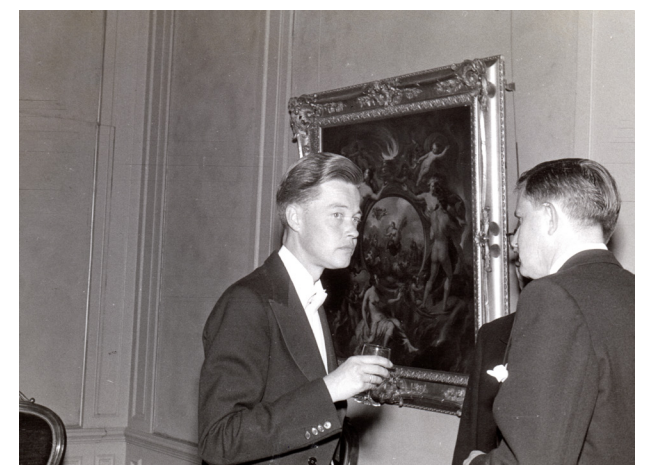
Direct nadat Jan van Gelder (afb. 3) in 1946 de positie van hoogleraar-directeur van Vogelsang had overgenomen ontploofde hij plannen met het Kunsthistorisch Instituut waarmee hij zijn voorganger ruimschoots voorbijstak. Op alle fronten, dus ook wat betreft de collectie schilderijen, moesten de voorzieningen worden uitgebreid.<sup>12</sup> En ook Van Gelder had korte lijntjes naar depots waar schilderijen beschikbaar waren, namelijk naar de Stichting Nederlandsch Kunstbezit (SNK).

In 1943 had Van Gelder, destijds waarnemend directeur van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, op verzoek van het ministerie een organisatie ontworpen die na de oorlog de door de bezetter naar het buitenland weggevoerde kunstwerken zou recupereren. In juni 1945 werden die plannen inderdaad geëffectueerd, in de vorm van de oprichting van de SNK. Van Gelder werd een van de twee directeurs, een functie waaruit hij, waarschijnlijk in verband met zijn aanstelling als hoogleraar, al na enkele maanden ontslag nam.<sup>13</sup>

In 1948 kwamen de eerste twee schilderijen uit het depot van de SNK naar de Drift: van Jacob van Loo *Phyllis en Amaryllis (de keusles)*, en van Nicolaas Berchem een allegorie op de zomer (afb. 4).<sup>14</sup> Tot 1957 zouden hier nog zo'n 35 bruiklenen aan toegevoegd worden, waarin opnieuw allerlei genres, perioden en scholen vertegenwoordigd waren.<sup>15</sup> Opvallend in dit geheel waren de maar liefst zeventien Italiaanse schilderijen, merendeels uit de vijftiende en zestiende eeuw.<sup>16</sup>



Afb. 3. De grote collegezaal (nu zaal 0.02) op 25 september 1953, ter gelegenheid van de promotie van Helen Noë (1919-2001), derde van links. In het midden Jan van Gelder, haar promotor. Aan de wand: een kopie naar het portret van Willem van Warmond door Frans Hals (nr. S 57), Werner van den Valckert, *'Portrait historie' met Prediking van Johannes de Doper* (nr. S 52), en P. Rubens?, *Hoofd van een jonge vrouw* (nr. S 39). Foto: Kunsthistorisch Instituut Utrecht.



Afb. 4. De grote collegezaal (nu zaal 0.02) in 1957, met Nicolaas Pietersz Berchem, *Allegorie op de zomer*, ca. 1680 (nr. S 60). Links Josua Bruyn (1923-2011), rechts Emile Reznicek (1924-2002). Foto: Kunsthistorisch Instituut Utrecht.

Die keus is begrijpelijk tegen de achtergrond van Van Gelders streven de oriëntatie van de Utrechtse kunstgeschiedenis te internationaliseren tot een niveau van het kunsthistorisch instituut van Harvard. Belangrijke stap daarin was de stichting in 1957 van het Nederlands interuniversitair studiecentrum voor kunsthistorici in Florence.<sup>17</sup>

Het merendeel van de Italiaanse schilderijen die Van Gelder via de SNK in bruikleen verwierf was afkomstig van Otto Lanz (1865-1935), zoals het *Portret van een venetiaanse magistraat*, destijds toegeschreven Paris Bordone (afb. 6). Lanz was een befaamd kenner en verzamelaar van Italiaanse kunst, in een periode waarin aan de universiteiten en de musea de belangstelling daarvoor ver achterbleef bij die voor de Nederlandse kunst. De grote tentoonstelling van Italiaanse kunst in het Stedelijk Museum in Amsterdam in 1934 bestond grotendeels uit bruiklenen van particulieren, waaronder vele van Lanz.<sup>18</sup> Ook de kunsthandelaar en verzamelaar Jacques Goudstikker (1897-1940) had vele schilderijen in bruikleen gegeven voor die tentoonstelling.

Uit de voormalige collectie Goudstikker leende Van Gelder vijf Italiaanse schilderijen, en daarnaast nog acht an-

gezien Van Gelder van nabij had meegemaakt hoe de inkopers van Hermann Göring en Adolf Hitler verzamelaars en handelaars kunstwerken afhandig maakten. Na de oorlog heeft hij bijvoorbeeld de kunsthandel Katz in Dieren vrijgepleit van collaboratie. Hij getuigde dat de firmanten kunstwerken aan de Duitsers moesten verkopen om het leven van hun familieleden niet in gevaar te brengen.<sup>21</sup>

De afhandeling door de SNK van claims van individuele gedupeerden verliep moeizaam door gebrekkige administratie en de enorme aantallen werken die het betrof. Bovendien werden de gerecupereerde kunstwerken vooral gezien als openbaar kunstbezit. Waarschijnlijk Van Gelder zelf, nog in zijn functie als directeur van de SNK, beschreef het openbare belang als het wijdere en 'meer ideëel gestelde doel' van de recuperatie. Met het beschikbaar stellen van de gerepatrieerde kunstwerken in openbare collecties zou het welzijn gediend zijn van de bevolking als geheel, die door de bezetter beroofd was geweest van haar 'cultuurwaarden'.<sup>22</sup> Het Kunsthistorisch Instituut werd gezien als een semiopenbare instelling. Dat bleek bijvoorbeeld toen in september 1940 de verzameling kunsttechnische materialen van het instituut,

met een door Willem van Mieris *en grisaille* geschilderde voorstelling (afb. 1).<sup>25</sup> Nijstad had Van Gelder eind mei 1945 benaderd om via hem zijn kennis over kunst te vergroten. Hij werd Van Gelders chauffeur, en legde al doende de basis voor zijn kennis van de kunst en van de kunsthandel, waarin hij vanaf 1948 zelfstandig zou gaan opereren.<sup>26</sup>

De pronkezel was ooit bezit van de steenrijke Pieter de la Court van der Voort (1664-1739), die voor zijn beroemde collectie in zijn huis aan het Leidse Rapenburg een kunst kabinet had ingericht. Van Mieris' grisaille behelst een allegorie op de schilderkunst. Bijgelicht door Pallas Athena vertrap Pictura de Afgunst, terwijl de Faam met trompet en krans haar roem verkondigt. Boven de allegorie is een tekst aangebracht waarin een tegenstelling wordt aangewezen tussen enerzijds de ezel als een dom dier dat volgens een verhaal van Lucianus zakken met geroofd goud draagt, en anderzijds de schildersezal als de drager van meesterlijke schilderijen. De la Court, zo suggereren tekst en beeld, had door zijn geld te besteden aan kunst zich een verstandig en voorbeeldig mecenas betoond.

Daarmee heeft deze ezel een strekking vergelijkbaar met

kunnen zijn voor de collectie op de Drift als geheel: die bestond toen immers voor een aanzienlijk deel uit kunstwerken herwonnen op de barbaarse bezetter, die voortaan werden bijgelicht door academische kennis.

Dat de iconografie van de werken in het instituut werd opgemerkt blijkt ook uit een aanpassing van de inrichting van de kamer van de hoogleraar (nu zaal 0.05) toen Vogelsang daar in 1954 werd opgebaard. Boven de schoorsteenmantel hing voorheen De *Lairesses Selene en Endymion* (afb. 1).<sup>28</sup> Het verhaal van de maangodin Selene die bijgelicht door Cupido de mooie jonge jager Endymion 's nachts in verrukking placht te bezoeken zonder hem te wekken, is in verband gebracht met onder andere de kuise liefde en met de dood als bevrijding van het aardse bestaan. Welke betekenis ook als dominant gezien werd, een associatie van de naakte jongeling met de overleden geleerde was, ook gezien zijn reputatie als vrouwenlieffhebber, niet gewenst. Het schilderij dat er in 1954 hing is inhoudelijk zoveel gepaster dat het vermoedelijk voor de gelegenheid is uitgekozen: een *Heilige Willibrordus*, een kopie naar een werk van Abraham Bloemaert (afb. 5).<sup>29</sup> Willibrordus als een van de grondleg-



**Afb. 5.** Willem Vogelsang opgebaard in de kamer van de hoogleraar (nu zaal 0.05) in december 1954. Boven de schoorsteenmantel een kopie naar Abraham Bloemaert, *De Heilige Willibrord met de Dom van Utrecht in zijn rechterhand* (nr. S 67). Foto: Kunsthistorisch Instituut Utrecht.



**Afb. 6.** De grote collegezaal (nu zaal 0.02) in 1970, met aan de linkerwand (destijds toegeschreven aan) Paris Bordone, *Portret van een venetiaanse magistraat* (nr. S 42), tegen de achterwand de

pendanten van Hendrik van Limborch, beide getiteld *Pastorale* (nr. S 3 en 4). Foto: Persfotobureau 't Sticht, collectie Het Utrechts Archief, catalogusnummer 79532.



**Afb. 7.** De grote collegezaal (nu zaal 0.02) op 10 november 1962, ter gelegenheid van de zestigste verjaardag van hoogleraar architectuurgeschiedenis M.D. Ozinga (1902-1968), met van links naar rechts: Helen Noë (1919-2001), Ank Esmeijer (1919-?), Roxanne Heckscher. Aan de wand Werner van den Valckert, *Portrait historië met Prediking van Johannes de Doper* (nr. S 52). Foto: Kunsthistorisch Instituut Utrecht.

dere werken, waaronder een Claude Lorrain, een kopie naar Frans Hals (afb. 3), en de kopie van I. Jouderville naar Rembrandts voorstelling van Judas en de zilverlingen.<sup>19</sup> Van de werken uit de collectie Goudstikker die ooit op Drift 25 hebben gehangen maken er inmiddels vier niet langer deel uit van het Nederlands openbaar kunstbezit. Ze zijn teruggeven aan de erven van de oorspronkelijke eigenaars.<sup>20</sup> Dat geldt ook voor het al eerder genoemde werk van Goltzius. Dat schilderij, voorstellende Jupiter en Antiope, was afkomstig uit de verzameling van Abraham Adelsberger, een Joodse ondernemer uit Nürnberg die in 1939 naar Amsterdam was uitgeweken.

Kort na de oorlog had restitutie aan individuele rechtshabbers veel minder prioriteit dan nu vanzelfsprekend lijkt, ook voor Van Gelder. Dat is des te opmerkelijker aan-

bijeengebracht door Pieter Swillens, opgesteld werd in een van de zalen van het gebouw. In de krant werd geconstateerd dat deze expositie weliswaar geen geregelde openingstijden had, maar dat toch iedere geïnteresseerde welkom was.<sup>23</sup>

Niet alleen Van Gelders nauwe banden met de SNK boden hem gelegenheid kunstwerken in bruikleen te verwerven, maar ook zijn relaties met de kunsthandel. Twee van de werken die Van Gelder aan de collectie op de Drift wist toe te voegen vloeiden daaruit voort. Vermoedelijk al direct in 1946 kreeg hij een bruikleen van Vitale Bloch (1900-1975), een Joodse Russisch-Poolse kunsthandelaar, die in de oorlog in Den Haag woonde. Het betrof een schilderij van Theodoor van Thulden, *Athena en Pegasus*.<sup>24</sup> Van Saam Nijstad (1922-2011) kreeg Van Gelder in 1953 als dank voor bewezen diensten een gedecoreerde schildersezal cadeau

die van veel zogeheten kabinetstukken, afbeeldingen van al dan niet gefingeerde kunstcollecties. Ook daarop zijn vaak, behalve de collectie zelf en de verzamelaar, personificaties van de schilderkunst te zien, en ezels of mensen met ezelsoren, die kunstwerken vernielen. De vandalistische ezels vormen daarbij, in de iconografische traditie van de onwendheid als vijand van de kunst, een repoussoir voor de verstandige verzamelaar, die de kunst juist dient.<sup>27</sup>

Het is niet ondenkbaar dat Van Gelder zich van deze iconografie bewust was. Utrecht had een traditie van aandacht voor iconografie. Die was voor de oorlog vooral gericht geweest op christelijke kunst, maar daarna steeds meer op de periode van na de middeleeuwen. De aanstelling in 1955 van William Heckscher als hoogleraar iconologie markeerde dat. Van Mieris' ezel zou dus een intellectuele wegwijzer geweest

tendom in de Nederlanden belichtte zo Vogelsangs verdiensten als grondlegger van de Nederlandse kunstgeschiedenis.

#### Een studiecollectie?

Behalve de bruiklenen die Vogelsang en Van Gelder hadden gerealiseerd via respectievelijk het Rijksmuseum en de SNK, waren er nog meer schilderijen op de Drift. Naast enkele actuele portretten waren dat vooral werken die aangeschaft lijken te zijn als instructiemateriaal voor de colleges over kunsttechniek, die door Swillens werden verzorgd.<sup>30</sup> Het gaat daarbij om schilderijen met leerzame kunsttechnische bijzonderheden, zoals een negentiende-eeuws stilvenen dat door onoordeelkundige toepassing van bitumen onherstelbaar verweerd was.

Maar voor het merendeel van de collectie is niet duidelijk of ze voor het onderwijs zijn ingezet, hoewel zowel Vogelsang als Van Gelder bij de bruikleenaanvragen het belang daarvoor steeds onderstreepden. Van slechts enkele schilderijen is het zeker dat ze onder de aandacht van de studenten werden gebracht. Daaronder is de vervalsing van een Vermeer door Han van Meegeren, waarmee Van Gelder, zo blijkt uit een terloopse opmerking in een brief, de studenten graag in verwarring bracht, en De Lairesses *Selene en Endymion*, dat blijkens de collegeaantekeningen van Renny van Nes uit oktober 1967 door Jan Emmens werd besproken als voorbeeld van moraliserende kunst uit de late zeventiende eeuw.<sup>31</sup>

Ook veel andere schilderijen waren op zich heel geschikt om onderwijskundig ingezet te worden. De kopie van Jourderville naar een werk van Rembrandt zou het oog van de studenten voor originaliteit hebben kunnen scherpen. Enkele tientallen van de werken leenden zich voor iconografische opdrachten. Een voorbeeld daarvan is de tegenwoordig aan Cornelis de Baellicur toegeschreven *Fortuna deelt haar gaven uit*, met een complexe politieke allegorie waarover Erwin Panofsky later gepubliceerd heeft.<sup>32</sup> Ook drie werken die kennelijk een fragment waren van een groter geheel zouden als een uitdaging aan de studenten ingezet kunnen zijn.<sup>33</sup> Maar noch uit de documentatie in het archief, noch uit de herinneringen van oud-studenten blijkt dat dat gebeurde. Carel Blotkamp, student in Utrecht tussen 1963 en 1968, vertelde daarover: “[De collectie] was vreemd genoeg nooit onderwerp van gesprek, of van behandeling binnen de colleges of zo, wat gezien de kwaliteit en de periode toch best had gekund.”<sup>34</sup>

De manier waarop de werken in het gebouw waren ondergebracht gaf ook weinig aanleiding om er een studiecollectie in te zien. Voor zover uit foto’s en inventarislijsten kan worden opgemaakt hingen de werken her en der in de verschillende werkkamers, in de studievertrekken en op de gangen, dus veeleer decoratief dan in instructieve ensembles.<sup>35</sup> Daar staat tegenover dat Van Gelder zich serieus heeft ingespannen om met het oog op het onderwijs de Utrechtse particuliere collectie Van Baaren aan het instituut te verbinden. Met die verbintenis zou de ‘practische opleiding 100 procent’ verbeteren.<sup>36</sup> De collectie omvat honderden schilderijen, beelden en kunstnijverheidsobjecten uit Nederland en Frankrijk uit de negentiende en vroege twintigste eeuw. Nadat de verzamelaars overleden waren werd de collectie ondergebracht in een stichting waarvoor Van Gelder optrad als adviseur.

De collectie Van Baaren heeft daadwerkelijk enige betekenis gehad in het onderwijs. Studenten hebben bijgedragen aan een tentoonstelling met werken uit de verzameling die in 1966 in het Stedelijk Museum van Gouda werd geopend. In zijn openingswoord bij die tentoonstelling benadrukte Van Gelder hoe die samenwerking een verwezenlijking was van zijn voortdurende streven om de musea en de universiteit tot een symbiose te brengen.<sup>37</sup> In 1967 werd het voormalige woonhuis van de Van Baarens aan de Oudegracht ingericht als museum, en werd in een overeenkomst tussen de stichting en het Kunsthistorisch Instituut vastgelegd dat er daar werkcolleges konden worden gehouden.

Maar dat alles voltrok zich onder een ongunstig gesternte. Van Gelder had in 1965 conflicten gekregen met verschillende leden van zijn staf. Sommigen van hen namen ontslag en Van Gelder zelf werd weggepromoveerd naar een onderzoeksinstituut.<sup>38</sup> In de praktijk werden er helemaal geen werkcolleges gehouden in het museum. Daarom zegde de Stichting van Baaren de overeenkomst met ingang van 1970 op.<sup>39</sup>

#### Van oude naar moderne kunst, 1965-1974

Ondertussen was in 1965 een grote verbouwing van Drift 25 aangevangen. Er werd een extra verdieping aangelegd,

en er waren plannen voor een atelier voor schilderlessen en een collegezaal op het achterterrein. Die uitbreidingen waren aanleiding voor de toenmalige beheerder, Johannes Offerhaus (1930-1991), om de Dienst voor ‘s Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen (DRVK) te vragen op termijn ook moderne kunst te mogen lenen. Het gebouw moest immers zo ingericht worden ‘dat een kunsthistoricus zich niet behoeft te schamen’, en het was niet te verdedigen dat er geen kunst van na de achttiende eeuw te zien was. Intern moest er nog ‘enige weerstand’ worden overwonnen tegen moderne kunst, dus moest die kunst wel van goede kwaliteit zijn.<sup>40</sup>

Inderdaad werd in 1968 bij de DRVK een tiental werken geleend afkomstig van de Beeldende Kunstenaresregeling. Alle denkbare overheidsinstellingen leenden destijds BKR-werken, waaronder ook vele instituten van de Utrechtse universiteit. In vergelijking met de kunst waarmee veel van die instellingen hun panden decoreerden, was de keus van Offerhaus artistiek gesproken opvallend inhoudrijk. Hij selecteerde onder andere werken van Daan van Golden, tegenwoordig in Museum Kröller-Müller, en van Ben d’Armagnac.<sup>41</sup>

Door technische tegenvallers kostte de verbouwing veel meer tijd en geld dan was voorzien. Daardoor kwamen de uitbreiding met een atelier en een collegezaal te vervallen. Maar najaar 1970 was de renovatie klaar, en was het pand ingericht met oude en moderne schilderijen. De grote collegezaal (nu zaal 0.02; afb. 6) was geschikt gemaakt voor lezingen en exposities, zodat ook de bevolking bij het werk van het instituut kon worden betrokken, zo schreven de journalisten die voor de feestelijke heropening waren uitgenodigd.<sup>42</sup>

In die collegezaal was onder andere het eerdergenoemde schilderij van Lorrain te zien, als het tenminste niet schuilging achter het neergelaten projectiescherm. Er hing ook een stilleven toegeschreven aan de zeventiende-eeuwse Italiaanse schilder Michelangelo di Campidoglio.<sup>43</sup> In april 1974 raakte dit stilleven door een onhandige manoeuvre met een schoolbord ernstig beschadigd. Een maand later werd bij een inbraak een ander schilderij slachtoffer van vandalisme.<sup>44</sup> *Elisa door de kinderen bespot* uit circa 1630, toegeschreven aan Roeloff van Zijl, liep krassen op en de ogen van een van de afgebeelde jongens werden doorgeprikt. De inspecteur van de DRVK was ‘ernstig teleurgesteld [...] door de kennelijke nonchalance waarmee te Uwent met het Rijkskunstschat wordt omgesprongen’. Hij vroeg zich af ‘of een universitair instituut de juiste plaats is om kunsthistorische belangrijke danwel uiterst kostbare schilderijen te herbergen’.<sup>45</sup> De beheerder van het instituut besloot de oude schilderijen onder te brengen in het depot van het Centraal Museum. Twee jaar later, in juni 1976, werd de bruikleen van de oude kunst definitief beëindigd.

Op de lege plaatsen aan de wanden werd jongere kunst opgehangen, door Blotkamp en Offerhaus geselecteerd uit de depots van de DRVK. Daaronder waren verschillende werken uit de negentiende en vroege twintigste eeuw: schilderijtjes van Bosboom, Breitner en Witsen, een grote *Oosterse bruiloft* door Marius Bauer, en een triptiek van W.A. van Konijnenburg (afb. 8). Onder de naoorlogse werken waren figuratieve schilderijen, zoals de *Schuimbader* van Pat Andrea en een fleurig schilderij van Daan van Golden. Kennelijk was eind jaren zeventig weerstand tegen moderne kunst in de staf geen punt van overweging meer. Het eerbiedwaardige gebouw maakte althans ook kennis met computerstructuren van Peter Struycken, en met een assemblage van de popart kunstenaar Woody van Amen, getiteld *Elektrische stoel*, waarvoor de auteur van dit artikel als jonge student eerlijk gezegd een beetje bang was.<sup>46</sup>

De foto’s van afscheidsrecepties en andere bijzondere gelegenheden in het instituut getuigen van een ontspannen omgang met de kunst, zowel voor als na 1974 (afb. 7 en 8). De schilderijen van Bauer en Van Konijnenburg vormden een aangenaam decor voor feestelijkheden opgevulld met

drank en sigaretten. Maar op den duur bleek ook de jongere kunst kwetsbaar te zijn, alleen al door personeelwisselingen en interne verhuizingen. Toen in 1986 de kunsthistorici vertrokken naar Kromme Nieuwegracht 29 en daarmee voor het eerst in ruim zestig jaar geen eigen pand meer hadden, gingen de meeste bruiklenen niet mee. Een van de weinige werken die de reis naar de Kromme Nieuwegracht wel maakten was het grote schilderij van Rudi van Wint uit 1971, getiteld *Traditie van de andere kant bekeken*, waarop een afbeelding van Vermeers *Meisje met de parel* en haar spiegelbeeld (afb. 9).

De verhuizingen van de opleiding kunstgeschiedenis tussen 2008 en 2016, achtereenvolgens naar Drift 8, 17, 6 en 15, reduceerden de inventaris tot slechts enkele voorwerpen die oud bezit van het Kunsthistorisch Instituut zijn. Ze worden gekoesterd, ondanks het beleid van de facultaire afdeling facilitymanagement die een praktische, zakelijke kantoorinrichting nastreeft.

#### Lering

Verschillende werken die ooit deel uitmaakten van de collectie van het Kunsthistorisch Instituut hebben recentelijk op de kunstmarkt prijzen opgebracht waarvan de gebruikers van destijds waarschijnlijk geen vermoeden hadden: 180.000 dollar voor de Campidoglio die in 1974 door het schoolbord was beschadigd, en maar liefst 6,8 miljoen dollar voor de Goltzius die in 1973 nog onbekommerd op de gang van Drift 25 hing.<sup>47</sup> Ook vele andere schilderijen uit de collectie hebben naar hedendaagse criteria bijzondere kwaliteiten die de spijt over hun vertrek uit het instituut vergroten: de Lorrain in het Rijksmuseum, de Italiaanse schilderijen die tegenwoordig in het Bonnefantenmuseum zijn, de werken van Wtenbrouck en Berchem in het Mauritshuis.

We zouden kunnen speculeren over de vraag hoe het de collectie zou zijn vergaan als de omgang ermee minder hybride zou zijn geweest. Wat zou er gebeurd zijn als de schilderijen niet representatief-decoratief waren opgehangen verspreid over een gebouw voor onderwijs, onderzoek en collecties, maar een meer consistente presentatie als studiecollectie hadden gekregen? Dat zou het onderwijs ongetwijfeld vergemakkelijkt hebben, en het beheer van de werken ten goede gekomen zijn. En misschien zou daarmee het ideaal van Vogelsang en Van Gelder, namelijk een kunsthistorisch instituut met een kunstcollectie, een meer duurzaam bestaan gekregen hebben.

**Annemieke Hoogenboom** is universitair docent en onderzoeker op het gebied van de oude beeldende kunst. Zij studeerde kunstgeschiedenis aan de Universiteit Utrecht en promoveerde daar in 1991 op een onderzoek naar de sociaal-economische positie van Nederlandse kunstenaars in de negentiende eeuw. Sinds 1994 is zij docent en onderzoeker kunstgeschiedenis in Utrecht. Ze doet onderzoek naar de kunst van de achttiende en negentiende eeuw en naar de geschiedenis van de kunstgeschiedenis.

\* Met dank aan Anton van Run, Peter Hecht, Carel Blotkamp, Reina de Raat, Eric Domela Nieuwenhuis, Cor Mulders, Aleid Zuidema-de Jonge en Edward Grasman.

1. In de bijlage wordt een overzicht gegeven van de collectie.
2. Bijlage, nr. S 17, 58.
3. Drie van dergelijke werken maakten in de zomer van 2017 deel uit van de tentoonstelling *Roofkunst* in de Bergkerk in Deventer, namelijk bijlage, nr. S 11, 30, 52 (zie: Rudi Ekkart, Eelke Muller, *Roof & Restitutie. De uittocht en gedeeltelijke terugkeer van Nederlands kunstbezit tijdens en na de Tweede Wereldoorlog*, Deventer 2017, pp. 78-79, 91-92).

4. Archief Kunsthistorisch Instituut Utrecht (archiefbewaarpplaats bestuursgebouw Universiteit Utrecht), ongeinventariseerd, Jaarverslag 1909-1910.
5. Annelies Jordens, Bert Aanstoot, ‘Drift 25’, *Steengoed* 61 (2017) (juni), pp. 13-23.
6. Archief Rijksmuseum Amsterdam, Stukken betreffende de bruikleenaafstand van kunstvoorwerpen aan instellingen in Utrecht voor onbepaalde tijd, 1900-1952, inv.nr. 2428, omslag ‘Kunsthistorisch Instituut’.
7. Ger Luijten, “‘De veelheid en de eelheid’”: een Rijksmuseum Schmidt-Degener’, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 35 (1984), pp. 367-369.
8. Bijlage, nr. S 1-18. Op Vogelsangs lijstje hadden ook een kopie naar Titiaans *Boetvaardige Maria Magdalena* gestaan (inv.nr. A 595) en een vanitasstilleven van Cornelis Brisé (inv.nr. A 1281). Het eerste werk had Schmidt-Degener zelf nodig, het tweede was een geschenk van Abraham Bredius, en daarom volgens de directeur beter op zijn plaats in een openbare collectie.
9. Bijlage, nr. S 19.
10. Bijlage, nr. S 6, 8, 9, 15.
11. Brief van W. Vogelsang aan F. Schmidt-Degener, Utrecht 25 november 1932 (Archief Rijksmuseum Amsterdam inv.nr. 2428, omslag ‘Kunsthistorisch Instituut’).
12. Chris Stolwijk, “*Die wetenschap noemen Gij en ik kunstgeschiedenis...*” *Denken over kunstgeschiedenis in Nederland: J.G. van Gelder (1903-1980)*, Amsterdam 1991, pp. 77-81.
13. Eelke Muller, Helen Schretlen, *Betwist Bezit. De Stichting Nederlands Kunstbezit en de teruggave van roofkunst na 1945*, Zwolle 2002, pp. 33-37.
14. Bijlage, nr. S 63, 60.
15. Bijlage, nr. S 28-33, 35-59, 61, 62, 64.
16. Afkomstig uit de collectie Lanz: bijlage, nr. S 33, 37, 40-43, 45, 46; afkomstig uit de collectie Goudstikker: bijlage nr. S 35, 38, 53, 61, 62; andere herkomst: bijlage nr. S 49, 50, 55, 56.
17. Stolwijk 1991 (zie noot 12), p. 78.
18. *Italiaanse kunst in Nederlands bezit*, tent.cat. Amsterdam (Stedelijk Museum) 1934, pp. 9-28, 72-75.
19. Bijlage, nr. S 28, 29, 31, 36 (Lorrain), 39, 44 (Jourderville), 51, 57 (Hals).
20. Bijlage, nr. S 35, 53, 57, 58.
21. Brief van J. van Gelder aan C. de Kempnaer jr., 18 april 1947, Archief Kunsthistorisch Instituut, (archiefbewaarpplaats Universiteit Utrecht) inv.nr. 10. Zie ook: Jeroen Euwe, *De Nederlandse kunstmarkt 1940-1945*, Amsterdam 2007, p. 84.
22. Muller, Schretlen 2002 (zie noot 13), pp. 106-107, 63-67.
23. ‘Geheimen der schilderkunst ontsluit’, *Algemeen Handelsblad*, 13 september 1940.
24. Bijlage, nr. S 22. Hoewel Bloch zich als Russische Jood in Nederland in de oorlog in een kwetsbare positie bevond, zijn er twijfels over de morele aspecten van zijn transacties met de bezetter. Dat roept ook de, vermoedelijk onbeantwoordbare, vraag op of de bruikleen van het schilderij van Van Thulden aan de invloedrijke Van Gelder voor Bloch uitsluitend een belangeloze vriendendienst was. Op den duur zouden via de SNK nog drie schilderijen naar de Drift komen die in de oorlog door Bloch aan Duitse inkopers waren verkocht (bijlage, nr. S 50, 59, 63). Meer over Bloch in: Edward Grasman, ‘Vitale Bloch: de jonge jaren’, *RKD Bulletin* (2010) 2, pp. 2 -13; Idem, ‘Vitale Bloch, de ongrijpbare’ *RKD Bulletin* (2011) 1, pp. 3-11, idem, ‘An Indispensable Eye for Art: Vitale Bloch’, *Studiolo*, 11 (2014), pp. 120-131.
25. Bijlage, nr. S 24.
26. J.F. Heijbroek, ‘Het “tijdperk” Nijstad Antiquairs’, in: J.F. Heijbroek, A.Th.P. van Griensven, *Kunst, kennis en kwaliteit. De Vereniging van Handelaren in Oude Kunst in Nederland 1911-beden*, Zwolle 2007, pp. 101-103; Saam Nystad, *Van antiquair tot kunsthandelaar*, Abcoude 1990, pp. 41-47.
27. John Anthony Nicholls, *Das Galeriebild im 18. Jahrhundert und Johann Zoffany’s “Tribuna”*, Bonn 2006, p. 28; S. Speth-Holterhoff, *Les peintres Flamands de cabinets d’amateurs au XVIII<sup>e</sup> siècle*,

- Brussel 1957. Ik heb een artikel over de iconografie van deze ezel in voorbereiding.
28. Bijlage, nr. S 17.
29. Bijlage, nr. S 67. Volgens de overlevering heeft Elisabeth Houtzager, Vogelsangs voormalige assistente en vanaf 1951 directrice van het Centraal Museum, de inrichting van de rouwkamer verzorgd.
30. De portretten: bijlage, nr. S 24, 25, 66. De kunsttechnische werken: bijlage, nr. S 20, 21, 23, 26, 27, 65. Ten behoeve van het onderwijs in de kunsttechnieken waren er nog meer schilderijen aanwezig dan die genoemd worden in de inventaris van omstreeks 1970. Het gaat daarbij bijvoorbeeld om een kopie naar de *Maria Magdalena* van Jan van Scorel en een portret van een man (Universiteitsmuseum Utrecht 0285-40195 en 0258-40212).
31. Bijlage, nr. S 64. De bedoelde aantekeningen van Renny van Nes (Emerentia van Heuven-van Nes) bevinden zich in het RKD (NL-HaRKD.0845, de gele klapper).
32. Bijlage, nr. S 13; Erwin Panofsky, "Good government or good fortune". The iconography of a newly-discovered composition by Rubens, *Gazette des Beaux Arts*, 108(1966) tome 68, pp. 305-326.
33. Bijlage, nr. S 11, 12, 45.
34. E-mail Carel Blotkamp, 28 juni 2017. Ook Aleid J. Zuidema-de Jonge, Albert Blankert, Anton van Run en Peter Hecht herinneren zich niet dat de collectie in het onderwijs gebruikt werd. Overigens vroeg Van Gelder aan de directeur van het Rijksmuseum in 1948 uitdrukkelijk kunstnijverheid in bruikleen ten behoeve van het onderwijs (brief van J. van Gelder aan D.C. Röell, 27 mei 1948, Archief Kunsthistorisch Instituut (archiefbewaarplaats universiteit Utrecht), inv.nr. 12). Het instituut had inderdaad de beschikking over een aanzienlijk aantal voorwerpen van kunstnijverheid, maar een nadere beschrijving hiervan valt buiten het bestek van dit artikel.
35. Althans, dat was zo tot 1973. Toen werd een deel van de oude schilderijen aan de DRVK geretourneerd, omdat er zorgen waren over de klimatologische omstandigheden. De overige werken werden ondergebracht in drie ruimtes waarvan de be-

- veiliging en klimaatbeheersing werden verbeterd (Brief van Frans Haks aan R. de Haas, Utrecht 19 juli 1973, Correspondentiearchief RCE, Rijswijk, ordner 618 VII C 35).
36. Aukje Vergeest e.a., *De collectie Van Baaren. De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht*, Utrecht 1995, pp. 32-33, 36 (nt. 17).
37. Archief Kunsthistorisch Instituut, (archiefbewaarplaats bestuursgebouw Universiteit Utrecht), ongeïventariseerd, 'KHI doos 2', omslagen 'Museum Van Baaren'.
38. Stolwijk 1991 (zie noot 12), pp. 81-83.
39. Archief Kunsthistorisch Instituut (archiefbewaarplaats bestuursgebouw Universiteit Utrecht), ongeïventariseerd, 'KHI doos 2', omslagen 'Museum Van Baaren'; Vergeest 1995 (zie noot 36), pp. 32-33.
40. Brief van Johannes Offerhaus aan de Rijksinspecteur voor roerende goederen, Utrecht 23 november 1965, Correspondentiearchief RCE, Rijswijk, ordner 899 II B43.
41. Bruikleenovereenkomst 11 september 1968, Correspondentiearchief RCE, Rijswijk, ordner 899 II B 43.
42. *NRC Handelsblad*, 7 oktober 1970.
43. Bijlage nr. S 36.
44. Bijlage nr. S 53.
45. Correspondentie over deze vernielingen en de gevolgen daarvan in Correspondentiearchief RCE, Rijswijk, ordner 701 II D 36.
46. Bosboom: RCE inv.nr. E 892; Breitner: RCE inv.nr. E 877; Witsen: RCE inv.nr. W 307 (Dordrechts Museum); Bauer: RMA SK-A-3575; Van Konijnenbrug: RCE AB1858 A-C; Golden: RCE inv.nr. SZ 69488 (Centraal Museum, Utrecht); Struycken: RCE inv.nr. K 69043, 69044; Van Amen: RCE inv. nr. SZ 30001. Lijsten met de bruiklenen moderne kunst in Correspondentiearchief RCE, Rijswijk, ordner 701 II D 36.
47. Bijlage nr. S 53, 58; *Sotheby's*, <<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2010/important-old-master-paintings-and-sculpture-n08610/lot.167.html>> (10 juli 2017). De kopie naar Hals (S-57) bracht in 2007 57.850 euro op, de Van Thulden (S-22) 36.000 euro.



**Afb. 8.** De grote collegezaal (nu zaal 0.02) in 1985 bij een receptie ter gelegenheid van het afscheid van Emile Reznicek, met van links naar rechts Kees Schuddeboom (1950-2010), Peter Hecht, Anton van Run en Albert Blankert. Aan de wand het middenpaneel van het triptiek van W.A. van Konijnenburg, *Water, Lucht, Aarde* uit 1916. Foto: Kunsthistorisch Instituut Utrecht.



**Afb. 9.** De grote collegezaal (nu zaal 0.02) in 1984 bij een receptie ter gelegenheid van het afscheid van Pank Geraerts en Evert van Uitert, met van links naar rechts een zoon van Inemie Gerards, Willem Scheffers Koning (zittend), Jeroen Stumpel (blauwe trui), Pieter Singelenberg (1918-2007) en Jos Koldewey. Aan de wand Rudi van Wint, *Traditie van de andere kant bekeken* uit 1971. Foto: Kunsthistorisch Instituut Utrecht.

# ALEPH

## Boekhandel- Antiquariaat

Kunst | Architectuur | Geschiedenis  
Literatuur | Filosofie | Muziek

Tevens in- en verkoop van CD's en DVD's

Vismarkt 9 - Utrecht | 030-232 20 69  
[www.alephbooks.com](http://www.alephbooks.com)

**Het ARTECHNE team**  
*wenst Jeroen Stumpel  
een kleurrijk emeritaat*

Rembrandthuis