

R. Steenbergen, *Iets wat zo veel kost, is alles waard. Verzamelaars van moderne kunst in Nederland* (Dissertatie Universiteit van Amsterdam 2002; Amsterdam: Vassallucci, 2002, 656 blz., ISBN 90 5000 396 6).

In haar vuistdikke boek *Iets wat zo veel kost, is alles waard* neemt Renee Steenbergen — kunstkritica bij *NRC Handelsblad* — de Nederlandse verzamelaar van moderne kunst onder de loep. In zes hoofdstukken, die elk een eigen aspect belichten van het collectioneren van moderne kunst in Nederland, contrasteert en toetst Steenbergen facetten van die verzamelactiviteiten — gelaardeerd met citaten van de 78 door haar geïnterviewde collectioneers — met modellen uit de kunsthistorische, sociologische, psychologische, economische en antropologische wetenschap. In de eerste vier hoofdstukken behandelt ze achtereenvolgens de sociale milieus waaruit de verzamelaars afkomstig zijn, hun eerste stappen als collectioneer, het koopgedrag van de verzamelaars en het beeld dat dat oplevert — veelzijdige, overdadige collecties, of juist verzamelingen die beperkt blijven tot specifieke deelaspecten van de eigentijdse kunst. In het voorlaatste hoofdstuk behandelt Steenbergen de verhouding van verzamelaars tot musea. Daarbij gaat het om het of, en zo ja hoe, de contacten met musea worden gelegd, maar ook om het al dan niet aanvaarden van particuliere bruiklenen door museale instellingen, en de eventuele overdracht aan musea van de privé-collecties. In het zesde hoofdstuk tenslotte behandelt ze de overlevingskansen van particuliere collecties. Die collecties kunnen eindigen op de veiling, maar worden soms ook ondergebracht in particuliere stichtingen en musea, of bestaan voort binnen het grotere verband van een museale overheidsinstelling.

Met zo'n opzet zal het duidelijk zijn dat niet het historisch overzicht, maar vooral de aspecten van het collectioneren die in een hoofdstuk ter discussie staan, de structuur van het boek bepalen. Desalniettemin is in deze ordening wel degelijk een overzicht van het Nederlands verzamelen van moderne beeldende kunst in de twintigste eeuw verscholen. Bekende namen van verzamelaars uit de eerste helft van de eeuw als Van Abbe, Van Beuningen, Van der Vorm, Koenigs, Regnault, Kröller-Müller passeren de revue, zoals ook collectioneers uit de tweede helft van de twintigste eeuw (Becht, Visser, de familie Sanders) ten tonele verschijnen. Het eventueel grotere verband tussen deze verzamelaars zal de lezer echter zelf moeten achterhalen uit de overvloedige citaten en gegevens, want een chronologische opzet of historisch kader is ook binnen elk van de thematische hoofdstukken niet voorhanden.

Door de wijze waarop Steenbergen haar onderwerp benadert, functioneert haar boek op het snijpunt van twee vrij recente ontwikkelingen. Zoals gezegd, het kan worden gezien als een sociologische studie naar bepaalde aspecten van het huidige Nederlandse kunstleven. Niet voor niets is het een proefschrift (aan de Universiteit van Amsterdam) met als promotors de kunstsociologen Bram Kempers en Ton Bevers (Erasmus Universiteit). Het is Steenbergen begonnen om kwesties als: wie zijn de collectioneers, wat is hun sociale achtergrond, in welke beroepsgroepen houden ze zich op, wat kunnen ze uitgeven aan hun verzamelingen, waarom kopen ze actuele kunst, tot welke verzamel patronen leidt dat, wat kopen ze, naar wiens adviezen luisteren ze en wat zoeken ze in de actuele kunst. Tegelijk is haar boek een voorbeeld van de wijze waarop binnen de kunsthistorische wetenschap de blik steeds vaker wordt gericht op de maatschappelijke context waarin kunst ontstaat en functioneert — meer dan op de immanente aspecten van het kunstwerk zelf of de relaties ervan tot de maker en diens opvattingen, of de plaats van zijn werk binnen bepaalde bredere kunsthistorische ontwikkelingen. Steenbergens onderzoek raakt hier aan de studie naar de receptiegeschiedenis en canonvorming binnen de beeldende kunst.

Op de eerste pagina van haar boek stelt Steenbergen dat Nederland, in tegenstelling tot het

gangbare idee dat ons land nauwelijks verzamelaars kent, wel degelijk — zij het in het verborgene — een verzamelklimaat heeft, met individuele collectioneers die aankopen doen bij kunstenaars, galleries en kunstbeurzen. De Nederlandse verzamelaar van moderne kunst karakteriseert ze als 'een meer dan regelmatige koper die vooral kunstwerken van na 1960 bezit, die ten minste vijfjaar achtereen kunst heeft gekocht en minimaal dertig unica in zijn bezit heeft.' Omdat de Nederlandse verzamelaar van moderne kunst een solitair is, niet verenigd in enig verband, kan Steenbergen alleen via afgeleide gegevens een omvang en structuur van het Nederlandse verzamelwezen schetsen: het zou hier gaan om een kerngroep van 'enkele honderden zeer gedreven verzamelaars' die geleidelijk overgaat in een groep van enkele duizenden regelmatige kopers. Daaromheen bestaat een diffuus gezelschap van ongeveer 5000 incidentele kopers van eigentijdse kunst.

Binnen het concentrische ringenmodel van deze meer en minder intensief verzamelende groepen onderscheidt Steenbergen verzamelaars van allerlei pluimage: zij die de kunst zelf vanuit het niets moesten ontdekken, zij die er vanuit de culturele vorming in het ouderlijk milieu langzaam toe bekeerd raakten, en de collectioneers die van huis uit al met moderne kunst vertrouwd waren. Ze differentieert de verzamelaars ook op andere manieren: van rijk tot onbemiddeld, van min of meer bekend tot onbekend, van grote tot kleine verzamelaars, van verzamelaars met specifieke specialismen tot ware kunstomnivoren, en van collectioneers die de openbaarheid zoeken versus hen die juist — om uiteenlopende redenen — in stilte opereren. Misschien is het de behoefte vooral de pluriforme aard van het genus 'verzamelaar' in de greep te krijgen die maakt dat Steenbergen de niet minder pluriforme kunstproductie vanaf de vroege jaren zestig reduceert tot twee onderling contrasterende categorieën: de op vernieuwing georiënteerde kunst, die vooral door progressieve verzamelaars en musea zou worden gekocht, tegenover de meer traditionele, vooral figuratieve kunst, die functioneert in een veel onrijpbaarder galeriecircuit met eigen commerciële belangen en verzamelaars.

Het is de vraag of zo'n tweedeling binnen de eigentijdse kunst functioneert. Eerder werkt deze als een simplificatie met verstrekkende gevolgen, zowel voor de beeldvorming van de veelzijdigheid van de huidige kunstproductie als uiteindelijk ook voor het zicht op de rijke variatie van de 'kunstconsumptie' bij de verzamelaars. Door het veronderstelde polaire onderscheid tussen enerzijds traditionele en progressieve kunst, — en anderzijds de respectievelijke verzamelaars van deze beide 'soorten' eigentijdse kunst — raken de interessantere nuances van Steenbergens beschrijvingen op de achtergrond en wordt het Nederlands verzamelen uiteindelijk gereduceerd tot en beschreven als een situatie van twee tegenpolen.

Onbedoeld lijkt deze reductie niet, want in het boek klinkt duidelijk de behoefte om meer te doen dan verkennen en beschrijven: Steenbergen beoogt een opwaardering van de veronderstelde marginale positie van de Nederlandse particulier verzamelaar van eigentijdse kunst ten opzichte van de 'officiële kunstwereld' en de musea. Daarnaast wil ze — binnen de kringen van verzamelaars — de collectioneers van traditioneel gerichte en figuratieve eigentijdse kunst meer aanzien verschaffen. Steenbergens onderzoek komt zo in dienst te staan van een tweeledige missie, waarbij het modernistisch en avantgardistisch kunstbegrip veel te gemakkelijk terzijde wordt geschoven.

Naast de geforceerde reductie op het veelvoud van de kunstproductie en kunstaankopen valt op dat de citaten uit gevoerde gesprekken en de verzamelde gegevens over de collecties in Steenbergens boek soms sterk de overhand krijgen op de kritische toetsing daarvan aan de hand van de gehanteerde wetenschappelijke modellen. Een echte verdieping ontbreekt daardoor. Steenbergens boek brengt zeker interessante, deels ook historisch gerichte gezichtspunten naar voren, zoals een uitvoerige passage over de rol van reproducties bij het aanwakkeren van de

belangstelling voor het kunstwerk bij beginnende, met kunst nog nauwelijks bekende collectionneurs in de jaren vijftig en zestig, maar uiteindelijk biedt het boek weinig harde conclusies. Het blijft teveel steken in anekdotes en interviewfragmenten, die — hoe levendig ook — het boek meer tot een journalistieke dan een wetenschappelijke expeditie maken.

Dat geldt ook voor de slotbeschouwing die, na meer dan 440 pagina's, met slechts twee bladzijden wel heel summier is uitgevallen. Bovendien blijkt die slotbeschouwing een lijnrechte tegenspraak te bevatten ten opzichte van de openingszinnen van het boek. Terwijl de auteur in het woord vooraf nadrukkelijk stelt dat, naar haar bevindingen, er in ons land duidelijk een verzamelklimaat bestaat (9), betoogt ze in de slotbeschouwing (451) dat dat verzamelklimaat nu juist ontbreekt!

De factoren om het verzamelaarsklimaat heden ten dage tot leven te wekken, zijn volgens Steenbergen in haar slotbeschouwing: een stimulerende overheid en actief geïnteresseerde musea. De overheid zou volgens haar met fiscale maatregelen donaties en schenkingen moeten uitlokken en moeten zorgen dat verzamelaars naar buiten durven treden met hun kostbare bezit. De musea zouden regelmatig dan tot op heden particuliere collecties moeten tonen, 'voorbeeldverzamelaars' moeten kweken en het tweerichtingsverkeer tussen museum en collectionneur op gang moeten brengen. Het is overigens de vraag of aan deze zaken inmiddels niet meer tegemoet gekomen is dan Steenbergen zelf wel meent.

Ook met de hier geschetste onvolkomenheden is Steenbergens boek een vlot leesbare publicatie die, niettegenstaande de tegenstrijdige opmerkingen die de auteur op dit punt naar voren brengt, veel inzicht biedt in het levendige verzamelaarsklimaat dat Nederland momenteel wel degelijk heeft.

Jan van Adrichem

Geschiedschrijving en oorlogvoering: de metamorfose van een klassiek thema

JEROEN DUINDAM

Inleiding

Wapengekletter heeft traditioneel veel aandacht gekregen van kroniekschrijvers; heldenmoed en scherpzinnigheid van aanvoerders zijn veelvuldig bezongen. Ook negentiende-eeuwse schrijvers waren niet wars van het slagveld. In deze dooernstige sport, de ultieme wedkamp van leiders en volkeren, werd immers de kracht van de natie bewezen of gelogenstraft. Uit het optreden van bevelhebbers en hun manschappen door de eeuwen heen kon het 'genie' van een volk worden afgeleid. Zo ontwaarde Charles Oman in Wellingtons optreden tegen Napoleon dezelfde karakteristieken die hij eerder had gezien in de Engelse legers gedurende de Honderdjarige Oorlog: een gedurfd binnendringen in vijandig terrein, en vervolgens de keuze voor een uitgekende defensieve opstelling met optimaal gebruik van vuurkracht.¹ De 'wereldgeschiedenis in veldslagen' werd een populair genre, waarin de militaire verwickelingen niet zelden een morele typologie van opkomst en verval verborgen.²

De meeste academische historici van de negentiende eeuw bestudeerden echter liever het proces van staatsvorming of de dynamiek van de internationale verhoudingen dan de militaire geschiedenis. De geschiedschrijving van legers en oorlogvoering was een domein voor specialisten in de marge van het academisch bestel. Hun isolement zou in de twintigste eeuw steeds groter worden, door de ontvucherende ervaringen van de Eerste Wereldoorlog, de groeiende weerzin tegenover militarisme en nationalisme, en de teloorgang van de traditionele politiek-institutionele geschiedenis. Generaties historici na 1945 bespraken de sociale en politieke gevolgen van oorlog zonder daarbij het strijdtoneel zelf in kaart te brengen. Strategie en het denken over oorlog bleven academisch *salonfähig*, maar de tinnen soldaatjes moesten het veld ruimen. Een deel van het grotere publiek bleef belangstelling houden voor juist de concrete aspecten van oorlog, maar hun vraag werd nauwelijks bediend door academische historici van naam en faam. 'Kleine' militaire geschiedenis bleef het domein van soldaten, en in het bijzonder van een groep historici verbonden aan militaire instellingen.

1 Al was dan in het ene geval sprake van de longbow, in het andere van het musket, zie Ch. Oman, *A history of the Peninsular War* (Oxford, 1902), en diens *The art of war in the Middle Ages, A. D. 378-1515* (Oxford, 1885). Vergelijkbare continuïteiten zijn gesignaleerd in de Engelse *blue water strategy*, zie bijvoorbeeld A. Th. Mahan, *The influence of sea power upon history 1660-1783* (Londen, 1889). Vergelijk de discussie in M. Howard, *The British way in warfare. A reappraisal* (Londen, 1975).

2 Als vroeg voorbeeld van deze reeks kan dienen E. S. Creasy, *The fifteen decisive battles of the world from Marathon to Waterloo* (Londen, 1853), verder onder andere T. W. Knox, *Decisive battles since Waterloo. The most important military events from 1815 to 1887* (New York, 1887), J. F. C. Fuller, *The decisive battles of the Western world and their influence upon history* (Londen, 1954) en G. Regan, *Guinness book of decisive battles* (Londen, 1992).