



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Fragments & frictions: Enkele gedachten over een cultuurhistorische bestudering van oudheden

Hoijtink, M.H.E.

Published in:
Fragments & frictions

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Hoijtink, M. (2011). Fragments & frictions: Enkele gedachten over een cultuurhistorische bestudering van oudheden. In T. Vugts (Ed.), *Fragments & frictions* (pp. 12-18). (UvA ErfgoedLab; No. 2). Amsterdam: UvA ErfgoedLab.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <http://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Fragments & Frictions

Enkele gedachten over een cultuurhistorische bestudering van oudheden

MIRJAM HOIJTINK · DOCENT CULTUURGESCHIEDENIS VAN EUROPA/MUSEUMSTUDIES UVA

In musea van klassieke oudheden worden collecties van oudsher gerangschikt naar hun oorspronkelijke herkomst. De bezoeker wordt in de gelegenheid gesteld op min of meer chronologische wijze kennis te maken met de geschiedenis van grote beschavingen die zich uitstrekken tot de grenzen van de hellenistische wereld. Dat alle objecten naast deze archeologische en historische waarde ook een cultuurhistorische waarde vertegenwoordigen voor de landen waar ze nu worden tentoongesteld, wordt zelden verteld. De ambities van verzamelaars en de geschiedenis van de smaak waarmee zij zijn verbonden, illustreren niet alleen de ontwikkeling van kennis over de Oudheid en de continuïteit van de klassieke traditie bij een steeds groter publiek. Zij tonen ook aan dat de verwevenheid in de westerse cultuurtraditie aanleiding geeft tot voortdurende heroriëntatie. Het spanningsveld tussen de oorspronkelijke redenen van het bewaren en de museale vanzelfsprekendheid van het behoud van collecties dient derhalve aan de hand van meer dan alleen archeologische vraagstellingen onderzocht te worden. Dit gegeven vormt sedert enkele jaren het uitgangspunt in het vak Museumarcheologie, waarbij collecties op archeologische wijze, stratigrafisch, laag voor laag, aan de hand van cultuurhistorische vraagstellingen worden onderzocht.¹ De oorsprong van deze benaderingswijze is mede geïnspireerd door de semiotiek die opgang vond in de taalwetenschappen en door Krzysztof Pomian en Barbara Kirshenblatt-Gimblett werd ingezet voor de bestudering van de zichtbare en onzichtbare lagen van culturele artefacten.² *Fragments & Frictions*, in de zomer van 2010, was een manifestatie hiervan.³ Deze *pilot*-tentoonstelling in het UvA ErfgoedLab bood gelegenheid de vraagstelling niet te beperken tot de collectie van

het Allard Pierson Museum, maar uit te breiden naar Bijzondere Collecties UvA, met bruiklenen uit het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden en de Koninklijke Academie van Wetenschappen te Amsterdam. Het kader waarbinnen bachelorstudenten hun objecten kozen, is ingegeven door reflecties op de gefragmenteerde wijze waarop de geschiedenis wordt overgeleverd. Hierbij is een relatie gelegd tussen de westerse omgang met monumentale fragmenten als ruïnes en kleine fragmenten als objecten. Dit kader wordt hier nader uiteengezet.

Berlijn 2009

Tot de val van de Berlijnse muur waren de Egyptische collecties verdeeld over een verdeelde stad. Nu zijn ze herenigd in het Neues Museum, dat sinds 2009 weer geopend is voor publiek. David Chipperfield ontwierp met gevoel voor historiciteit en esthetiek een gerestaureerd museum. Het oog wordt geleid naar objecten in een subtiel lijnenspel van metalen vitrines met of zonder glas, geïnspireerd op de *frames* waarmee Alberto Giacometti experimenteerde in zijn naoorlogse sculptuur en waarmee Francis Bacon zijn geportretteerden in een kader wist te dwingen. Voor de monumentale sculptuur uit de faraonische tijd werd een andere keuze gemaakt.



Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz,
17/11/1949.

Drie beelden staan opgesteld in een ruimte waar de gescheurde wanden ongepleisterd bleven. De liefhebber van oudheden, vertrouwd met brokstukken uit een ver verleden, ziet zichzelf hier geconfronteerd met een gelaagdheid waar zelfs het ge oefende oog bijna niet tegenop kan.⁴ Nooit eerder leken deze beelden zo kapot. En dat terwijl een ervan nog wel zo compleet leek, toen het gefotografeerd werd te midden van de onvoorstelbare ravage die Berlijn was in 1945. Het had de oorlog per ongeluk overleefd (zie foto). Zowel de foto van toen als de museumopstelling nu, maken duidelijk dat het kader waarin we het beeld bekijken van vitale betekenis is. Het roept vragen op over de goeddeels onzichtbare betekenis en waarmee het in duizenden jaren verrijkt werd. Tegelijkertijd duiden deze 'lagen' op fricties die de oorzaak vormden van de verminkte staat waarin het beeld zich nu bevindt. Het stelt ons kennelijk in staat beelden als deze, fragmenten slechts, als van een overdonderende schoonheid te ervaren.

De westerse beleving van de ruïne

In *De toekomst van het 'klassieke'* vergelijkt Salvatore Settis de westerse waardering voor ruïnes met die van andere culturen. 'In de westerse traditie duiden zij zowel op aanwezigheid als op afwezigheid: ze wijzen op, of beter gezegd *zijn* het punt waarop het zichtbare en het onzichtbare samenvallen. Wat onzichtbaar (of afwezig) is, wordt benadrukt door de verbrokkeling ervan. Maar hun hardnekkige en zichtbare aanwezigheid gaat ver voorbij aan de verloren bruikbaarheid en getuigt juist van de duurzaamheid, ja zelfs de eeuwigheid, van hun overwinning op het onontkoombare verstrijken van de tijd'.⁵ Nergens ter wereld, behalve waar beïnvloeding door het Westen evident is, lijkt voor deze zienswijze een equivalent te zijn. Een ruïne in China kan als voertuig voor de herinnering aan een historisch figuur worden gebruikt, maar heeft als zodanig geen plaats in het culturele geheugen. Het pathos van het verstrijken van de tijd wordt daar uitgedrukt door de natuur, terwijl de menselijke voortbrengselen, als ze eenmaal verlaten zijn, in die natuur oplossen en ermee samenvloeien.

De ruïne, die Settis hier als uitgangspunt van zijn bespiegelingen gebruikt, kan gezien worden als metafoor voor alles wat ons van de Oudheid in fragmenten is overgeleverd. In de Aziatische culturen mist een afgebroken hand van een boeddha de bezieling van

het gehele beeld, en is daarmee zo goed als waardeloos geworden. In de westerse wereld vertegenwoordigt eenzelfde fragment zowel het zichtbare als het onzichtbare, en daarmee het veronderstelde geheel. In de westerse ontmoeting met het Oosten werd deze zienswijze geïncorporeerd. Het allereerste beeldhouwwerk dat tijdens het koloniaal bewind in 1815 vanuit Java naar Amsterdam werd verscheept was een afgebroken kop van een boeddha, afkomstig van de toen net aan de overwoekering onttrokken ruïne van de Borobudur. In een kleine kring van intellectuelen, leden van het Koninklijk Nederlands Instituut van Wetenschappen, ging het van hand tot hand. Vertrouwd met de Grieks-Romeinse sculptuur werd het fragment beoordeeld als een zelfstandig beeld. Als ging het om een kopje van Venus, zo werd in de notulen gewag gemaakt van de rondheid van het gelaat en de zwaar omkrulde onderlip. Niet gehinderd door enige kennis werd verder genoegzaam vastgesteld dat het om een vrouwenkopje ging, wier 'ter neder geslagen blik' uitdrukking gaf aan de 'zachtste en zedigste minzaamheid en wel tevredenheid'.⁶ Net zozeer als dit misverstand laat zien hoe groot en onoverbrugbaar de culturele controverse tussen moederland en kolonie was, wordt ook pijnlijk duidelijk dat het westerse concept van een cultureel geheugen in het algemeen niet strookt met dat van andere culturen en botst met de wijze waarop elders met materiële resten wordt omgegaan. Tegelijkertijd kan gezegd worden dat de omgang met deze 'nieuwe' cultuur illustratief is voor de westerse klassieke traditie. Deze bestaat niet uit een solide westers waardestelsel dat tegenover de waarden van 'anderen' wordt geplaatst. Integendeel, ze wordt ingepast in een reeks herontdekkingen van 'andere culturen', in een crescendo dat met het 'klassieke' begint maar zich noodzakelijkerwijs tot alle beschavingen uitstrekt. Elke nieuwe betekenis die het, ook in de toekomst, krijgt toegewezen ontleent haar kracht aan het feit dat ze alsmar nieuwe elementen weet te 'incorporeren'.⁷ Hierin verschilt onze traditie van andere beschavingen waarin het gevoel van continuïteit overheerst, zoals de Chinese, Japanse, Indiase of die van de islam, die gelooft in een absolute continuïteit van de *Hidjra* (emigratie) tot de dag van vandaag.⁸

Culturele diversiteit en 'werelderfgoed'

Dit is ook een fenomeen waarmee UNESCO te maken heeft als het gaat om de vaststelling van een werelderfgoedlijst. De monumenten

die hier aanvankelijk deel van uitmaakten, bevonden zich vooral in domeinen binnen historisch gegroeide internationale netwerken, als gevolg van kolonisatie en imperialisme. Monumenten daarbuiten zijn opvallend afwezig. Een opmerkelijk voorbeeld hierin is de Ka'ba in Mekka, waarvan de oorsprong terugvoert op zowel christelijke, joodse en nog eerder, polytheïstische geloofstradities. Pogingen om de Ka'ba en ook het hele omliggende gebied tot werelderfgoed te bestempelen liepen vast op de intrinsieke eigenschappen van de Saoedi-Arabische cultuur.⁹ Sinds het ontstaan van de vroegste nederzettingvorm van Mekka rond het heiligdom in de 4de eeuw AD, is culturele vernieuwing, en daarmee de destructie van oudere monumenten, nevens geschikt aan de uitbreiding van commerciële belangen die gepaard gaan met de *Hadj*, de pelgrimage. Ook nu nog staat de definiëring van specifieke *landmarks*, zoals vereist in de *World Heritage Convention*, haaks op de voortdurende noodzaak en wens de toenemende hoeveelheid pilgrims te kunnen accommoderen.¹⁰ Volgens de lokale culturele traditie is het voorstelbaar dat gebouwen die herinneren aan de voormalige Ottomaanse overheersing vernietigd worden. Deze houding staat haaks op de westerse culturele traditie, die door voortdurende incorporatie van het 'nieuwe', ook wel gezien als een voortdurende cyclus van 'dood' en 'wederopleving', gekenmerkt wordt. Illustratief hiervoor is het in 1953 verschenen *Pleasure of Ruins*, van Rose Macaulay. Haar werk was de vrucht van heroriëntatie, want, zo lezen we in de epiloog, ingegeven door haar zorgen over de nieuw ontstane ruïnes in een 'fearful and fragmented age'.¹¹ Het kreeg vooral grote bekendheid door de wijze waarop zij uiteenzette hoe de romantische, esthetische benadering van de ruïne ons beeld van de Klassieke Oudheid heeft gevoed. Het Duitse woord *Ruinenlust* verbindt aan die schoonheid zelfs een zeker verlangen. Eens een brokstuk, omgeven door de stank van oorlog en dood, verwordt het later tot een object dat geassocieerd wordt met onsterfelijkheid. Het symboliseert het einde, maar ook het begin. De westerse traditie heeft daarom een specifieke houding, of beter gezegd een gevoeligheid ten aanzien van ruïnes ontwikkeld. Het heeft ruïnes, fragmenten uit het verleden, nodig als aanknopingspunt voor de constructie van herinnering. Dat de westerse sentimenten rond materieel erfgoed derhalve niet vanzelfsprekend op een universeel draagvlak kunnen reke-

nen maakt restanten van erfgoed wereldwijd kwetsbaar. De aanslag door de Taliban in 2001 op de 6de-eeuwse boeddha's in de Afghaanse Bamyanvallei, die waren vervaardigd in een hellenistisch geïnspireerde stijl, heeft dit op pijnlijke wijze inzichtelijk gemaakt. Maar wat te denken van het standbeeld van Saddam Hoessein, dat werd neergehaald — en naar verluidt als zodanig zelfs in scène gezet — door de US Forces in 2003? Waar de aanslag op de boeddha's van Bamyan in het Westen werd veroordeeld, werd deze iconoclastische daad in Bagdad juist toegejuicht. Waar fragmenten gevolgen of oorzaken van fricties zijn, zijn fricties percepties. Op hun beurt zijn ze tijd- en cultuurgebonden.

Zoals het beeld van de actualiteit wordt bepaald door fragmentarische selectie, zo wordt ons beeld van het verleden bepaald door fragmentarische overlevering. Scherven, brokken, ruïnes en stukjes tekst zijn ons hierin behulpzaam. Veel van deze resten zijn eenvoudigweg aangetast door de tand des tijds. Andere getuigen, onbedoeld, van religieuze, politieke, morele, ethische, culturele en commerciële fricties. Los van alle motieven waarmee ze werden verzameld, zijn ze *bewaard* in musea vanwege onze behoefte om de herinnering aan onze cultuurgeschiedenis levend te houden en steeds aan nieuwe vragen te kunnen onderwerpen. Om te kunnen herijken en om onze positie in de wereldgeschiedenis bij te kunnen stellen. Net zo belangrijk als de tijdlijn die daarmee geboden wordt, is het verhaal dat verteld kan worden over het belang dat de westerse wereld hecht aan de selectie van deze fragmenten.

Ter overweging

De faraonische beelden in Berlijn illustreren verschillende lijnen van de grote wereldgeschiedenis. Verzameld vanuit de ambitie om de wortels van de klassieke beschaving te bestuderen zijn ze nu ook tentoongesteld binnen een kader van Duits-Duitse geschiedenis. Hun aanwezigheid in een westerse collectie representeert de ambitie om de 'eigen' geschiedenis te positioneren in een 'universele' geschiedenis. Noties als 'eigen' en 'universeel' zijn cultuur- en tijdgebonden en ondergaan een voortdurende herinterpretatie. Cultuurhistorische vraagstukken zoals opgeworpen door Salvatore Settis, vereisen derhalve een hernieuwde wijze van het kijken naar archeologische collecties. Juist in een tijd waarin een nationale claimcultuur lijkt te ontstaan voor de 'repatriëring' van stukken

die dateren uit een tijd waarin van 'patria' nog geen sprake was, doet het ertoe de cultuurhistorische waarde voor de plaats waar de materiële restanten zich nu bevinden te onderzoeken. Niet om argumenten te formuleren waarom objecten op deze plaats behouden dienen te worden. Maar wel om te voorkomen dat we deze objecten reduceren tot parafernalia van het westerse imperialisme of andere vormen van toe-eigening, volgens welke gedachte zij hier, in westerse musea, niet meer zouden mogen zijn.

Noten

- 1 Museumarcheologie is een samenwerkingsverband tussen Archeologie en Cultuurgeschiedenis van Europa/Museologie, UvA Geesteswetenschappen.
- 2 Pomian, Krzysztof, *De oorsprong van het museum. Over het verzamelen*, Heerlen, (1987), Nederlandse vertaling 1990. Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, *Destination Culture. Tourism, Museums and Heritage*, Berkeley, Los Angeles, Londen 1998, 17-78.
- 3 Eerdere publicaties die voortkwamen uit 'Museumarcheologie' zijn gebundeld in het gelijknamige themanummer van *Tijdschrift voor Mediterrane Archeologie*, onder eindredactie van Hoijtink, M.H.E. en Van Wijngaarden, G.J.M., TMA 41, 2009.
- 4 Zie voor verdere bespiegelingen over de postmoderne betekenisgeving aan oudheden in het Neues Museum: Jong, Ad de, *Vitrines vol verhalen: museumcollecties als bron voor cultuurgeschiedenis*, Vossiuspers oratiereeks, 2010, 26.
- 5 Settis, Salvatore, 'Futuro del classico', 2004. Hier is de Nederlandse vertaling gebruikt, Uitgeverij Voltaire, Den Bosch, 2010, 133.
- 6 Hoijtink, M.H.E., *Caspar Reuvens en de Musea van Oudheden in Europa (1800-1840)*, diss. UvA, 2009, 105.
- 7 Settis 2004/2010, 170-171.
- 8 Settis, 2004/2010, 153-154. De *Hidjra* was de vlucht van Mohammed uit Mekka naar Medina, en is later de metafoor geworden voor migratie van moslims en verspreiding van islam.
- 9 De vroegste rapporten dateren uit 1979. Zie hiervoor: *1st World Conference on Muslim Education*, Mecca, <http://unesdoc.unesco.org> (geraadpleegd april 2011).
- 10 Wolf, Eric R., 'The social organization of Mecca and the origins of Islam', *Journal of Anthropology*, vol. 7, no.4, winter 1951, 329-356.
- 11 Macaulay, Rose, *Pleasure of Ruins*, Weidenfeld and Nicholson Londen 1953, VII 'A note on new ruins', 453-455.