

# Marianne van der Heijden (1922-1998)

## Citation for published version (APA):

Netel, E. J. (2017). *Marianne van der Heijden (1922-1998): het archief als bron van (kunst)historische herinnering*. Datawyse / Universitaire Pers Maastricht. <https://doi.org/10.26481/dis.20171108en>

## Document status and date:

Published: 01/01/2017

## DOI:

[10.26481/dis.20171108en](https://doi.org/10.26481/dis.20171108en)

## Document Version:

Publisher's PDF, also known as Version of record

## Please check the document version of this publication:

- A submitted manuscript is the version of the article upon submission and before peer-review. There can be important differences between the submitted version and the official published version of record. People interested in the research are advised to contact the author for the final version of the publication, or visit the DOI to the publisher's website.
- The final author version and the galley proof are versions of the publication after peer review.
- The final published version features the final layout of the paper including the volume, issue and page numbers.

[Link to publication](#)

## General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

If the publication is distributed under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license above, please follow below link for the End User Agreement:

[www.umlib.nl/taverne-license](http://www.umlib.nl/taverne-license)

## Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us at:

[repository@maastrichtuniversity.nl](mailto:repository@maastrichtuniversity.nl)

providing details and we will investigate your claim.

## Valorisatie-addendum

---

Kritische en probleemoplossende potenties van  
wetenschappelijk onderzoek naar  
nalatenschappen van minder bekende  
kunstenaars.



## Museumpraktijk

De noodzaak voor dit onderzoek naar de nalatenschap van Marianne van der Heijden komt direct voort uit de museumpraktijk. Toen ik als conservator van Museum Henriette Polak in Zutphen werkte, werd aan dit museum regelmatig gevraagd of nagelaten werk kon worden ondergebracht in de collectie. Op die vraag moest op grond van inhoudelijke, maar ook praktische bezwaren veelal negatief worden geantwoord. Belangrijkste criterium voor het uitbreiden van de verzameling was dat de aangeboden kunst moest aansluiten bij de bestaande collectie en het beleid dat het museum op grond daarvan had opgesteld. In de tijd van 2002 tot 2010 dat ik voor dit museum werkte, was aansluiting bij de modern-klassieke kunst van Joop Sjollema en zijn kunstenaarsvrienden leidraad voor het verzamel- en tentoonstellingsbeleid. Toch betekende dat niet dat alle kunst die aan dit criterium voldeed, kon worden opgenomen. De capaciteit van de depots liet een rigoureuze toename van de verzameling niet toe en de financiële middelen ontbraken de depotruimte uit te breiden, extra personeel aan te stellen die de binnengekomen kunstwerken konden registreren en conserveren. Het opnemen van complete nalatenschappen was voor dit museum uitgesloten. Slechts af en toe konden enkele werken uit een nalatenschap als schenking worden geaccepteerd. Ik stelde voor jaarlijks een tentoonstelling te organiseren van een minder bekende kunstenaar wiens leven en werk aansloten bij de opvattingen van Joop Sjollema en zijn vrienden. Op die manier konden verborgen oeuvres onder de aandacht worden gebracht en het profiel van het Zutphense museum worden versterkt. Bij de uitvoering van dit idee maakte ik vaak gebruik van nalatenschappen die in opslagruimten van erfgenamen opgeborgen stonden. Bij iedere tentoonstelling kon een publicatie worden gemaakt, zodat de getoonde werken waren gedocumenteerd en er na afloop van de expositie iets tastbaars overbleef.

In tegenstelling tot Museum Henriette Polak besloot Museum van Bommel van Dam in Venlo onder het directeurschap van Rick Vercauteren van 2004 tot 2016 wel tot het aannemen van complete nalatenschappen. De erfenis van Marianne van der Heijden was de eerste die Vercauteren in zijn geheel als schenking accepteerde. Vercauteren handelde uit naam van de gemeente Venlo, die de uiteindelijke eigenaar van de kunstcollectie van Museum van Bommel van Dam is. Al snel kwam ook dit regionale museum voor het dilemma te staan dat het personeel ontbrak al de binnengekomen kunstwerken op conditie te checken en te conserveren. Tevens werd duidelijk dat de expertise ontbrak de archiefstukken die onderdeel waren geweest van de schenkingen, te archiveren en toegankelijk te maken voor het publiek.

De druk van de alledaagse werkzaamheden, zoals onder meer het organiseren van tentoonstellingen, het ontvangen van bezoekers, het beveiligen van de kunst en het geven van rondleidingen, zorgde ervoor dat de conservering van de binnengekomen kunstwerken en de inventarisatie van de archiefstukken naar de achtergrond verschoven. Dit proces werd versterkt door het feit dat resultaten van het conserveren van kunst en registreren van archiefstukken niet direct zijn om te zetten in stijgende bezoe-

kersaantallen en daarmee de noodzaak ervan minder zichtbaar is voor het publiek of de gemeenteraadsleden die uiteindelijk over het bestaansrecht van dit Venlose museum beslissen.

## **Kunstenaarsnalatenschappen en het verzamelbeleid van musea en andere erfgoedinstellingen**

Deze twee voorbeelden uit de museumpraktijk laten de lastige situatie zien waarin kleinere Nederlandse musea die (nog) afhankelijk zijn van overheidsgeld, zich met betrekking tot collectievorming en het aannemen van kunstenaarsnalatenschappen bevinden. De economische crisis en de bezuinigingen op kunst en cultuur die sinds 2007 hun sporen nalaten op de mogelijkheden van kleinere musea, maken deze situatie nog problematischer.<sup>805</sup>

De vraag rijst of het opnemen van kunstenaarsnalatenschappen in het nationale erfgoed een taak is van gemeenten, provincies of de landelijke overheid. De verschuiving van veel landelijke overheidstaken naar gemeenten, zoals binnen de zorg op grote schaal heeft plaatsgevonden, heeft tot gevolg dat het ook met betrekking tot kunst en cultuur geen uitgemaakte zaak is of het behoud ervan een gemeentelijke dan wel een landelijke overheidstaak is. In het bijzonder is het onduidelijk wie verantwoordelijk is voor de keuzes die moeten worden gemaakt met betrekking tot de recente, nationale kunstgeschiedenis. Er is een tendens gaande dat de overheid, zowel de landelijke als de regionale, zich hieruit terugtrekt en dat dit proces van geschiedschrijving wordt overgelaten aan particuliere initiatieven en instellingen.

Deze verschuiving staat in schril contrast met de visie en houding van de overheid in de jaren tachtig. In 1981 verwierf het Rijk bijvoorbeeld het omvangrijke legaat van Theo van Doesburg. Schilderijen, tekeningen en prenten werden onderdeel van de Rijkscollectie (tot 1982 Dienst Verspreide Rijkscollecties, tegenwoordig Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed). De bibliotheek van Van Doesburg werd in bruikleen gegeven aan het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (sinds 2014 Instituut voor Kunstgeschiedenis). Vanaf 1984 stelde het Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur een jaarlijks budget ter beschikking voor de aankoop van werk van levende kunstenaars, waarmee na verloop van tijd een representatief overzicht van de Nederlandse kunst zou kunnen worden samengesteld. In 1997 fuseerde deze instelling met het Instituut Collectie Nederland, dat in 2011 overging in de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed (RCE). Dit instituut is nu verantwoordelijk voor het landelijke verzamelbeleid en de glorie dagen van aankopen van moderne of eigentijdse kunst door het Rijk behoren tot het verleden. Dat betekende echter niet dat de rijkscollectie niet meer groeide. In 2011 presenteerde het RCE een overzicht van de aanwinsten van de afgelopen twintig jaar. Een van de hoogtepunten vormde de schenking van het beeldend oeuvre van Lu-

---

<sup>805</sup> Daan van Lent en Claudia Kammer, 'Voor kleinere musea is het vaak ploeteren', *NRC*, 7 juli 2016; Greta Pama, 'Dit is wat de musea met rode cijfers willen doen', *NRC*, 22 november 2016.

cebert door Tony Swaanswijk-Koek in 2006. De rijkscollectie werd hiermee verrijkt met tweehonderd schilderijen en tweeduizend werken op papier.<sup>806</sup>

Echter, in het laatste beleidsplan van het RCE heeft het verwerven van kunstvoorwerpen geen prioriteit meer. Het instituut richt zich op het beheren en het beheersbaarheid houden van de collectie. In het beleidsplan voor 2014-2017 staat: 'De beleidsmatige keuzes voor de collectie zijn: behoud door beheersbaarheid, gebruik door zichtbaarheid en ontwikkeling door profilering. We kiezen daarbij voor de focus op een compacte werkcollectie die gewaardeerd wordt door het veld.'<sup>807</sup> Voor het opnemen van complete nalatenschappen van kunstenaars die net zijn overleden, is nauwelijks meer plaats.

Dat het Rijk bij de schenking van de nalatenschap van Theo van Doesburg ook diens kunstenaarsarchief verwierf, is geenszins gebruikelijk. De verwarrende situatie met betrekking tot het behoud en beheer van kunstnalatenschappen geldt in nog sterkere mate voor de kunstenaarsarchieven. Dat Marianne van der Heijden haar werk zo uitgebreid heeft gedocumenteerd en ook haar dagboeken en andere archiefstukken heeft bewaard, is uitzonderlijk. Lang niet al haar collega's stelden een documentatie van hun werk samen. Dat werd pas meer gebruikelijk toen onder meer de Beeldend Kunstenaars Regeling en andere kunstinstituten, zoals de Centra voor Beeldende Kunst, de Kunstuitlenen en de Stichting Vrouwen in de Beeldende Kunst om dergelijke documentatie vroegen. Daarnaast heeft de verbetering van de kunstreproductietechniek een belangrijke impuls gegeven aan de toename van de vraag naar en de noodzaak van kunstenaarsdocumentatie. Tegenwoordig hoort het samenstellen van een documentatiemap tot iedere kunstenaarspraktijk, maar dat was tot begin jaren tachtig nog niet algemeen gebruikelijk. Het feit dat van der Heijden in 1984 de kunstenaressenpagina van *Ruimte* mocht invullen, had mede te maken met het feit dat ze aan de redactie van dit tijdschrift documentatiemateriaal had toegestuurd. Andere kunstenaars van haar generatie hadden dit materiaal niet zo goed op orde zoals zij. Velen van hen vonden dat dit niet tot hun werk behoorde: zij maakten kunst en waren geen documentalisten. Deze opvatting werd overgenomen door veel beheerders van nalatenschappen. Vaak zijn wel de kunstwerken bewaard, maar van een kunstenaarsarchief met de documentatie van de kunst, zoals lijsten en recensies van tentoonstellingen, aangevuld met dagboekantekeningen en briefwisselingen met opdrachtgevers of kunstenaarsvrienden, is zelden sprake.

Wanneer de beheerders deze wel bezitten, dan is het vaak erg moeilijk deze documentatie ergens onder te brengen waar het voor het publiek toegankelijk gemaakt zal worden. Er kan van geluk worden gesproken als een gemeente- of regionaal archief de stukken wil opnemen. Veel musea zien het niet als hun taak kunstenaarsarchieven te verzamelen. Dat het Van Goghmuseum zowel de kunst, als de brieven van haar naamgever onderzoekt, is een uitzondering. Zo stelt bijvoorbeeld het Cobramuseum voor

<sup>806</sup> Simone Vermaat, 'Het beeldend oeuvre van een dubbeltalent. De schenking Lucebert', in Fransje Kuyvenhoven e.a., *Gekregen! Aanwinsten van de Staat 1990-2010* (Amsterdam University Press, Amsterdam 2011) 122-125.

<sup>807</sup> Michaela Hanssen, Marina Raymakers, Evert Rodrigo (redactie), *Collectieplan 2014-2017* (Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Amersfoort 2013) 7.

Moderne Kunst in Amstelveen zich in de eerste plaats op als een kunsthall, een instituut dat zich richt op het maken van wisseltonstellingen, en niet als een kenniscentrum van het gedachtegoed dat dagboekantekeningen, correspondentie of foto's van de oprichters van Cobra verzamelt.

De interesse die Museum van Bommel van Dam toonde voor het kunstenaarsarchief van Van der Heijden, is ongebruikelijk. Over het algemeen wordt deze taak overgelaten aan het Instituut voor Kunstgeschiedenis (voorheen de Rijksbureau voor Kunsthistorische documentatie). Dit landelijke instituut beheert verschillende kunstenaarsarchieven, maar in hun 'Missie en visie' wordt het verzamelen van dit materiaal niet genoemd.<sup>808</sup> Dat betekent dat de huidige situatie met betrekking tot het opnemen van kunstenaarsarchieven van recent overleden Nederlandse kunstenaars in regionale of rijksarchieven – net als het behoud van kunstnalatenschappen – erg onzeker is.

Zo zien we dat de aandacht voor de conservering van de recente Nederlandse kunstgeschiedenis in zwaar weer is gekomen. De landelijke overheid ziet dat niet als haar taak en kleinere musea hebben er noch de expertise, noch de ruimte of het geld voor. Bovendien worden kleinere musea tegenwoordig gedwongen spraakmakende publiekstrekkingen te organiseren en zich te bekommeren om extra publieksactiviteiten, waarmee inkomsten kunnen worden gegenereerd. Dit alles heeft tot gevolg dat een van de oorspronkelijke uitgangspunten van overheids musea, het collectioneren, beheren en conserveren van ons erfgoed, onder druk komt te staan.

In de kunsthistorische wetenschap heeft zich een vergelijkbaar proces afgespeeld. Onder de invloed van bezuinigingen is onderzoek naar de recente Nederlandse kunst naar de achtergrond verplaatst. Toen Willemijn Stokvis, docente aan de Rijksuniversiteit Leiden en pleitbezorger voor de moderne Nederlandse kunst, in 1999 afscheid nam, verdween ook de enige plaats waar specifiek, universitair onderzoek naar de recente Nederlandse kunstgeschiedenis werd aangemoedigd. Onderzoek naar de praktijk van het kunstenaarschap in Nederland en de daaraan gekoppelde biografische aanpak werden binnen de kunsthistorische wetenschap op een zijpad gezet. Met als gevolg dat auteurs die niet verbonden zijn aan wetenschappelijke instituties, deze praktijken gingen beschrijven, omdat liefhebbers van de Nederlandse kunst, zoals verzamelaars, handelaren en erfgenamen van overleden kunstenaars daar wel behoefte aan hadden.

Al deze ontwikkelingen zijn ten koste gegaan van de wetenschappelijke en museale aandacht voor kunstwerken die niet tot de canon van de kunstgeschiedenis behoren. Hedendaagse of actuele kunst wordt wel onderzocht of krijgt tentoonstellingen in musea, maar het werk van kunstenaars die geen directe rol meer spelen in het actuele kunstcircuit, verdwijnt van het toneel. Wanneer niemand zich het lot van deze kunstvoorwerpen wil of kan aantrekken, zal dit deel van de kunstgeschiedenis uit het zicht van de volgende generatie raken. Het valt te vrezen dat het daarmee voorgoed uit het nationaal erfgoed verdwijnt.

Dit gebrek aan interesse betreft op dit moment vooral het werk van de generatie kunstenaars die vanaf 1945 aan hun loopbaan begonnen. Dat is extra jammer omdat

---

<sup>808</sup> rkd.nl/nl/over-het-rkd/organisatie/missie-en-visie.

juist in de naoorlogse periode de basis is gelegd voor veel vrijheden die tegenwoordig als normale zaken worden ervaren, zoals het feit dat de opvattingen van de kerk niet meer bepalend zijn voor de heersende normen en waarden, dat opvattingen over het huwelijk en seksualiteit sterk zijn veranderd en dat het beroep van beeldende kunstenaar even toegankelijk is voor vrouwen als voor mannen. De generatie van Marianne van der Heijden heeft zich sterk gemaakt voor deze vrijheden. Soms lijkt het erop dat jongere generaties zich nauwelijks meer bewust zijn van deze vrijheden en het niet meer van belang vinden de oorsprong ervan te leren kennen of onder de aandacht te brengen.

Zo staan er zolders vol met kunstwerken en documenten die dit veranderingsproces kunnen documenteren. In dit proefschrift wilde ik op exemplarische wijze laten zien hoe dit materiaal ingezet en geïnterpreteerd kan worden. Het is kostbaar materiaal, met grote waarde voor de kunstgeschiedenis, zo hoop ik te hebben gedemonstreerd. Ik kan de praktische ruimteproblemen van de erfgoedinstellingen weliswaar niet oplossen, maar de oplossing begint met een visie op de omgang met dit materiaal. Mijn proefschrift laat zien wat het belang van onderzoek naar nalatenschappen is voor de kunsthistorie. Alleen door dergelijke onderzoek kunnen criteria worden geformuleerd die kunnen worden gevolgd bij de keuze of de kunstvoorwerpen of archiefstukken moeten worden bewaard of kunnen worden weggegooid. Zonder criteria is selectie er een van toeval en louter gebaseerd op de – vaak tijdelijke – beleidsuitgangspunten van de erfgoedinstellingen.

## **De complexiteit van discriminatie**

Centraal in dit onderzoek staat de positie van Marianne van der Heijden in de Nederlandse kunstwereld. Haar verhaal kan als voorbeeld dienen voor de beperkte mogelijkheden van veel kunstenaressen die na 1945 hun carrière startten. Het zijn de levens van onze moeders of grootmoeders die nog veel belemmeringen ondervonden bij het opbouwen van een (kunstenaars)bestaan onafhankelijk van familie of echtgenoot. Het toont aan dat discriminatie op grond van sekse nog niet zo erg lang geleden plaatsvond in het dagelijks leven van een vrouw die onafhankelijk wilde leven of zich wilde wijden aan de kunst.

Dit verhaal over Marianne van der Heijden dat aan de hand van haar nalatenschap kon worden geschreven, is een pleidooi voor een alternatieve kunstgeschiedenis. Een geschiedenis die zichzelf bevraagt in plaats van een doorgeefluik te zijn van de kunst van reeds bekende namen. Alleen een kunstgeschiedenis die zichzelf onder de loep neemt, kan uitsluitingsmechanismen binnen de beeldende kunst blootleggen.

Het wegmoffelen van Van der Heijdens werk uit de canon van de twintigste-eeuwse kunstgeschiedenis is wellicht niet bewust of met kwade opzet gebeurd. Toch is het resultaat ervan wel de huidige kunsthistorische praktijk aan te rekenen, want door deze onbewuste handelingen dreigt niet alleen een intrigerend kunstenaarschap buiten



het collectieve geheugen te vallen, maar gaan ook de nuances in de geschiedenis van de Nederlandse kunst vervagen.

Wanneer diversiteiten binnen de geschiedschrijving van de recente Nederlandse kunst worden genegeerd, blijft een stramien van een kunstgeschiedenis als een opeenvolging van het werk van vooral mannelijke genieën de boventoon voeren en dat verhaal is niet altijd het meest interessante en/of het meest waarheidsgetrouwe.

Televisieprogramma's volgen maar al te vaak dit ongenueanceerde beeld van de geschiedenis van de kunst door met veel aandacht voor details in beeld te brengen hoe geniale kunstenaars hun eigen stijl hebben moeten bevechten. De kunstcolleges van Joost Zwagerman en Jasper Krabbé in het populaire programma *De Wereld Draait* door of de series van Jeroen Krabbé waarin hij in de voetsporen treedt van Vincent van Gogh en Pablo Picasso zijn daarvan goede voorbeelden.

Met deze hardnekkig aanwezige voorkeur voor de verhalen van de grote meesters worden andere, minder spectaculaire, maar even aanwezige mechanismen uit de kunstgeschiedenis verdoezeld. Op basis van Van der Heijdens loopbaan zijn dat de volgende thema's: het feit dat het nog niet vanzelfsprekend was dat vrouwen voor het kunstenaarschap kozen, dat religie tijdens de wederopbouw van grote betekenis was voor de realisatie van veel kunst en dat er in de jaren vijftig en zestig andere kunstvormen dan het schilderen met olieverf of het ontwikkelen van conceptuele kunst werden gebruikt zoals het achterglasschilderen, het werken met textiel, de grafische technieken en al de verschillende manieren om monumentale kunst te maken, zoals mozaïek, sgraffito, glas-in-lood, muurschilderingen, wandtapijten of glasapplicaties en linoleum- en hout-intarsia's.

Dit verhaal van Marianne van der Heijden laat zien hoe complex de werkelijkheid van het scheidingsproces is en welke invloeden daar allemaal bij kunnen spelen, helemaal in de jaren na de Tweede Wereldoorlog die bolstaat staat verandering op maatschappelijk, sociaal, religieus en economisch gebied. Tegelijk toont het hoe ingewikkeld het proces van discriminatie is. Het laat zien dat de kunstenares veel discriminerende situaties niet aan haar omgeving durfde te vertellen. Zij heeft die verhalen opgeschreven en opgeborgen in haar archief en op die manier voor de toekomstige onderzoeker beschikbaar gehouden. Het negeren van haar werk door de schrijvers van de kunsthistorische overzichtsboeken kan niet alleen kan worden verklaard door het feit dat de kunstenares zichzelf te weinig heeft geprofileerd of dat haar kunst een te laag niveau zou hebben. Het is evenzeer te wijten aan de houding van de huidige kunsthistorici en museummedewerkers die eerder oog hebben voor spraakmakende meesterwerken dan voor het proces waardoor deze kunst op de voorgrond is getreden en andere kwalitatief gelijkwaardige kunst naar de achtergrond is verdreven. De door Donald Preziosi bepleitte ontleding van de kunsthistorische wetenschap biedt een goed antwoord op de discriminerende werking van de traditionele kunstgeschiedenis.

## **Nieuwe tentoonstellingsthema's**

En tenslotte, omdat valorisatie van onderzoek liefst ook tastbaar moet zijn, concreet zal naast deze publicatie over het belang van het kunstenaarschap van Marianne van der Heijden haar verhaal de basis zijn voor een tentoonstelling en begeleidende publicatie. Museum van Bommel van Dam heeft verklaard geïnteresseerd te zijn in een dergelijke expositie, waarmee de resultaten van dit onderzoek voor een breed publiek beschikbaar zullen komen. Daarnaast biedt dit onderzoek ook aanknopingspunten voor tentoonstellingen over het werk van kunstenaressen uit de periode 1945-1975 of de veronachtzaamde relatie tussen kunst en religie in de geschiedenis van de moderne kunst in Nederland.