

'De tot vorm gekomen persoonlijkheid van het volk'

Volkskunst als cultuurdiagnose¹

Gerard Rooijackers

'... een bron van waarachtig volksgeluk'
Jan de Vries (1941)²

Wie enigszins vertrouwd is met de geschiedenis van het vak volkskunde (de studie van het dagelijks leven, de zeden en gewoonten) weet dat de belangstelling tijdens de periode van de Romantiek, in het kielzog van de gebroeders Grimm, voornamelijk uitging naar immateriële 'talige' aspecten zoals liederen en verhalen. Pas tegen het einde van de vorige eeuw, toen de moderne tijd ook in stoffelijke zin met nieuwe fabrieksproducten steeds meer een stempel ging drukken op het platteland, dat als onge-rept werd beschouwd, kregen de folkloristen belangstelling voor de materiële kanten van de volkscultuur. De wereld van de boeren en de vissers, die werden beschouwd als de dragers van oeroude, onveranderlijke tradities, werd bedreigd. Het was vijf voor twaalf; men moest redden wat gered kon worden.³ Zo ontstonden in Noordwest-Europa de eerste openluchtmusea (in feite asielen voor volkscultuur) alsmede de oude collecties van provinciale en stedelijke genootschappen die vaak in een eigen museum waren ondergebracht. De volkskundige manifesteerde zich als redder van bedreigde relictten.

De toegewijde beschouwing van voorwerpen

De germanist prof. Jan de Vries (1890-1964) verklaarde in 1941 deze late belangstelling van de volkskundigen voor de materiële cultuur evenwel uit de omstandigheid dat 'de voortbrengselen der volkskunst zich toch zeer bezwaarlijk voor een wetenschappelijk onderzoek leenen' aangezien

¹
Bewerkte en sterk uitgebreide tekst van de inleiding die bij gelegenheid van de opening van de tentoonstelling 'Alledaags maar bijzonder. Volkskunst in Limburg, 1750-1950' in het Goltziusmuseum te Venlo op 15 mei 1992 werd uitgesproken. Fragmenten van deze tekst werden eerder gepubliceerd in de brochure die ter gelegenheid van deze expositie verscheen van S. Derckx, *Alledaags maar bijzonder. Volkskunst uit Limburg, 1750-1950*. Goltziusmuseum (Venlo 1992).

²
J. de Vries, 'Inleiding', in: A. Teenstra (ed.), *Nederlandsche volkskunst* (Amsterdam 1941) 1-13, aldaar 1.

³
Vgl. J.J. Voskuil, 'Geschiedenis van de volkskunde in Nederland. Portret van een discipline', *Volkskundig Bulletin* 10 (1984) 50-63, en G. Rooijackers, 'Volkscultuur en volkskunde. De folklore van de wetenschap?', *Kleio* 33 (1991-1992) 3-13.

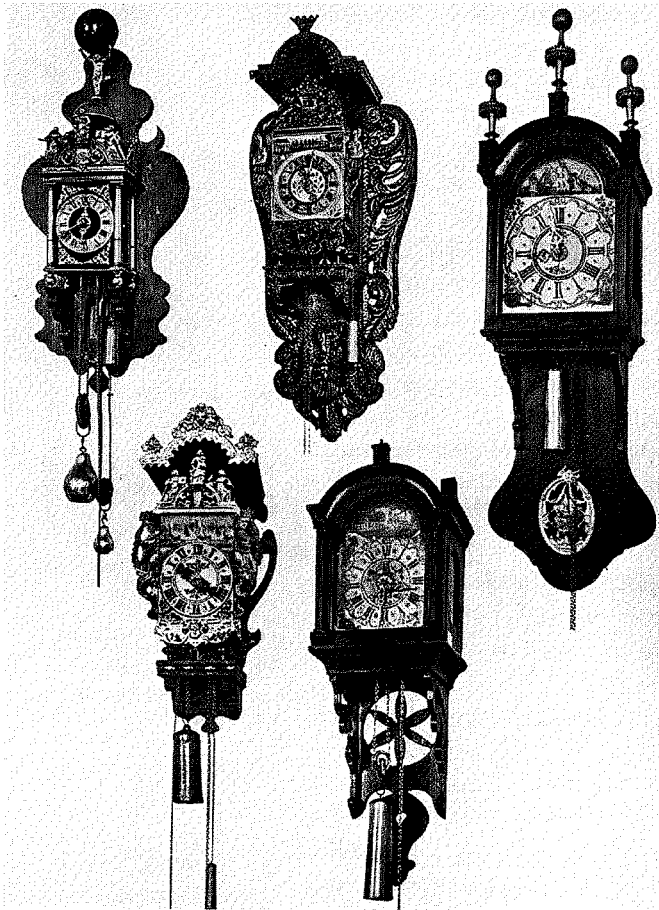
er welbeschouwd alle gebruiksvoorwerpen toe konden behoren. 'Ieder moest wel dadelijk getroffen worden door de fraaie houtsnijkunst die zich op kasten en kisten, mangelplanken en stoven ontplooidde, of ook door de kleurrijke en kunstig versierde weefsels, maar waar lag de grens tusschen het belangwekkende en het alledaagsche? Het vaatwerk, de landbouwgereedschappen, waren die ook een element der eigenaardige boerenkultuur? Moest men de fraai beschilderde sjees als een kostbaar museumbezit beschouwen en naar vorm en ornamentiek nauwkeurig onderzoeken en kan men daarnaast den eenvoudigen hooiwagen als een wel nuttig en praktisch, maar verder weinig belangwekkend voertuig ter zijde laten?'⁴ De Vries opteede, in tegenstelling tot veel van zijn toenmalige collega's, niet zozeer voor een selectie op puur esthetische criteria, maar wilde in feite de gehele stoffelijke plattelandsbeschaving bestudeerd zien. Hij hanteerde de term 'volkskunst' zoals in het moderne onderzoek het begrip 'materiële cultuur' gebruikt wordt. Vast stond voor hem in ieder geval dat het de cultuur van het platteland moest betreffen; vanuit de steden kwamen immers alleen maar inbreuken op de in wezen 'nog ongeschonden' boerensamenleving. 'Men zal hier en daar kunnen vaststellen, dat het door de fabriek afgeleverde product een ontwrichtende invloed heeft geëfend', zo schrijft De Vries in zijn inleiding op de bundel *Nederlandsche volkskunst* uit 1941. 'Wanneer een meubelvorm, die door de mode begeerd wordt, ontworpen is op de teekentafel van een sierkunstenaar en niet onder de handen van een vaardig ambachtsman tot stand gekomen is, dan kan het gebeuren dat hij niet bij de eigenschappen van het materiaal past; als nu zulk een meubel door den dorpsstimmerman tot voorbeeld genomen wordt, kan dat zijn gevoel voor de eischen van de stof schaden. Op dit gebied zijn in den loop der laatste jaren wel ontsprongen voorgekomen; het is tijd de volksambachten tegen deze schadelijke invloeden te beschermen.'⁵

Toch had ook De Vries moeite met dit sociaal-geografisch afbakeningscriterium. Wat bijvoorbeeld te doen met de Friese klok die zich als 'werkstuk der stedelijke industrie, voortbrengsel van een burgerlijke beschaving' in de steden had kunnen ontplooiën? Is dit nog volkskunst, zo vraagt de inleider zich af om vervolgens te stellen dat de samenstellers van de bundel dit bevestigend hebben beantwoord. Niettemin behoefde dit standpunt in de ogen van De Vries rechtvaardiging aangezien het geëfende oog van de kunst-



▲
Afbeelding van een mesheft (Friesland, ca. 1750), voorstellende de kruisiging van Christus met de werktuigen der Passie. Illustratie uit: A. Teenstra (ed.), *Nederlandsche volkskunst* (Amsterdam 1941).

⁴
De Vries, 'Inleiding', 2.
⁵
Ibidem, 9.



Geen 'echte eigen kunst van ons volk': de klok als 'werkstuk der stedelijke industrie, voortbrengsel van een burgerlijke beschaving'. Bovenste rij v.l.n.r.: Zaanse klok, Groningse stoeltjesklok, staartklok; onderste rij v.l.n.r.: Friese stoeltjesklok, scheepsklok. Illustratie uit: A. Teenstra (ed.), *Nederlandsche volkskunst* (Amsterdam 1941).

kenner de stijlsoorten van de 'hoge kunst' (renaissance, rococo, empire) erin kon terugvinden. 'Waarom noemt men dit dan niet veeleer ontaarde, verboerschte, tot een lager niveau gezonken kunst, in plaats van het uit te geven voor wat het toch in waarheid niet is: echte eigen kunst van ons volk?' De oplossing van dit probleem zocht De Vries in de gedachte dat niet de herkomst het karakter van de volkskunst bepaalt, maar de wijze van incorporatie en aanpassing 'aan den eigen vormwil'.⁶

De opvattingen van De Vries zijn interessant en belangrijk. Hij verbreedde het terrein van de volkskunst niet alleen tot de gehele stoffelijke cultuur, maar had daarbij oog voor wat wij tegenwoordig zouden noemen acculturatieprocessen en de diffusie van innovaties vanuit andere cultuurgebieden. 'Er is geen volk zoo primitief, of het ervaart de

6

Ibidem, 5-7.

invloeden van andere en hogere culturen. Het houdt daarom nog niet op, een eigen beschaving te bezitten, die een in zich besloten en volkseigen karakter handhaaft. Er bestaat daarom geen enkele reden om dit van buiten af binnengedrongen cultuurbezit uit te sluiten van onze eigen volkscultuur.' Voor toekomstig onderzoek was het volgens De Vries van belang na te gaan welke elementen precies werden overgenomen, op welke wijze ze werden aangepast en in de 'eigen' cultuur werden opgenomen. Daarnaast was het nodig om meer inzicht te krijgen in de cultuurcontacten die hun sporen in de materiële cultuur hadden nagelaten. Zo was hij geïntrigeerd door de kleurenrijkdom van 'de' Hindelooper boerenkamer die schril afstak bij 'den stemmigen toon van de Hollandsche binnenkamer'. Hoe was bijvoorbeeld de relatie met de Scandinavische boerenkunst?, zo vroeg hij zich af.⁷

Duidt deze benadering op een voor die tijd breed, open en relatief dynamisch cultuurbegrip, anderzijds dient opgemerkt te worden dat De Vries in een aantal opzichten 'gevangen' zat in de premissen van de klassieke volkskunde. Zo werd 'het volk' gezien als een homogene eenheid met als bindmiddel een verwante materiële en geestelijke cultuur (vandaar het begrip volkscultuur). De oude onderzoekers hadden geen of nauwelijks oog voor sociale differentiaties binnen de samenleving. Het belangrijkste onderscheid dat werd aangebracht was de tegenstelling tussen stad en platteland. De 'echte' volkscultuur was boerencultuur, de 'ware' volkskunst was boerenkunst, waarbij tevens plaats werd ingeruimd voor het houtsnijwerk van de vissersschepen.⁸ De moderne volkskunde is daarentegen net zo goed geïnteresseerd in de stedelijke cultuur en, wat acculturatieprocessen betreft, evengoed in de wisselwerking tussen het Verre Oosten en de Republiek; niet alleen op het gebied van boerenwerktuigen maar bijvoorbeeld ook wat betreft 'elitaire' asiatica zoals porselein en sits. Met name het diffusieproces over de verschillende regio's en sociale groepen staat daarbij centraal.⁹

Daarnaast vormde de 'eigenheid' van dit plattelandsvolk het belangrijkste criterium. Door de producten van 'het volk' te bestuderen zou immers de specifieke volksaard kunnen worden vastgesteld, een van de hoofddoelen van de toenmalige volkskundebeoefening. 'Hier ligt voor ons opengespreid wat ons volk in het verborgene geschapen heeft en wij verheugen ons over den kunstzin die zich in de lange winteravonden aan den huiselijken haard of in



▲
Adam en Eva op een Drentse
koekprent. Illustratie uit: A. Teenstra
(ed.), *Nederlandsche volkskunst*
(Amsterdam 1941).

⁷
De Vries, 'Inleiding', 7.

⁸
Vgl. G.C.E. Crone, 'Volkskunst bij de
scheepvaart', in: Teenstra, *Nederland-
sche volkskunst*, 202-231.

⁹
G. Rooijackers, 'Ongemeen vernuftig
en naarstig. De Republiek der
Verenigde Nederlanden als innovatie-
centrum van materiële cultuur uit het
Verre Oosten', *Volkskundig Bulletin* 15
(1989) 1-33; H. Dibbits en G. Rooij-
ackers, 'Materiële cultuur tussen zee
en vasteland. De diffusie en receptie
van asiatica in de Republiek', in:
K. Davids, M. 't Hart, H. Kleijer en
J. Lucassen (ed.), *De Republiek tussen
zee en vasteland. Buitenlandse invloeden
op cultuur, economie en politiek in
Nederland, 1580-1800* (Leuven/
Apeldoorn 1995) 123-148.

de eenvoudige dorpswerkplaats heeft ontplooid. Die volkskunst beteekent niet alleen een waardevol geestelijk bezit, maar zij is ook een bron van waarachtig volksgeluk', aldus Jan de Vries in 1941. 'Zal de toegewijde beschouwing van al deze voorwerpen ons volk iets kunnen leeren over ons volk zelf, over zijn aard en aanleg, over herkomst en geschiedenis?'¹⁰

Ondanks de aandacht voor wisselwerking tussen cultuurgebieden, die deels verklaarbaar is uit de door de toenmalige dialectologie beïnvloede geografische methode van de volkskundigen, hadden zij in diachronisch opzicht veel minder oog voor dynamiek. Er werd steevast uitgegaan van de continuïteit van de 'eigen' cultuurverschijnselen. Vandaar dat bijvoorbeeld een Friese klok als stadsproduct niet alleen een sociaal-geografisch maar tevens een letterlijk temporeel probleem vormde. Deze klok was immers aan de veranderlijke mode onderhevig en kon daarnaast nog niet zo oud zijn: 'De Friesche klok, die echt of nageemaakt in zoo menig huisgezin als pronkstuk staat, kan nu eenmaal niet ouder zijn dan de uitvinding van het uurwerk; haar gingen de eenvoudiger zonnwijzer en de zandlooper vooraf.'¹¹ Juist in de werkelijk eigen voortbrengselen van volkskunst spiegelt zich het karakteristieke van 'het volk' dat, althans dat veronderstelde men, teruggaat tot in een ver verleden. 'Misschien zijn het niet veel meer dan de allereenvoudigste gereedschapsvormen en enkele over-oude versieringsmotieven, maar deze zijn voor ons de kostbaarste bewijzen, hoe zich in het bestaan van een volk geslacht aan geslacht vastknoopt. Hoever, zijn wij geneigd te vragen, reikt die overlevering terug? Tot in de Middeleeuwen, of wellicht nog verder, tot in den Oudgermaanschen tijd, of moeten wij zelfs trachten door te dringen tot in de nevels der vóórhistorische tijdperken?'¹² Hier lag volgens De Vries een van de belangrijkste volkskundige kwesties die dringend nader onderzoek verdiende.

Aangezien de oude folkloristen het tijdloze karakter als een van de belangrijkste criteria beschouwden voor objecten van volkskunst, zagen zij deze continuïteitspremissie in feite steeds bevestigd. Traditionele symbolen verdwenen niet, het repertoire werd in de loop van de tijd alleen gevarieerder. 'Wanneer wij, bij de bestudeering der volkskunst, teruggaan naar de motieven der vroegste tijden, dan weten wij toch zeer goed, hoe zelfs de oudste motieven nog heden ten dage worden toegepast. Rijker en rijker is de schat der versieringen door de eeuwen heen



▲
Fragment van een Friese mangelplank.
Illustratie uit: A. Teenstra (ed.), *Nederlandsche volkskunst* (Amsterdam 1941).

¹⁰
De Vries, 'Inleiding', 1.

¹¹
Ibidem, 5.

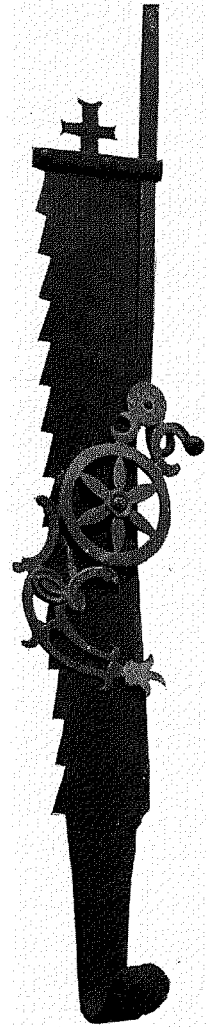
¹²
Ibidem, 4.

geworden', aldus Hil Bottema. 'De motieven verloren soms gaandeweg hun oorspronkelijk dieperen zin en werden louter traditie, steeds weer bracht men ze, ook dan, opnieuw aan. Het is daarom niet goed mogelijk bij volkskunst den tijd van ontstaan af te leiden uit het versieringsmotief. Vindt men op beddepannen niet dikwijls renaissance krullaria rondom een Vroeggermaansche zesster? Versieringen dus uit tijden die een goede vijftien eeuwen onderling verschillen. In oorsprong en wezen zeer uiteenlopend, maar doordat zulke uitersten naar den volksaard eenvoudig verwerkt werden, kreeg het geheel toch steeds een goede stijleenheid.'¹³

Volkskunst als antimodern cultuurpessimisme

Achteraf de oude volkskundecollecties in de musea overziend, valt het op dat de belangstelling van de toenmalige verzamelaars bijna uitsluitend uitging naar fraaie, gedecoreerde volkskunstobjecten. Hieronder verstond men, in tegenstelling tot de aan de veranderlijke mode onderhevige individuele schoonheidsbehoefte van de 'hogere kunst', voorwerpen waarbij het traditionele karakter zozeer overheerste, 'dat men van een persoonlijke kunststijl nauwelijks spreken kan; de houtsnijder of de schilder schept niet iets, dat hij zelf als persoonlijk schoonheidsideaal wil belichamen, maar dat de gemeenschap, waarin hij leeft en waarvoor hij werkt, als traditionele vormgeving en behandeling der materie aanvaardt'. Dit betekent geenszins, aldus Jan de Vries, dat volkskunst niet mooi kan zijn; integendeel: 'Dat zoowel vorm als ornament schoon kunnen zijn, is dus een gevolg van den aesthetischen zin, die in de gemeenschap leeft en dien elke handwerksman als lid van die gemeenschap bij het scheppen van een voorwerp openbaart.'¹⁴

De koekplanken, uithangborden, gevelstenen, versierde werktuigen, decoratieve devotionalia en het klein houtsnijwerk vormen doorgaans de kern van de volkskundeverzamelingen. Deze collecties zeggen in de eerste plaats iets over de belangstelling van de toenmalige verzamelaars; pas in tweede instantie geven ze een beeld van de materiële cultuur. Dit beeld is bijzonder vertekend door het aanleggen van esthetische criteria: het schone en karakteristieke van het object waren immers doorslaggevend voor het behoud ervan. Door deze selectieve overlevering



▲ Een zaaghaal of ketelhaak met onder meer het zogeheten zesster-motief. Illustratie uit: H. Ropohl, *Eeuwig levende teekens* (Den Haag 1941).

¹³ H. Bottema, 'Versieringen van Nederlandsche volkskunst', in: Teenstra, *Nederlandsche volkskunst*, 33-74, aldaar 35.

¹⁴ De Vries, 'Inleiding', 3.

lijkt het soms wel alsof mensen vroeger geen lelijke dingen in huis gehad hebben, het werkt een romantisering van het goede oude leven in de hand ('the world we have lost'). De mensen waren weliswaar armer, maar in cultureel opzicht en letterlijk in oorspronkelijkheid (hier niet te verstaan als originaliteit maar als teruggaand op de origine of oorsprong der 'eigen' cultuur) waren ze rijker, zo werd gedacht. Het ontstaan van de volkskunstcollecties kunnen we dan ook in de meeste gevallen karakteriseren als een vorm van maatschappijkritiek: een veroordeling van de stedelijke massacultuur en een verheerlijking van de rurale volkscultuur.

Zo stelde Jan de Vries dat het behoud van de manufactuur in de vorm van traditionele ambachten een zaak van 'groot volksbelang' was. 'Het is daarom goed, wanneer wij misschien wat eenzijdig den nadruk leggen op het karakter van volkskunst, opdat de stedelingen weer leeren beseffen, dat hier een kostbaar volksbezit door onverschilligheid dreigt verloren te gaan.' De bundel over Nederlandse volkskunst die in 1941 verscheen, had dan ook tevens tot doel 'velen de oogen [te] doen opengaan voor wat eens de trots van ons volk was. Laat men vooral niet te veel denken aan een museum, waarin het onherroepelijk verloren bijgezet wordt, maar eerder aan de levende krachten in ons volk, die nog altijd tot het scheppen van goede ambachtskunst in staat zijn.'¹⁵ De specifieke cultuurdiagnose van De Vries cum suis, die gekenmerkt wordt door een zoeken naar de eigenheid van 'het volk' via op het platteland aanwezige en vervaardigde objecten die in vorm en decoratie terug zouden reiken tot een oeroud verleden en als zodanig de continuïteit van de karakteristieke volksaard belichamen, krijgt door het bovenstaande tevens een ideologische en cultuurpolitieke lading. Willen we een gezond, levend en krachtig volk blijven, dan dienen we de wortels en bakermat van onze cultuur te behoeden voor de anonieme massacultuur van de steden met hun fabrieken en modegrillen.¹⁶

Het is in cultuurpolitiek en ideologisch opzicht niet onbelangrijk dat deze standpunten werden ingenomen in een gezaghebbend boek dat in de oorlogsjaren, keurig gebonden en op goed papier gedrukt, verscheen. De volkskunst werd immers beschouwd als in wezen Germaanse kunst, die de verwantschap met de cultuur van de toenmalige bezetter onderstreepte. Dat een internationaal gezaghebbende hoogleraar als De Vries zich maar al te graag



▲
Palmhouten breischei, afkomstig uit Deurne, ca. 1850. Illustratie uit: H. Wiegiersma, *Volkskunst in de Nederlanden* (Helmond 1941).

¹⁵
Ibidem, 13.

¹⁶
Vgl. ook de inleiding op J. de Vries (ed.), *Volk van Nederland* (Amsterdam 1937) 1-22, met name 3-4. Voor de analyse van dergelijke opvattingen zie I. Cieraad, *De elitaire verbeelding van volk en massa. Een studie over cultuur* (Muiderberg 1988). De verafschuiving van de oprukkende 'asfaltcultuur' was in de jaren twintig en dertig in kringen van Nederlandse intellectuelen geen onbekend geluid. Ook een historicus als Johan Huizinga maakte zich bijvoorbeeld 'grote zorgen voor de toekomst van onze beschaving' waarbij met het voortschrijden van materieel comfort en 'mechanisering van cultuur' naar zijn mening de geestelijke nivellering en vulgarisering toenamen. Vgl. W.E. Krul, *Historicus tegen de tijd. Opstellen over leven en werk van J. Huizinga* (Groningen 1990); R. Aerts & K. van Berkel (ed.), *De pijn van Prometheus: essays over cultuurkritiek en cultuurpessimisme* (Groningen 1996).

leende voor een dergelijke wetenschappelijke legitimatie van een onderdrukkende cultuurpolitiek moge blijken uit het feit dat hij in 1943 de leiding op zich nam van het door het Departement van Opvoeding, Wetenschap en Kultuurbescherming nieuw ingestelde Rijksinstituut voor Nederlandsche Taal en Volkskultuur.¹⁷ Na de Tweede Wereldoorlog was de rol van De Vries vanwege zijn collaboratie met de Duitse bezetter in de Nederlandse volkskunde uitgespeeld. Toch dienen we ons te realiseren dat niet zozeer het gedachtengoed van deze Leidse hoogleraar omstreden was, maar veeleer zijn gretigheid in het samenwerken met de vijand om zijn eigen volkskunde-idealen te verwezenlijken. Hij zag zijn kans schoon om te komen tot een volkskundige infrastructuur waarbij hij de wetenschap in feite verkwanselde aan de cultuurpolitiek. Sommige van zijn collega's keurden deze handelwijze weliswaar sterk af, maar verschilden wat betreft cultuurdiagnose in feite niet zo veel met hem. 'Kunst is zelfopenbaring en de ongeschoolde volkskunst is de zelfopenbaring der volksziel, maar tevens een worstelstrijd om levenslicht en levenslucht, om niet onder te gaan in het individuële en banale, om niet te worden overweldigd door de doode en doodende stof', aldus de Nijmeegse hoogleraar Jos. Schrijnen (1869-1938) in zijn handboek over *Nederlandsche volkskunde*.¹⁸ Voor hem was dit louter een intellectueel en geen cultuurpolitiek standpunt, in tegenstelling tot bijvoorbeeld Jan de Vries en Dirk Jan van der Ven (1891-1973), die de volkscultuur nieuwe injecties wilden geven door het organiseren van nationale volksfeesten of, op het gebied van de volkskunst, het stimuleren van de plattelandsnijverheid; activiteiten waartegen Schrijnen nadrukkelijk stelling nam.¹⁹

Volkskunst en expressionistische avantgarde

In de twintigste eeuw voelden ook de expressionistische kunstenaars zich aangetrokken tot de volkskunst. Deze kunst voldeed immers aan hun primitivistische idealen van het pure en ongekunstelde. Een wel bijzonder markante figuur in dit verband was de arts en schilder Hendrik Wieggersma (1891-1969), die in Deurne een grote collectie houtsnijwerk samenstelde. Door zijn intensieve contact als huisarts met boeren en schaapherders, turfstekers en werklaven van de Peelontginningen, zoals dat heet, kon hij een prachtige verzameling volkskunst bijeenbrengen.

¹⁷
Ton Dekker, 'Het Rijksinstituut voor Nederlandsche Taal en Volkscultuur. Een mislukt initiatief tijdens de Tweede Wereldoorlog', in: T. Dekker, P. Post en H. Roodenburg (ed.), *Antiquaren, liefhebbers en professoren. Momenten uit de geschiedenis van de Nederlandse Volkskunde*. Thema-nummer *Volkskundig Bulletin* 20,3 (Amsterdam 1994) 343-374. Vgl. ook P.J. Meertens, 'Jan de Vries', *Volkskunde* 65 (1964) 97-113.

¹⁸
J. Schrijnen, *Nederlandsche volkskunde* (2 dln., Zutphen 1930-1933), deel II, 94 (in eerste editie Zutphen 1915-1916, II, 86).

¹⁹
Met betrekking tot het 'Nederlandsch landjuweel' dat van 3 tot 5 september 1919 op het terrein van het Nederlands Openluchtmuseum te Arnhem gehouden werd merkte Schrijnen vinnig op: 'Innig leed heeft het me gedaan, dat het mooie en intieme uit Neerlands volksleven te Arnhem tot een publieke vertooning is misbruikt en dat vendelzwaaiers, klepperlieden, pinksterbruid, midwinterhoornblazer, kerktrommelaar en doodsaaanzegger ten aanschouwe van een juichende en joelende en gichelende menigte zijn rondgeleid. Ik houd dit voor een profanatie van wat ons heilig en dierbaar is, goed bedoeld, maar verderfelijik in haar gevolgen' (*Nederlandsche volkskunde*, I, 22). Voor dit 'nationale landjuweel' of 'vaderlandsch historisch volksfeest' zie D.J. van der Ven, *Neerlands volksleven* (Zaltbommel 1920), A. de Jong, 'Volkskunde in de open lucht. Musealisering en nationalisering van het platteland 1850-1920', *Volkskundig Bulletin* 20 (1994), 290-308 en T. Wagemakers, 'Het Vaderlandsch Historisch Volksfeest. Over D.J. van der Ven, massatoerisme en de moderne folklore', *Jaarboek 1996 Nederlands Openluchtmuseum* (Nijmegen/Arnhem 1996) 170-187. Vgl. voor een historiografisch overzicht van deze periode: M. Jacobs, *Volkskunde in het Interbellum. De Zuidnederlandse Centrale voor Folklore-onderzoek, een ontbrekende schakel?* (Gent 1989).

Sindsdien geldt hij als de 'ontdekker van de geweldige wereld van de kleine Peellandse volkskunst'. Na de verkoop van de collectie in 1956 ging Wiegiersma voort met verzamelen, maar de streek raakte uitgeput: 'ook in de ontsloten Peel was de volkskunst een stille dood gestorven'.²⁰ Volgens Wiegiersma was de volkskunst 'de tot vorm gekomen persoonlijkheid van het volk. Dit volk is niet de massa, de breede onderlaag, maar het in organischen samenhang levende menschencomplex, dat, steunend op oeroude traditie en gelijke verlangens, leeft, zijn God aanbidt. Het is saamhorig in herinnering en hoop, saamhorig in den geest, één van geest, kind.' De volkskunst werd door hem beschouwd als de natuurlijke voortzetting van de naïeve kunst van het kind. Door ontsluiting en modernisering verloor de Peellandse bevolking haar 'ingeschapen eigenschappen' en 'verbasterde' haar kunst. Het volk verviel in de visie van Wiegiersma daarmee tot massa, van de 'sublieme' volkskunst resteerden dan slechts 'meer of minder charmante onbeholpenheden'.²¹ Naast de antimoderne cultuurpessimisten waren het ironisch genoeg juist expressionistische avantgarde-kunstenaars, een internationaal gezelschap variërend van Emil Nolde tot Pablo Picasso met hun door velen destijds als *entartet* beschouwde kunst, die zich niet alleen openstelden voor niet-westerse (vooral Afrikaanse) kunstuitingen maar ook voor Europese volkskunst. Tussen beide groepen volkskunstliefhebbers waren nauwelijks contacten en in politiek opzicht waren zij radicaal anders georiënteerd.²² In de legendarische figuur van de medicus-pictor Wiegiersma gingen antimoderniteit en avantgardisme evenwel op paradoxale wijze samen.

Volkskunstsymboliek als levende tekens

De betekenis van traditionele vormen en decoraties heeft de volkskunstverzamelaars en folkloristen lange tijd hevig beziggehouden. Zij zagen in veel motieven reminiscenties aan oeroude, Germaanse symbolen. Zo zouden zonnerad, zesster, maalkruis en levensboom verwijzen naar aloude mythologische voorstellingen van de oorspronkelijke bewoners van onze streken. Het waren met andere woorden 'eeuwig levende teekens'. Geen tekens die door een enkeling waren verzonnen en niet gebonden waren aan het wel en wee van één mens, 'doch teekens, die in het volk en uit het volk groeien en leven, zoo lang dat volk leeft.



▲
Knop van een 19e-eeuwse Noord-Brabantse wandelstok. Illustratie uit: H. Wiegiersma, *Volkskunst in de Nederlanden* (Helmond 1941).

20
H.J. Verwiel, 'Weerzien met Wiegiersma', *Brabantia* 26 (1977) 10-14.

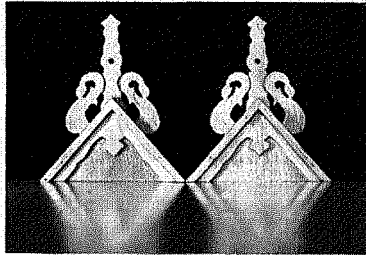
21
H. Wiegiersma, *Volkskunst in de Nederlanden. Klein-beeldhouwwerk* (Helmond 1941) 16, 18. Vgl. ook: J. Coppens, 'Hendrik Wiegiersma en de volkskunst', in: J. Coppens en H. Michiels (ed.), *Hendrik Wiegiersma, Lith 1891 - Deurne 1969*. Heemkundekring H.N. Ouwering (Deurne 1991) 64-71; N. Peters en T. Wagemakers, 'De Volkskunst van Wiegiersma in het Nederlands Openluchtmuseum', in: Th. Hoogbergen (ed.), *Hendrik Wiegiersma: kunstenaar, verzamelaar, mythe* (Gemert 1997) ter perse.

22
Vgl. U. Glatzel, *Zur Bedeutung der Volkskunst beim Blauen Reiter* (München 1975); C. Hepp, *Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende* (München 1987); G. Korff, 'Volkskunst als ideologisches Konstrukt? Fragen und Beobachtungen zum politischen Einsatz der "Volkskunst" im 20. Jahrhundert', *Jahrbuch für Volkskunde* 15 (1992) 23-49.



Friesche boeren, die den vrijheidsdrang van hun stam in de trotsche gevelteekens van hun hoeven uitbeelden.

Handwerk van dezen tijd. Boekenstennen waarin het Friesche gevelteken een nieuwe toepassing vond.



Ideologische etnisering en esthetisering van symbolen. Illustratie uit H. Ropohl, *Eeuwig levende teekens. Tentoonstelling van volksche zinnebeelden* (Den Haag 1941).

Alles wat een volk aangeboren wet en innigst verlangen is, daarvoor vindt het zijn teekens. En deze teekens plaatst het aan gevel en deur, op huisraad en wapenen.²³

Het is niet verwonderlijk dat de belangstelling voor de symbolische waarde van de versieringen in de volkskunst sterk leefde in de jaren dertig en veertig van de twintigste eeuw. De tekens duiden immers, zo dachten sommigen, op de grondslagen en de eenheid van de Germaanse cultuur: 'In wezen zijn de teekens overal gelijk, niet alleen hier in Nederland, ook in de andere Germaansche landen zijn ze aan te treffen. In Vlaanderen, de Eiffel, het Rijnland en Westfalen, Beieren en Tirol, overal ziet men ze in een zelfde verscheidenheid en aantal. Zij zijn dan ook te rekenen tot het onomstreden geestesgoed van alle Germaansche en Indo-Germaansche volkeren, zij vormen een wezenlijke uiting der Noordsche wereldbeschouwing.'²⁴ Uit deze passage spreekt een sterke ideologische visie, waarbij de volkscultuur cultuurpolitieke doelen diende. De volkskunst-uitingen werden gezien als een teken van stamverbondenheid en culturele eigenheid.

Ze werden tevens kenmerkend geacht voor de continuïteit van de cultuur, dit wil zeggen de 'ware', onbedor-

²³ H. Ropohl, *Eeuwig levende teekens. Tentoonstelling van volksche zinnebeelden* (Den Haag 1941) 5. Vgl. G. Rooijackers, 'Het bovenlicht als object van volkskunst', *Brabants heem* 44 (1992) 81-88.

²⁴ W.F. van Heemskerck Düker en H.J. van Houten, *Zinnebeelden in Nederland* (Den Haag 1941) 11.

ven, niet *entartete* (plattelands)beschaving. De traditionele vormtotaal werd gezien als een element uit een wereldbeschouwing 'die ons weer deel doet hebben aan de eeuwige oerkrachten van het leven zelve, aan de eeuwige dynamiek van geboren worden en sterven, aan den eeuwigen op en neergang van geslachten, stammen en volkeren'. Deze wereldbeschouwing, zo schreven Van Heemskerck Düker en Van Houten in 1941, was gedoemd ten onder te gaan in de verstedelijkte samenleving met haar asfalt en huizenblokken.²⁵ Dergelijke cultuurpessimistische denkbelden hadden destijds een sterk ideologische lading en werden door nationaal-socialistische politici gehanteerd om de 'grondslagen' van hun rijk 'wetenschappelijk' te legitimeren. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de auteurs in nauw contact stonden met de Duitse nazi-volkskundige K.Th. Weigel, die in Göttingen zelfs een speciaal *Sinnbildarchiv* had opgebouwd.²⁶

De betekenis van symbolen is afhankelijk van de context waarin ze functioneren. De tekens hebben in principe geen intrinsieke, vaststaande, in tijd en ruimte universele betekenis. Integendeel: ze worden telkens door

25
Ibidem, 9-10.

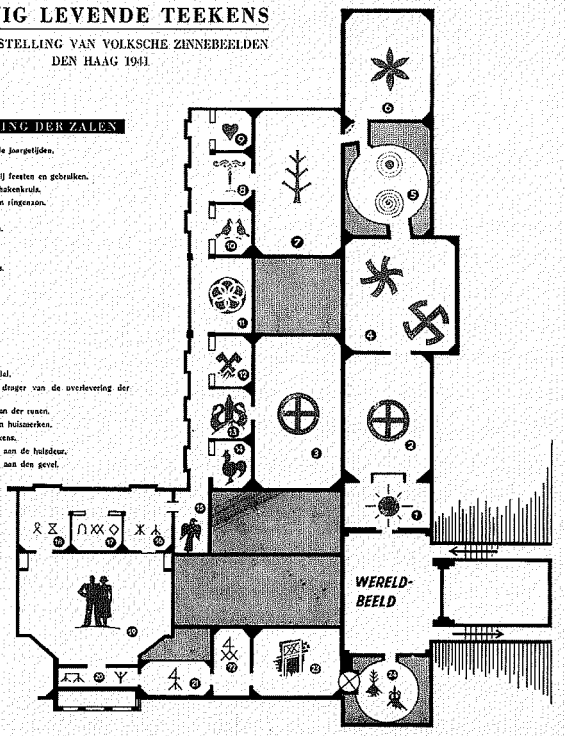
26
R.W. Brednich, 'Das Weigelsche Sinnbildarchiv in Göttingen. Ein Beitrag zur Geschichte und Ideologiekritik der nationalsozialistischen Volkskunde', *Zeitschrift für Volkskunde* 81 (1985) 22-39; Idem, 'Germanische Sinnbilde und ihre vermeintliche Kontinuität. Eine Bilanz', in: R.W. Brednich en H. Schmitt (ed.), *Symbole. Zur Bedeutung der Zeichen in der Kultur*. 30. *Deutscher Volkskundekongress in Karlsruhe vom 25. bis 29. September 1995* (Münster/New York 1997) 80-93; U. Nußbeck, *Karl Theodor Weigel und das Göttinger Sinnbildarchiv. Eine Karriere im Dritten Reich* (Göttingen 1993).

EEUWIG LEVENDE TEEKENS

TENTOONSTELLING VAN VOLKSCHIE ZINNEBEELDEN
DEN HAAG 1941

INDEELING DER ZALEN

- 1 De aan door de jaargetijden.
- 2 Het radwiel.
- 3 Het radwiel bij feesten en gebruiken.
- 4 Wervelrad en haakwiel.
- 5 Zonespruit en ringen.
- 6 De eenster.
- 7 De levensboom.
- 8 De lemspaal.
- 9 Het hart.
- 10 De twee vogels.
- 11 De heilsknoep.
- 12 Het gesand.
- 13 De oever.
- 14 De baan.
- 15 De nidelar.
- 16 De ruun.
- 17 Ing en vervoer.
- 18 Dronken en vol.
- 19 Ons volk als drager van de overlevering der zinnebeelden.
- 20 Het voorbesien der ruun.
- 21 Sibbetekens en huizenken.
- 22 De meesterreken.
- 23 Het zinsbeeld van de huldere.
- 24 Het zinsbeeld van den gevel.



Plattegrond van de tentoonstelling 'Eeuwig levende teekens' (Den Haag 1941), samengesteld door de Volksche Werkgemeenschap met medewerking van het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten.

mensen die ze vervaardigen, gebruiken en beschouwen, geïnterpreteerd en van zin voorzien. Willen we dus iets van de symbolische inhoud van de zinnebeelden te weten komen, dan dient onderzoek naar het proces van betekenisgeving door mensen verricht te worden. Het betreft dan altijd contextonderzoek met aandacht voor sociale verschillen, tijd en ruimte, religie, geslacht, beroep enzovoort. Het gaat historici en volkskundigen immers niet om de voorwerpen (lees: symbolen) als zodanig, maar om de betekenis die ze hebben in het gedrag van mensen. De specifieke, ideologische interpretatie van de symbolen in de jaren dertig en veertig van de twintigste eeuw verwijst dan ook meer naar het gedrag van onderzoekers en politici uit die tijd dan naar het leven van de plattelanders, voor wie de levensbomen, maalkruisen en zonneraderen geheel andere betekenissen konden hebben.

Daarbij dienen we te bedenken dat een symbool, ook al verandert het niet of nauwelijks van vorm, geen eenduidige betekenis hoeft te hebben. Het kan bijvoorbeeld in de loop van de tijd van inhoud en communicatieve waarde veranderen. Tevens is het goed mogelijk dat eenzelfde symbool voor verschillende groepen in een samenleving op hetzelfde moment verschillende betekenissen heeft. Het zijn juist deze gedifferentieerde betekenislagen die in het moderne onderzoek de aandacht hebben.²⁷

De culturele biografie van objecten

De context waarin iets wordt gepresenteerd is per definitie in hoge mate bepalend voor de betekenis. De samenstellers van de expositie 'Alledaags maar bijzonder. Volkskunst in Limburg, 1750-1950', die in 1992 in het Goltziusmuseum te Venlo en het Limburgs Volkskundig Centrum te Limbricht te zien was, hebben de intrinsieke esthetische waarde van de objecten trachten aan te vullen met context. Met andere woorden: zij hebben de mens er meer nadrukkelijk bijgehaald dan voordien het geval was. Enerzijds zijn de oude verzamelaars van al dat fraais op de expositie aanwezig. Zo was het een goede gedachte om bijvoorbeeld een zelfportret van Wiegersma op te nemen. Zijn volkskunstcollectie zegt in veel gevallen immers meer over deze illustere figuur dan over het Peellandse volksleven. Dit is voor een groot deel ook te wijten aan de geringe aandacht die de oude, sterk objectgerichte collectio-

27

Vgl. G. Rooijackers (ed.), *Mensen en dingen. Betekenissen van materiële cultuur*. Themanummer *Volkskundig Bulletin* 19,2 (Amsterdam 1993). M. Garthoff-Zwaan heeft in 1988 een poging gedaan de symbolische betekenis van slibversieringen op middeleeuws aardewerk te duiden. Bij gebrek aan goede contextinformatie is haar interessante betoog echter onvoldoende onderbouwd en kan zij bijvoorbeeld de gedifferentieerde betekenislagen niet adequaat ontrafelen. Haar onderzoek, dat in de vaktijdschriften sterk is bekritiseerd, wijst eens te meer op het essentiële belang van goede, contemporaine contextinformatie om de (middeleeuwse) betekenis van (aardewerk-)symbolen te verklaren. Zie: M. Garthoff-Zwaan, *Communicerende vaten. Beeldtaal van slibversiering op laat-middeleeuws aardewerk in de Nederlanden*. Museum Boymans-Van Beuningen (Rotterdam 1988).

Alledaags maar bijzonder

GOLTZIUSMUSEUM VENLO



Volkskunst uit Limburg 1750-1950

Omslag van de brochure bij de tentoonstelling 'Alledaags maar bijzonder. Volkskunst uit Limburg 1750-1950' (Venlo/Limbricht 1992/1993) met daarop een eind-19e-eeuwse tabakspot van Tegels aardewerk uit de collectie van het Nederlands Openluchtmuseum te Arnhem.

neurs hadden voor het vastleggen en documenteren van de contextgegevens: waar komt iets precies vandaan, wie was de laatste gebruiker, waar werd het gekocht of gemaakt (de meeste volkskunst werd, anders dan in de romantische beeldvorming werd gedacht, niet door de eigenaars maar juist door specialisten vervaardigd) en hoe werd het gebruikt: was het louter een siervoorwerp, had het een dagelijkse functie in werk of huishouden, in welk ver- trek stond welk voorwerp enzovoort. Door het ontbreken van deze essentiële contextgegevens zijn de meeste objecten in wetenschappelijk opzicht bijzonder problematisch: hun waarde als historische bron neemt hierdoor sterk af. Toch kunnen ze in meer algemene zin uitstekend dienst doen als rekwisieten om het cultuurhistorische verhaal dat in musea wordt verteld te illustreren.²⁸

28

G. Rooijackers, 'Mensen en dingen. Beschouwingen over materiële volkscultuur', in: Ch. de Mooij en R. van de Weijer (ed.), *Rijke oogst van schrale grond. Een overzicht van de Zuidnederlandse materiële volkscultuur, ca. 1700-1900* (Zwolle/'s-Hertogenbosch 1991) 8-21.

Uit het voorgaande is duidelijk geworden dat 'volkskunst' een mentale categorie is van onderzoekers en verzamelaars die op het materiaal is geprojecteerd. Voor de makers, verkopers en gebruikers van deze objecten had het vaak andere en veelal ook meerdere betekenissen. De pottenbakker die de vaas vervaardigde die zo potsierlijk het affiche van de tentoonstelling 'Alledaags maar bijzonder' tooit, zal niet tegen zichzelf gezegd hebben: 'Nu ga ik vandaag eens een mooi stuk volkskunst maken.' Nee, hij maakte een tabakspot, waarin hij zich overigens wel kon uitleven. Het was, is en blijft in de eerste plaats een tabakspot. Op de tentoonstelling krijgt het door de context echter de betekenis van volkskunst, een betekenis die de oorspronkelijke gebruiker er vrijwel zeker niet aan heeft toegekend. Voor hem was het een functioneel siervoorwerp, maar ook een markering van zijn status (het is een Mercedes onder de tabakspotten) en bron van vermaak. De pot verschafte de bezitter identiteit en status; voor hem had het object kortom een andere betekenis. Het is overigens tekenend voor het objectgerichte verzamelen dat documentatie over de (laatste) gebruiker volledig ontbreekt. In het moderne onderzoek, dat in deze tentoonstelling enigszins wordt weerspiegeld, gaat het met name om de betekenissen die mensen toekenden aan de spullen. Wat polemischer geformuleerd: het gaat ons niet om de spullen maar om de rol die de dingen in heden en verleden spelen in het gedrag van mensen. De culturele biografie en het gebruikstraject van het object staan hier centraal.²⁹

Materiële cultuur vormt immers een belangrijk communicatiemedium. Door middel van interieur en kleding dragen we letterlijk iets uit; we zeggen iets over onszelf, we markeren al dan niet bewust onze sociale, economische en culturele plaats in de samenleving. Op de Limburgse tentoonstelling werd, zij het spaarzaam en veelal impliciet, aandacht besteed aan de betekenissen die de objecten, die wij hier en nu aanduiden als volkskunst, gehad hebben voor de oorspronkelijke gebruikers. Dit Limburgse volk was natuurlijk geen homogene groep: wie goed kijkt zal het juist opvallen hoeveel differentiatie, status- en standsverschillen er bestaan moeten hebben in de pre-industriële, hiërarchische samenleving.

Daarmee confronteert deze tentoonstelling ons in feite met kernvragen van de moderne volkskunde. In hoeverre hebben de voorwerpen invloed ondergaan van verschillende culturele circuits? Hoe is de relatie tussen elite-

29
Vgl. W. Frijhoff, 'Devotieprentjes als bestanddeel van culturele praktijken', in: P.G.J. Post (ed.), *Verbeelding van vroomheid. De devotieprent als cultuurwetenschappelijke bron*. Themanummer *Volkskundig Bulletin* 16,3 (Amsterdam 1990) 350-378.



cultuur en volkscultuur, tussen mode en traditie, tussen kunst en kitsch? En in hoeverre weerspiegelen de objecten problemen van continuïteit en verandering? Ook 'volkskunst' kent immers trends en innovaties. Maar in veel gevallen zien we tevens een grote continuïteit in vorm (de datering is niet voor niets vaak een groot probleem) terwijl de betekenis (de boodschap die men aan het voorwerp toekent en wil uitdragen) sterk kan veranderen. Vervolgens dient de vraag zich aan in hoeverre we kunnen spreken van regionale culturen. Zijn deze dominanter dan sociale verschillen? Het geografische betekenisveld krijgt in de context van een provinciale tentoonstelling onvermijdelijk extra gewicht; de objecten worden met andere woorden betekenisdragers van een regionale identiteit.

Daarnaast dienen we ons af te vragen welke plaats de tentoongestelde voorwerpen in het geheel van de materiële cultuur innemen. Waren ze wel alledaags? Waren ze wel bijzonder? Zeggen ze in deze samenhang en selectie eigenlijk niet meer over onze gemusealiseerde omgang met volkscultuur? Met andere woorden: de kans is levensgroot dat de oorspronkelijke gebruikers niets van zo'n expositie zouden begrijpen; de voor hen vertrouwde voorwerpen zijn in de museale context immers van hun oude gebruikscircuits onthecht en naar geheel andere maatstaven en criteria gepresenteerd.³⁰

De voorwerpen die als 'ware', geautoriseerde cultusobjecten in de reliekschrijnen van de museale cultuurtempels zijn geplaatst, hebben alle, meer of minder geschonden, de tand des tijds doorstaan. Het betreft hier

▲ Een Italiaanse Alessi *design*-fluitketel naast een uit nood geboren geïmproviseerd exemplaar uit Limburg: verschillen in ruimte, tijd en sociale groep staan museale esthetisering niet in de weg. Illustratie uit S. Derkx, *Alledaags maar bijzonder. Volkskunst uit Limburg, 1750-1950*. Tentoonstellingsbrochure Goltziusmuseum (Venlo 1992).

³⁰ Vgl. W. Brückner, 'Volkskunst - Völkerkunst - Volkskunde im Museum, heute. Oder vom Kunst- und Krempel-Denken', *Bayerische Blätter für Volkskunde* 18 (1991) 81-99.

dan ook voornamelijk pre-industriële volkskunst-uitingen. Een rijk gedecoreerde, van allerlei sierstrips en attributen voorziene auto had op een tentoonstelling over volkskunst uit Limburg ook niet misstaan. De tentoonstellingsmakers hebben met 1950 als eindgrens – daarmee de suggestie wekkend dat in de moderne samenleving geen 'echte' volkskunst meer wordt geproduceerd maar slechts industriële kitsch of brave ambachtskunstnijverheid – dit beeld gemeden en daarmee een prachtkans laten liggen om het vastgeroeste volkskunstconcept wakker te schudden.³¹ Wel werd een Italiaanse *design*-fluitketel van Alessi geplaatst naast een uit afvalmateriaal vervaardigd 'Ersatz'-keteltje. Het laatste object wint door deze contextuele *setting* sterk aan 'aura', maar meer dan een morfologisch-functionele verwantschap is er – bij deze op zich aardige confrontatie – niet.

Daarnaast bestaat er ook nog zoets als efemere sierdrang: de snel vergankelijke materiële volkskunst zoals zandtekeningen, feestkoeken, bruiloftstaarten, boterversieringen, bloemtapijten en rijk gestoffeerde voortuintjes in monotone stadswijken. Deze laat zich in een museum nauwelijks vertonen, laat staan bewaren. Ook dit houdt een vertekening van het beeld in. Anderzijds kunnen dergelijke vertekeningen uitnodigen tot een interessante reflectie op onze omgang met objecten die in hoge mate wordt bepaald door de specifieke cultuurdiagnose van onderzoeker, tentoonstellingsmaker en museumbezoeker. Goede volkskundige tentoonstellingen stellen de mens centraal, waarbij niet alleen de oorspronkelijke bezitter en gebruiker aan de orde dient te komen, maar ook de wijze waarop mensen zich in de loop van de tijd deze objecten in culturele zin materieel en symbolisch hebben toegeëigend. Kritische reflecties op het benoemen van objecten volgens mentale categorieën als 'kunst' of 'volkskunst' alsmede de etnisering ervan in sociaal-culturele of regionale zin mogen daarbij in wetenschap en museum niet ontbreken. Volkskundigen hebben immers te lang alleen de esthetische aspecten van cultuur benadrukt.

³¹
Vgl. K. Köstlin, 'Volkskunst und Volkskunde. Nachgetragene Liebe oder die Geschichte einer Entfremdung', *Kieler Blätter zur Volkskunde* 22 (1990) 125-140; H. Nikitsch en B. Tschofen (ed.), *Volkskunst. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1995 in Wien* (Wenen 1997).

Summary

'Shaping the Personality of the Folk': Popular Art as Cultural Diagnosis

While early folklorists initially focused on tales and songs, towards the end of the nineteenth century they developed a keen interest in traditional material culture, which was disappearing as a result of modernisation. Relics were rescued and stored in museums, where they were cherished as expressions of 'folk art' revealing the soul of unspoilt country folk. As anti-modern culture pessimists in the early decades of the twentieth century interpreted waning artisanal folk art production in terms of loss and decay, expressionist avant-garde artists embraced the 'pure' and 'un-artificial' qualities of these 'primitive' objects.

The notion of popular art was an intellectual construct that outsiders (researchers, museum professionals, collectors) superimposed on an aesthetic selection of material culture. In this process of labeling, the objects and their symbolic decoration acquired a new meaning, one essentially different from the significance they had held for their makers and 'original' users. This concept is used primarily to define a specific culture in an aesthetic and ethnic way: attractive objects as identity markers of certain regional rural groups.

For contemporary ethnologists, popular art is a mental (historiographic) category that reflects a specific cultural diagnosis. Any given value assigned popular culture represents but a single episode in the cultural biography of an object: the ideological appropriation of it by outsiders in an ethnic and aesthetic sense thus gives material culture a totally different range of meanings. In this process, museums were (and still are to some extent) dominant brokers providing showrooms for *retardataire* diagnoses of culture without considering the changing status of common objects as they are transformed into extraordinary exempli.