



Rijksmuseum
Amsterdam

Restauratie en transformatie van
een nationaal monument

Paul Meurs
Marie-Thérèse van Thoor

nai010 uitgevers, Rotterdam

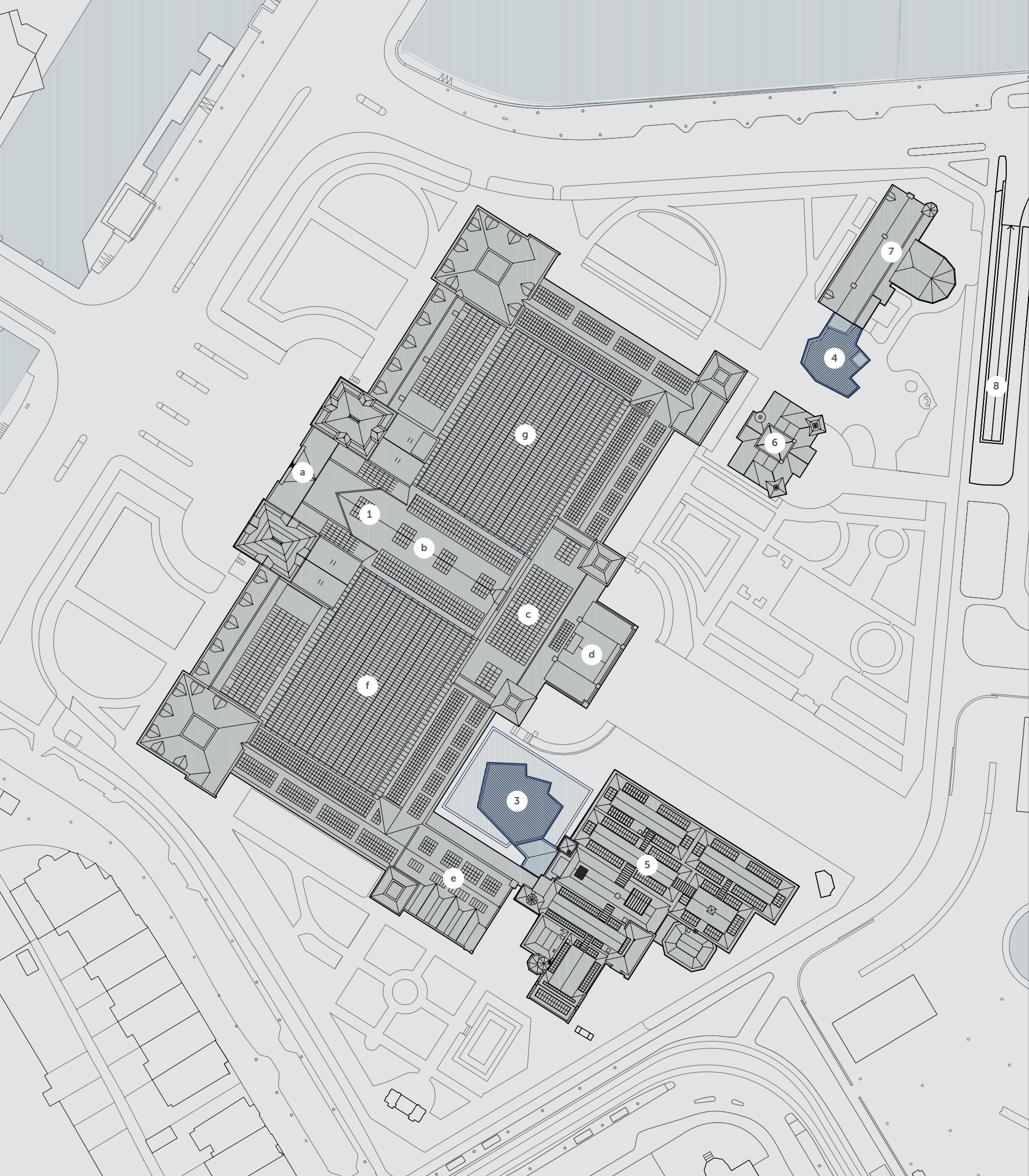
©MIT, Faculteit Bouwkunde, Technische Universiteit Delft

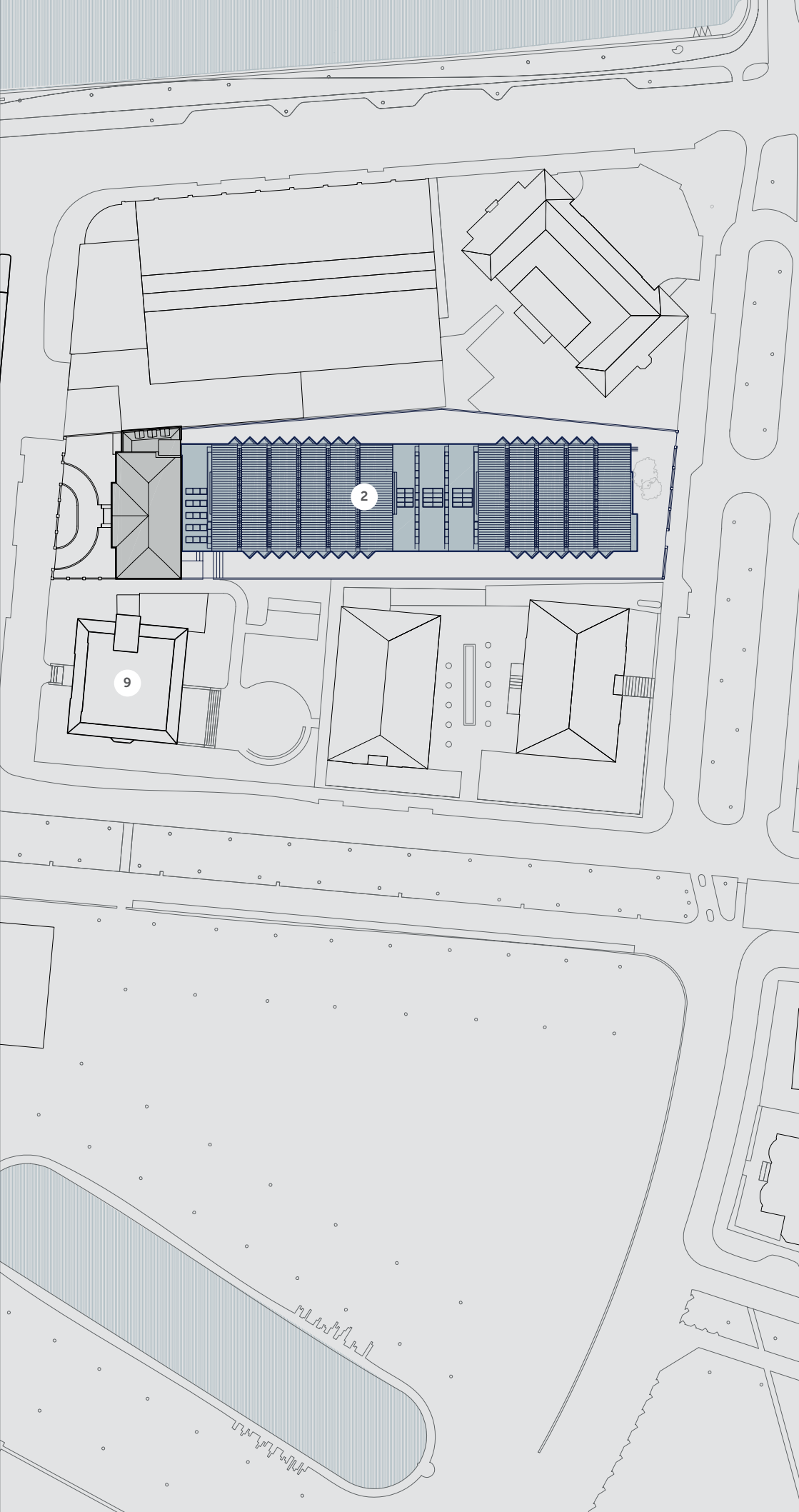
Rijksmuseum
Amsterdam

Restauratie en transformatie van
een nationaal monument

Paul Meurs
Marie-Thérèse van Thoor







1 Hoofdgebouw (eerste verdieping)

- a Voorhal
- b Eregalerij
- c Nachtwachtzaal
- d Vermeer-uitbouw
- e Bibliotheek
- f Westelijke binnenplaats
- g Oostelijke binnenplaats

2 Ateliergebouw

3 Aziatisch Paviljoen

4 Entreegebouw

5 Zuidvleugel (Drucker-uitbouw
en Fragmentengebouw)

6 Directeursvilla

7 Teekenschool

8 Inrit tunneldepot

9 Mannheimervilla







9	Voorwoord Karin Laglas	170	5 Naar een nieuwe museale presentatie De verhouding tussen collectie en gebouw Everhard Korthals Altes
13	Inleiding Naar het nieuwe Rijksmuseum Paul Meurs, Marie-Thérèse van Thoor	188	Nieuwe kleuren in het Rijksmuseum
16	Historie	204	6 Het Rijksmuseum en de stad Honderd jaar plannen maken voor het Museumplein Cor Wagenaar
27	Chronologie	222	Klimaatbeheersingsinstallaties
32	Bouw	232	7 Een machine voor grote aantallen bezoekers De transformatie van het Rijksmuseum in internationaal perspectief Hans Ibelings
50	1 Ontwerp en context P.J.H. Cuypers en de 'mise-en-scène' van het Rijksmuseum Aart Oxenaar	240	Het nieuwe Rijksmuseum
68	Bijgebouwen	258	Conclusie Van Groot Project naar Kleine Projecten Paul Meurs, Marie-Thérèse van Thoor
78	2 Transformaties van het Rijksmuseum Tussen Cuypers en Cruz y Ortiz Ivan Nevzgodin	268	Plattegronden en aanzichten Cruz y Ortiz
94	De zeven ontwerpinzendingen	291	Noten
102	3 Verder met Cuypers Vernieuwing van het Rijksmuseum Paul Meurs	297	Literatuur
124	Civiele werken en constructies	299	Register
136	4 Terug naar Cuypers De worsteling met een thema Marie-Thérèse van Thoor	301	Afkortingen / Archieven
158	Bouwsporen en fragmenten	303	Over de auteurs

De opening van het vernieuwde Rijksmuseum zal weinigen in Nederland zijn ontgaan. In de pers is lovend over het resultaat van ruim tien jaar verbouwen geschreven. Binnen enkele maanden hadden al ruim een miljoen mensen het museum bezocht. Voor de werelden van architectuur en de monumentenzorg is de verbouwing van het Rijksmuseum een fascinerende opgave. Op het oog moeilijk verenigbare doelstellingen komen erin samen: restauratie van een van de belangrijkste monumenten van de negentiende eeuw en de inrichting van een groot hedendaags museum. Dat laatste toont zich bijvoorbeeld in het entreegebied van het gebouw. Volgens een van de bijdragen in dit boek laat dit zich nog het beste vergelijken met de terminal van een luchthaven. Ook was er de uitdaging om het museum ondanks de eisen van veiligheid en omgang met de grote bezoekersaantallen weer te verbinden met de stad.

De onderzoeksgroep Design & History van de Faculteit Bouwkunde doet onderzoek naar interventies aan belangrijke Nederlandse gebouwen, meest monumenten, die de grenzen van het denken over monumentenzorg en architectuur verkennen of verleggen. In december 2010 verscheen het boek *Sanatorium Zonnestraal. Geschiedenis en restauratie van een modern monument*.¹ Zonnestraal is een prachtig voorbeeld van de problematiek van het behoud van moderne architectuur, die niet is gebouwd voor de eeuwigheid. De studie naar het 'Grand Projet' voor het Rijksmuseum is een logisch vervolg. De ontwerpkeuzen die gemaakt zijn op weg naar het spraakmakende resultaat worden erin uitgediept en in kaart gebracht. Het resultaat laat zien hoe fascinerend en soms ook moeilijk het is om al ontwerpend nieuw leven te geven aan erfgoed. Het onderzoek werd mogelijk door een subsidie van de ministeries van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap en van Infrastructuur en Milieu. Aannemers uit de 'bouwkaravaan' hebben de publicatie ervan genereus ondersteund. Cruz y Ortiz arquitectos, Van Hoogevest Architecten en de Rijksgebouwendienst stelden materiaal beschikbaar. Een woord van welgemeende dank is er voor Programmadirecteur Peter Derks, die vanaf het eerste moment ons initiatief voor dit boek steunde. Ook de klankbordgroep onder voorzitterschap van prof. dr. Jos Bazelmans, die de redactie inhoudelijk heeft ondersteund, komt veel dank en waardering toe.

Karin Laglas

Decaan van de Faculteit Bouwkunde, Technische Universiteit Delft







Op 13 april 2013 werd het Rijksmuseum Amsterdam heropend, na een verbouwing die zich over meer dan een decennium uitstreckte. Het gebouw dateert oorspronkelijk uit 1885 en is ontworpen door architect P.J.H. Cuypers (1827–1921). In meer dan een eeuw tijd onderging het tal van grote en kleine verbouwingen, ingegeven door ruimtegebrek, groeiende bezoekersaantallen en veranderende ideeën over museuminrichting. Het resultaat van alle verbouwingen was een labyrint dat zijn rol als rijksmuseum voor het publiek niet meer kon waarmaken. De recente aanpassing had een zeer ambitieuze doelstelling, die zich voor het gebouw vertaalde in de meest ingrijpende aanpak: vernieuwing in plaats van instandhouding of verbetering.¹ Dit in combinatie met ambities ten aanzien van nationale identiteit en als pijler van culturele infrastructuur. Zo werd de verbouwing van het Rijksmuseum een prestigieus en nationaal project, met internationale allure. In 1999 werd een belangrijke aanzet gegeven met de zogenaamde millenniumgift van het kabinet-Kok aan de Nederlandse bevolking. De gift was bedoeld als financiële katalysator om het Rijksmuseum klaar te maken voor het nieuwe millennium, want ‘Nederland telt vele musea van internationale allure, maar er is maar één Rijksmuseum’, aldus de premier.² Een jaar later, in 2000, werd het nieuwe Rijksmuseum opgenomen in de nota *Ontwerpen aan Nederland* als een van de negen Grote Projecten. Deze architectuurnota had als voornaamste doel ‘de inbreng van de ontwerpende disciplines bij ruimtelijke en architectonische opgaven te versterken door middel van overheids-participatie “op maat” in concrete projecten’.³

De ontwerpogave voor het nieuwe Rijksmuseum, in de hiervoor genoemde ambitieuze context, strekte zich uit over verschillende schalen en domeinen. Allereerst was er een stedenbouwkundige opgave: het verbeteren van de relatie van het gebouw met de stad en in het bijzonder het Museumplein. Hierbij hoorde ook een oplossing voor de entree en de inrichting van de onderdoorgang, die het museum over twee lagen doormidden sneed. De tweede opgave was die van de restauratie van het monument van Cuypers, inclusief het herstellen van de heldere structuur en de keuze hoe de decoraties in het interieur zouden kunnen worden teruggebracht. Dan was er de opgave om het museum te vernieuwen en geschikt te maken voor grote bezoekersaantallen. Hierbij ging het om routing, publieksvoorzieningen, beveiliging en binnenklimaat. De uitdaging voor het nieuwe Rijksmuseum was om de balans te vinden tussen de soms tegengestelde belangen van stad, monument, museum, collectie en publiek. Dit werd uitgelegd in de motto’s die tijdens het traject werden bedacht, zoals ‘Vooruit naar Cuypers’, ‘Verder met Cuypers’ en ‘Terug naar Cuypers’.

In dit boek staat de planvorming voor het nieuwe Rijksmuseum centraal, waarbij in het bijzonder wordt gekeken naar de totstandkoming van het ontwerp en de ideeëngeschiedenis die daaraan is verbonden. Wat kwam er terecht van de doelstellingen uit de architectuurnota? Hoe ontwikkelden de visies op de interventie zich vanaf het concept voor een masterplan uit 1996 tot het gerealiseerde project? Hoe zijn al die uiteenlopende ambities met de stad, het monument en het museum gerealiseerd? Wat was de rol van de ontwerpers? Hoe kwam het ontwerp tot stand in de complexe en ambitieuze context, met zeer veel betrokken

partijen, en hoe beïnvloedde dit het ontwerpproces van de eerste schetsen tot de uiteindelijk uitgevoerde renovatie? De nieuwsgierigheid naar de antwoorden waren de aanleiding voor dit boek. Deze studie is hoofdzakelijk geschreven vanuit de primaire bronnen achter alle visies, plannen en de uitvoering. Tevens zijn interviews gehouden met talrijke betrokken architecten, adviseurs en deskundigen. In dit alles kan echter geen volledigheid worden nagestreefd en we hebben daarom ook keuzes en selecties moeten maken. Een belangrijke keuze was bijvoorbeeld om in dit boek het hoofdgebouw van het hele Rijksmuseumcomplex centraal te stellen.

Het boek opent met een beschouwing van de schepping van Cuypers en diens ideeën voor het gebouw en de omgeving. Middels een overzicht van de gebruiks- en verdere bouwgeschiedenis van het museum wordt de urgentie van de ingreep duidelijk, zoals die in 1996 werd verwoord in het Masterplan Ruijsenaars Rijksmuseum.⁴ De beschrijving van de totstandkoming van het uitgevoerde ontwerp voor interventie en restauratie volgt het ontwerpproces vanuit vier invalshoeken: interventie, restauratie, interieur en omgeving. Meerdere ontwerp bureaus waren bij deze ingrepen betrokken, het Spaanse Cruz y Ortiz arquitectos, Van Hoogevest Architecten, het Franse bureau Wilmotte & Associés en Copijn Tuin- en Landschapsarchitecten. Het nieuwe Rijksmuseum is in zijn totaliteit het resultaat van al hun inspanningen en omvat alle schaalniveaus, variërend van de stad, de infrastructuur, de tuin en de civiele werken rond en in het gebouw, tot details van afwerking en inrichting. Hoe verhiel de ambitie van het Grote Project zich tot alle belangen en ruimtelijke dimensies van de opgave? Wat was het resultaat, mede in het licht van internationale projecten en ontwikkelingen?

Een voorbeeld van de dilemma's en contradicties die zich tijdens het ontwerpproces voordeden, was de opgave voor optimale conservering en presentatie van de tentoongestelde objecten. Dit leidde tot technische ingrepen, bouwkundig, constructief en vooral bouwfysisch, die zich zeer moeilijk lieten verenigen met de wens om het monument te behouden en te restaureren. Anderzijds botste het behoud van inherente en hooggewaardeerde onderdelen van de oorspronkelijke architectuur met de belangrijkste taak van het museum, het tentoonstellen en conserveren van de collectie. Het ontwerp van Cuypers, in dit boek aangeduid als Cuypers-concept, behelsde bijvoorbeeld een gedoseerde toetreding van daglicht in alle ruimten van het gebouw. Het Rijksmuseum is van oorsprong een daglichtmuseum met een zeer uitgesproken choreografie van licht en donker. Het samenspel van bovenlicht en zijlicht voorzag het interieur van noodzakelijke belichting, en via de vensters was het mogelijk zich vanuit het gebouw op alle zijden van de omgeving te oriënteren. Maar in de eenentwintigste eeuw is ook genoegzaam bekend dat direct daglicht schadelijk is voor de museale collecties. Stond het herstel van het Cuypers-concept, een belangrijk onderdeel van het renovatie- en restauratieplan, dan onoverkomelijk op gespannen voet met de noodzakelijk geachte wensen en eisen van de beheerder van deze belangrijke collectie?

Een ander onderdeel van de verbouwing, en van het Cuypers-concept, was het herstel van de ruimtelijke structuur van het oorspronkelijke ontwerp, in het bijzonder het heropenen van de dichtgebouwde binnenplaatsen. Door de niet op presentatie gerichte functies uit het gebouw te verwijderen, zoals kantoren, ateliers en depots, kwam er meer ruimte voor de tentoonstelling op zaal. Tevens was het noodzakelijk om de entree, en de daarmee samenhangende publieksfuncties, te verbeteren en op een niveau te brengen dat past bij deze tijd. De wens van de architecten om de entree in de onderdoorgang te plaatsen,

verhield zich moeilijk met de passage en het oorspronkelijke ruimtelijke concept van het gebouw als poortgebouw, dat letterlijk en figuurlijk was ontworpen als een verbindende as tussen de binnenstad en Amsterdam-Zuid.

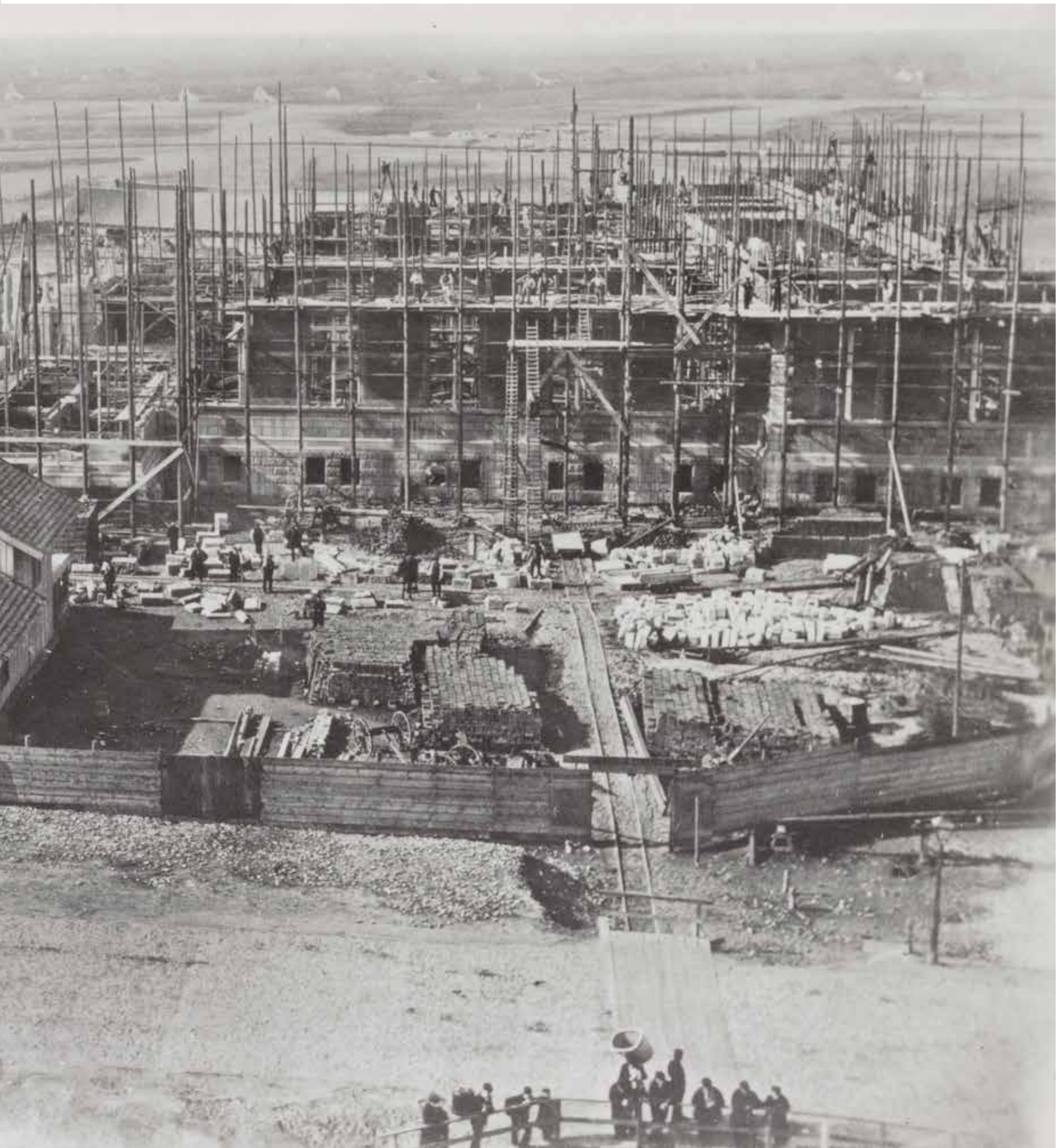
Het nieuwe Rijksmuseum kreeg ook een nieuwe museale presentatie. In het oude Rijksmuseum vertelden vijf submusea in feite elk hun eigen verhaal. De huidige presentatie toont de vaderlandse geschiedenis en de beeldende en toegepaste kunst geïntegreerd. Daarmee onderscheidt het Rijksmuseum zich internationaal van andere nationale musea. Het interieurontwerp van Wilmotte bracht een extra laag in het gebouw, die zich moest verhouden tot het monument én tot de interventie van Cruz y Ortiz.

De complexiteit die zich voordeed op het niveau van het ontwerp was nauw verweven met de wijze van opdrachtgeverschap, organisatie en leiding. In de vierdelige documentaireserie *Het Nieuwe Rijksmuseum* van Oeke Hoogendijk, die de NTR in 2013 uitzond, wordt dit realistisch in beeld gebracht. De resultaten en de successen, maar ook de conflicten, de vertragingen, de tegenvallers én de emoties in het jarenlange proces kunnen niemand zijn ontgaan. Dit boek gaat niet over dat proces van organisatie en sturing van het project als geheel, maar over het gerealiseerde ontwerp en het werk dat is gedaan om er vorm aan te geven. Organisatie en sturing vormden de interne projectcontext waarbinnen het ontwerp en het gebouwde resultaat tot stand kwamen. Daarnaast kregen architecten en uitvoerders te maken met een externe projectcontext van tal van maatschappelijke en bestuurlijke factoren, commissies, raden en personen. Zowel de interne als de externe projectcontext was van wisselende invloed op de resultaten en werd daarmee deel van het ontwerpproces.









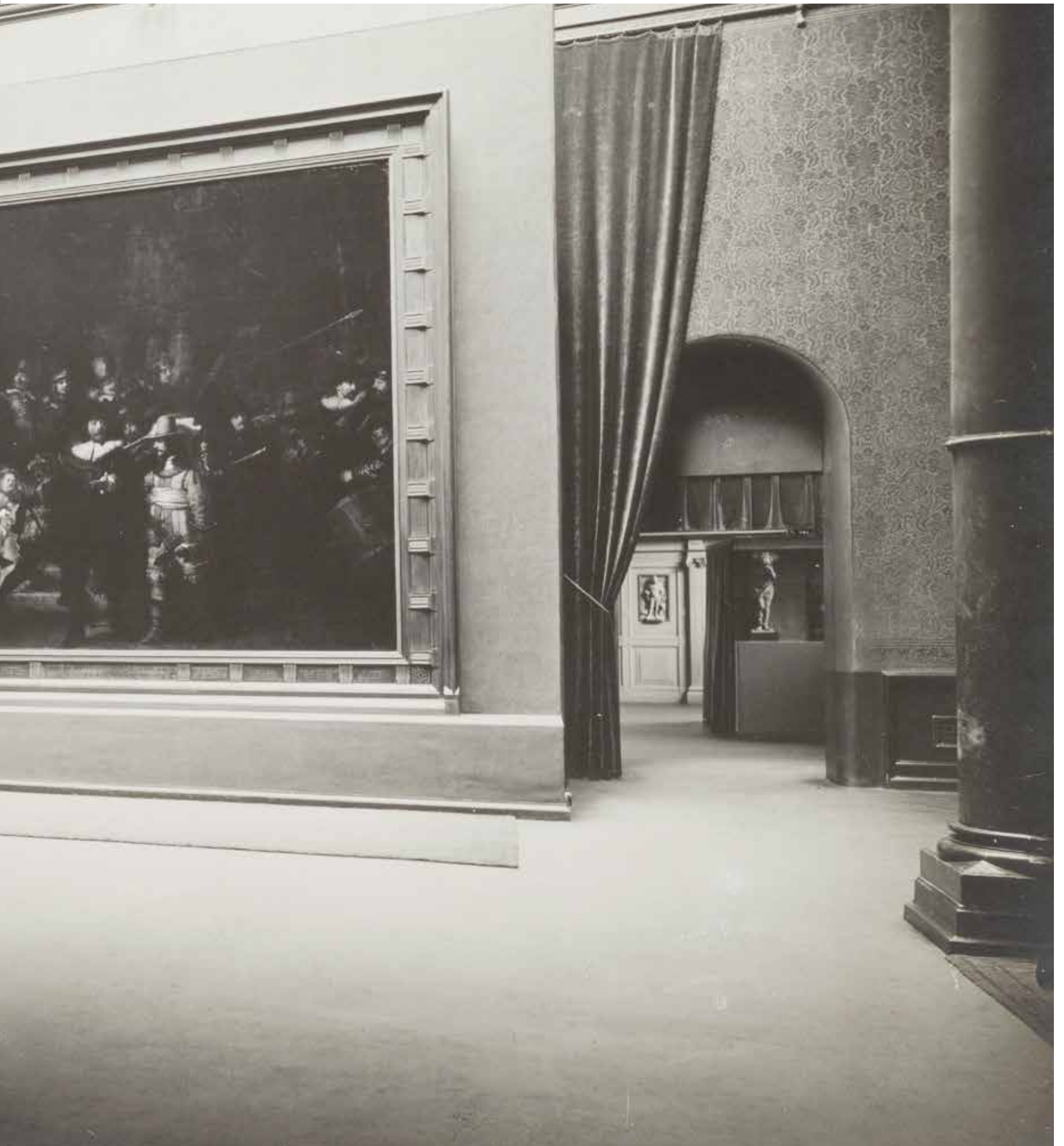












1863

- Uitschrijving van de ontwerpwedstrijd voor het museum 'Koning Willem de Eerste' door de, een jaar eerder door vooraanstaande Amsterdamse burgers opgerichte, Kommissie tot Voorbereiding der Stichting van het Muzeüm. De bedoeling is dat het museum ook een gedenkteken wordt voor de instelling van het Vorstendom der Verenigde Nederlanden onder Willem I, precies vijftig jaar daarvoor.

1864

- Uit binnen- en buitenland worden in totaal negentien ontwerpen ingezonden, waaronder verschillende van P.J.H. Cuypers (1827–1921). Het hoogst gewaardeerd wordt het ontwerp van L. en E. Lange uit München. Dit plan leidt echter tot dusdanige verdeeldheid binnen de commissie dat secretaris J.A. Alberdingk Thijm zijn ontslag neemt en het bekroonde plan uiteindelijk niet wordt uitgevoerd.

1875

- Het initiatief tot de stichting van het museum ligt niet enkel meer bij particulieren, maar is inmiddels een regeringszaak geworden. Na een herformulering van het programma van eisen door het College van Rijksadviseurs voor de Monumenten van Geschiedenis en Kunst wordt een nieuwe ontwerpcompetitie georganiseerd. De geselecteerde architecten die eind dit jaar plannen inleveren, zijn L.H. Ebersson, H.P. Vogel en P.J.H. Cuypers. Net als bij de eerdere competitie levert Cuypers twee plattegrondontwerpen in, waarbij hij ook verschillende gevelvarianten voorlegt.

1876

- Cuypers wordt officieel benoemd tot ambtelijk architect der rijksmuseumgebouwen. Daarna wordt snel begonnen met het bouwrijp maken van de door de gemeente Amsterdam beschikbaar gestelde grond aan de Stadhouderskade.

1877

- Op 13 januari wordt de eerste paal geslagen van het hoofdgebouw. Ondertussen worden voortdurend wijzigingen aangebracht in het goedgekeurde ontwerp. Niet alleen wordt de detaillering van de gevels en de torens gewijzigd, ook worden beide ingangen verplaatst van de onderdoorgang naar de stadszijde van het gebouw en wordt op het laatste moment besloten de lage kelderverdieping te vergroten tot een volwaardig souterrain.

1883

- Oplevering directeursvilla.

1884

- Cuypers werkt het eerste bestekontwerp uit voor de tuinen rond het museum. Zijn ontwerp is opgebouwd uit een groot aantal verschillende percelen die tezamen een overzicht bieden van de Nederlandse tuingeschiedenis van de zestiende tot de achttiende eeuw. Een jaar later wordt een licht gewijzigd, versoberd plan goedgekeurd en wordt met de aanleg begonnen.

1885

- Opening museumgebouw zonder koning Willem III, die zich afzijdig houdt uit protest tegen het uiteindelijke ontwerp. Met de ingebruikname van het museum wordt het gebouw genoemd naar de staatskunst beherende instelling die sinds 1815 de naam Rijksmuseum voerde.
- Ingebruikname van het tijdelijk onderkomen voor de Oefenschool van de Rijksnormaalschool in een houten gebouw in de tuin.

1886

- Eerste bouwfragmenten in de tuin opgesteld.

1892

- Ingebruikname van het permanente Oefenschoolgebouw in de oostelijke tuin van het Rijksmuseum. Dit pand, dat later de Teekenschool ging heten, was bedoeld om activiteiten te huisvesten ten behoeve van het Nederlandse kunstonderwijs voor de jeugd.

1898

- Eerste tentoonstelling in het Fragmentengebouw, dat in het westelijk deel van de tuin aan het museum is toegevoegd.
- Openstelling van de expositieruimten in het souterrain.
- De onderdoorgang wordt opengesteld voor verkeer.

1900

- Decoraties in de Voorhal en Eregalerij zijn voltooid.

1906

- Opening Vermeer-uitbouw, die speciaal is gebouwd voor de *Nachtwacht*. Vier jaar later wordt de nieuwe aanbouw heringericht in een nieuwe poging het doek van een betere natuurlijke lichtval te voorzien.

1909

- Opening eerste deel van de Drucker-uitbouw naar ontwerp van Joseph Cuypers (1861–1949), zoon van Pierre Cuypers, waaraan sinds 1906 werd gebouwd.

1910

- De aanleg van de tuinen is voldoende gevorderd om deze te openen voor het publiek.

1919

- Opening tweede deel van de Drucker-uitbouw, eveneens naar ontwerp van Cuypers jr., die tussen 1913 en 1916 was gebouwd.

1923–1937

- Grootse renovatieprojecten worden uitgevoerd onder museumdirecteur Frederik Schmidt-Degener, in samenwerking met de Rijksgebouwendienst
 - die in 1924 het gebouwbeheer in handen krijgt. Na het overlijden van Pierre Cuypers wordt in overleg met Joseph Cuypers, die hem als architect der rijksmuseumgebouwen opvolgt, begonnen met het verwijderen en wegwerken van een deel van de versieringen. De verzakte houten vloeren van de beide binnenplaatsen worden vervangen door nieuwe onderheide vloeren van gewapend beton. Na de renovatie wordt minder werk tentoongesteld

per zaal, waardoor meer depotruimte nodig is. Hiervoor worden delen van het souterrain en de zolders in gebruik genomen.

1931

- Onderdoorgang voor autoverkeer afgesloten.

1946–1957

- Stapsgewijze herinrichting van het hoofdgebouw en de Drucker-uitbouw onder architect F.A. Eschauzier (1889–1957). Hij geeft invulling aan de wensen ten aanzien van modernere presentatiewijze, betere technische installaties en uitgebreidere publieksvoorzieningen. De oostelijke binnenplaats wordt ingericht voor tentoonstellingen. Ondanks het ruimtegebrek wordt de collectie van het Museum voor Aziatische kunst aan het museum toegevoegd. Hiervoor worden op de benedenverdieping van de Drucker-uitbouw tentoonstellingszalen ingericht. De directeursvilla verliest zijn functie als ambtswoning en wordt na de verbouwing in gebruik genomen als directiegebouw. In de tuin wordt het doolhof uit het oorspronkelijke ontwerp vervangen door een tuinaanleg in Franse stijl.

1958–1969

- De moderniseringswerkzaamheden worden na de dood van Eschauzier doorgezet onder leiding van oud-rijksbouwmeester G. Friedhoff (1892–1970) en de architecten D. Elffers (1910–1990) en Th. Wijnalda (1916). Als vrijwel alle zalen in de oudbouw zijn vernieuwd, wordt begonnen met het volbouwen van de binnenplaatsen. In 1962 worden de dertig nieuwe zalen en een aula in gebruik genomen die in de westelijke binnenhof zijn gebouwd. Ook worden dat jaar de werkzaamheden aan de kelders onder de onderdoorgang afgerond. De eerste tentoonstelling op de nieuwe verdiepingen van de oostelijke binnenplaats wordt in 1969 gehouden. In dezelfde periode worden verschillende torens van het hoofdgebouw als depotruimte ingericht en wordt het directiegebouw gemoderniseerd. Hier worden nog een nieuwe depotruimte, een vergaderzaal en een garage toegevoegd.

1976

- Oprichting van een tuincommissie die adviseert bij herstelwerkzaamheden. In de naoorlogse periode, waarin de gebouwen van het Rijksmuseum grondig zijn verbouwd en gerestaureerd, is de tuin in verval geraakt. Nu komt er meer aandacht voor zowel het groen als de restauratie van de beelden en bouwfragmenten. Hierbij wordt samengewerkt met tuinarchitecten van bureau Buys & Van der Vliet.

1980

- W.G. Quist (1930) door de Rijksgebouwendienst aangesteld als architect van het Rijksmuseum.

1982

- Geheel vernieuwde inrichting voor de afdeling Aziatische kunst wordt geopend.

1984

- Gerenoveerde Nachtwachtzaal en Eregalerij heropend. Latere verbouwingen zijn deels ongedaan gemaakt, waarmee de oorspronkelijke ruimtewerking deels is hersteld. Enkele schilderijen van Cuypers worden gereconstrueerd. De *Nachtwacht* is terug op zijn oorspronkelijke plaats.

1987

- Het pand van het voormalig Veiligheidsinstituut aan de Hobbemastraat wordt in gebruik genomen voor niet-publieke functies van het Rijksmuseum.

1993–1996

- Grootse verbouwing Drucker-uitbouw en Fragmentengebouw. Nieuwe souterrains worden aangebracht, oude wanden en plafonds weer in het zicht gebracht en deels gerestaureerd. Ook dit deel van het museum wordt nu aangesloten op het klimaatbeheersings-systeem van het hoofdgebouw. Na de heropening wordt de aanbouw de Zuidvleugel genoemd. Ook de tuin tussen de Zuidvleugel en het hoofdgebouw wordt in deze periode aangepakt. In aansluiting op de Aziatische collectie die in de aanbouw te zien is, wordt hier naar ontwerp van Jan Boon een Japanse tuin aangelegd met grind en een vierkante vijver.

1994

- Het Rijksmuseum laat de mogelijkheid tot het afsluiten van de onderdoorgang onderzoeken. In een persbericht wordt vermeld dat het Rijksmuseum de Cuypers-passage voor fietsverkeer wil afsluiten om deze als een voorportaal van het museum te kunnen gaan gebruiken.

1995

- Architect Hans Ruijsenaars (1944) begint met de ontwikkeling van een masterplan voor het Rijksmuseum. Deze integrale kijk moet oplossingen helpen vinden voor onder meer de infrastructurele problemen, de verrommeling en het ruimtegebrek in en rond het gebouw.

1996

- Ronald de Leeuw volgt Henk van Os op als directeur van het Rijksmuseum.

1997

- Aanvang bouw tunneldepot met parkeergarage en expositieruimte aan de zuidzijde van het museum naar ontwerp van Ruijsenaars.

1998

- Museumdirecteur Ronald de Leeuw schrijft *Het Rijksmuseum in de 21ste eeuw. Beleidsvisie Masterplan Rijksmuseum*. Hierin stelt hij onder meer voor in het nieuwe Rijksmuseum kunst en geschiedenis gemengd tentoon te stellen.

1999

- Het kabinet-Kok stelt 100 miljoen gulden beschikbaar, als millenniumgift, voor de renovatie van het Rijksmuseum.
 - Ruijsenaars treedt terug als museumarchitect. Een jaar later wordt zijn visie door de Rijksgebouwendienst uitgegeven onder de titel: *Masterplan Ruijsenaars Rijksmuseum. Vooruit naar Cuypers*.
-

2000

- Het nieuwe Rijksmuseum wordt opgenomen in de architectuurnota *Ontwerpen aan Nederland* als een van de negen Grote Projecten. De nota is een uitgave van de ministeries van OCenW, VROM, V&W en LNV.
- De Rijksgebouwendienst stelt *Het Nieuwe Rijksmuseum, structuurplan 2000* op voor het hele Rijksmuseumcomplex inclusief het voormalig Veiligheidsinstituut. Dit plan dient als uitgangspunt bij de selectie van de architecten.
- Rijksbouwmeester Wytze Patijn maakt samen met zijn opvolger Jo Coenen de zeven architectenbureaus bekend die meedingen naar de functie van hoofdarchitect voor het project.
- Architecten deelnemend aan de meervoudige opdracht wordt gevraagd een visie te ontwikkelen voor de aanpak van het Rijksmuseum. In die visie dient een nadere interpretatie gegeven te worden van het uitgangspunt 'Terug naar Cuypers', wat in feite vertaald dient te worden met 'Verder met Cuypers'.

2001

- De beheerorganisatie Het Nieuwe Rijksmuseum wordt opgericht.
- Cruz y Ortiz arquitectos wordt gekozen als hoofdarchitect van het nieuwe Rijksmuseum. Het ontwerpconcept wordt door de beoordelingscommissie geprezen wegens de helderheid en de goede logistieke oplossingen, mede door de passage die de binnenhoven verbindt.
- Kort hierna wordt Van Hoogevest Architecten geselecteerd als restauratiearchitect.

2002

- Stichting Restauratie Atelier Limburg begint aan verkennend kleurenonderzoek.
- Cruz y Ortiz en Van Hoogevest dienen beide hun Voorlopig Ontwerp voor het Rijksmuseum in. De plannen zijn in dit stadium nog niet geïntegreerd.

2003

- Het hoofdgebouw van het Rijksmuseum sluit en de verhuizing van de collectie begint. De Zuidvleugel wordt verbouwd en tijdelijk ingericht als zelfstandig museum. Veel werken verhuizen naar een depot in Lelystad, waar ze gedurende de verbouwing worden opgeslagen.
- Arcadis wordt gekozen als adviesbureau voor constructies. Arup Madrid is in samenwerking met DGMR en Van Heugten verantwoordelijk voor bouwfysica, respectievelijk installatietechniek.
- Het Nieuwe Rijksmuseum en Stadsdeel Oud-Zuid stellen een gezamenlijke overlegstructuur in, waarbij de planontwikkeling rond de nieuwbouw en de restauratie met bijbehorende vergunningverleningen gedurende het proces periodiek wordt besproken.

2004

- Wilmotte & Associés wordt benoemd tot interieurarchitect van het Rijksmuseum.
- Drie tuinadviseurs presenteren hun visie op de Rijksmuseumtuinen. Copijn Tuin- en Landschapsarchitecten wordt geselecteerd.
- Het ontwerpen aan de entreezone wordt gestopt vanwege negatief advies van de gemeente.
- Voorlopig Ontwerp voor het Studiecentrum, dat later het Entreegebouw zal gaan heten, en de Teekenschool worden ingediend door Cruz y Ortiz.
- Eerste fase Definitief Ontwerp voor het hoofdgebouw is gereed.
- Het door Cruz y Ortiz ontworpen Infocentrum wordt geopend. Hier kunnen belangstellenden tijdens de verbouwing op de hoogte worden gesteld van de vorderingen.

2005

- Start bouw Ateliergebouw ontworpen door Cruz y Ortiz op de plaats van het voormalige Veiligheidsinstituut.
- De ontmanteling van delen van het hoofdgebouw wordt afgerond, zodat begonnen kan worden met de afwerking. Medewerkers van de Stichting Restauratie Atelier Limburg beginnen hun restauratiewerkzaamheden in de bibliotheek.

2006

- Tweede fase Definitief Ontwerp wordt gepresenteerd. De bouwaanvraag wordt ingediend.
- Er wordt gestart met het uitgraven van de binnenhoven, waarvoor apart een vergunning is verleend.
- Voorbereiding eerste aanbestedingsprocedure.

2007

- Wilmotte presenteert zijn ideeën voor het interieur van de tentoonstellingsruimten.
- De verdiepte kelders onder de binnenhoven worden opgeleverd.
- Het Ateliergebouw wordt geopend.
- Het vergunningstraject voor het Rijksmuseum is afgerond. De vergunningen voor renovatie en nieuwbouw zijn toegekend.

2008

- De eerste aanbestedingsprocedure is mislukt. Een nieuwe procedure wordt voorbereid, waarbij de werkzaamheden in percelen worden verdeeld.
- In samenwerking met Cruz y Ortiz is, op basis van het oorspronkelijke ontwerp van Cuypers, een renovatieplan voor de museumtuin opgesteld door tuin- en landschapsarchitectenbureau Copijn.
- Wim Pijbes volgt Ronald de Leeuw op als directeur van het Rijksmuseum.

2009

- Ondergrondse, civieltechnische bouwwerkzaamheden gaan van start. Ondertussen worden de werkzaamheden opgesplitst in verschillende percelen die afzonderlijk worden aangeboden in de tweede aanbestedingsronde.
- Op initiatief van directeur Wim Pijbes en rijksbouwmeester Liesbeth van der Pol maakt Cruz y Ortiz een nieuw ontwerp voor de entreezone in de onderdoorgang. Het blijkt echter niet haalbaar deze wijziging door te voeren binnen het vastgestelde budget en tijdschema.

2010

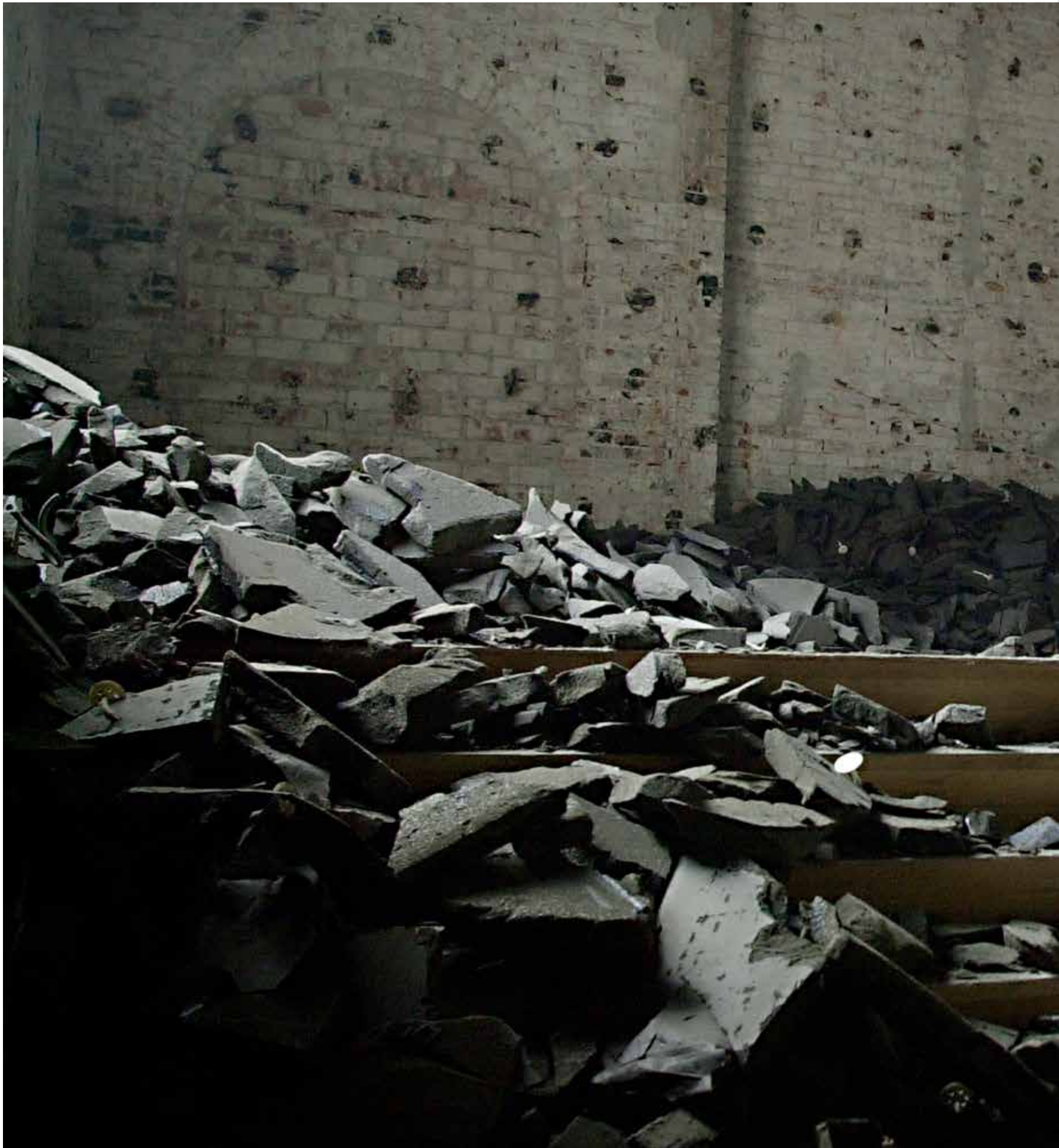
- Definitief Ontwerp van Wilmotte voor de inrichting van de museale ruimten wordt gepresenteerd.

2012

- De bouwkundige oplevering van het hoofdgebouw en het door Cruz y Ortiz ontworpen Aziatisch Paviljoen vindt plaats, waarna kan worden begonnen met de inrichting. De werkzaamheden aan het Entreegebouw en de Teekenschool worden afgerond. Nu het bouwterrein is ontruimd, wordt gestart met de tuinaanleg.
- Voorlopig Ontwerp Zuidvleugel opgesteld door Cruz y Ortiz.

2013

- 13 april wordt het vernieuwde Rijksmuseum feestelijk geopend voor publiek.
- 22 juni opening museumtuin.
- Verbouwing Zuidvleugel gaat van start.

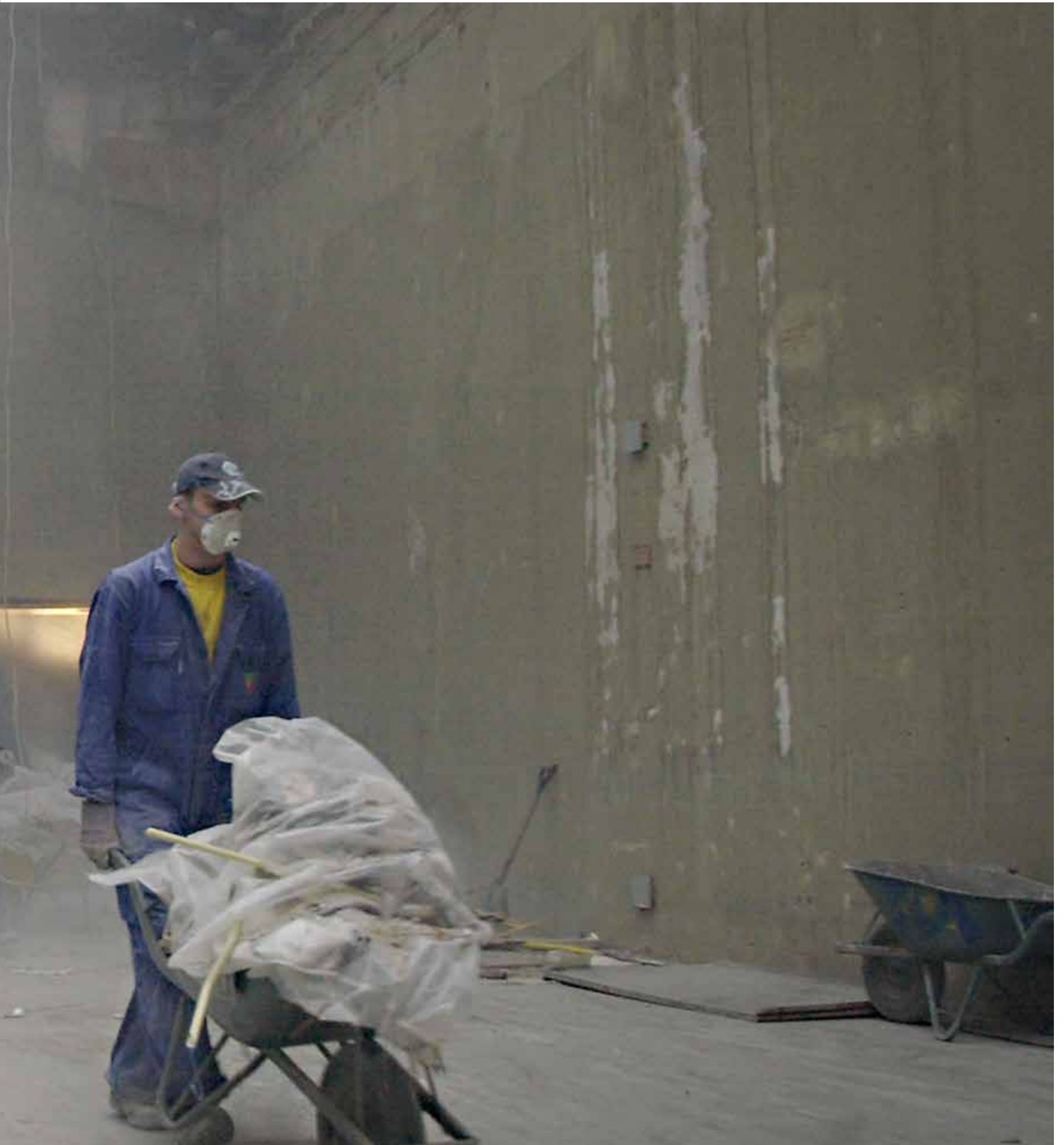






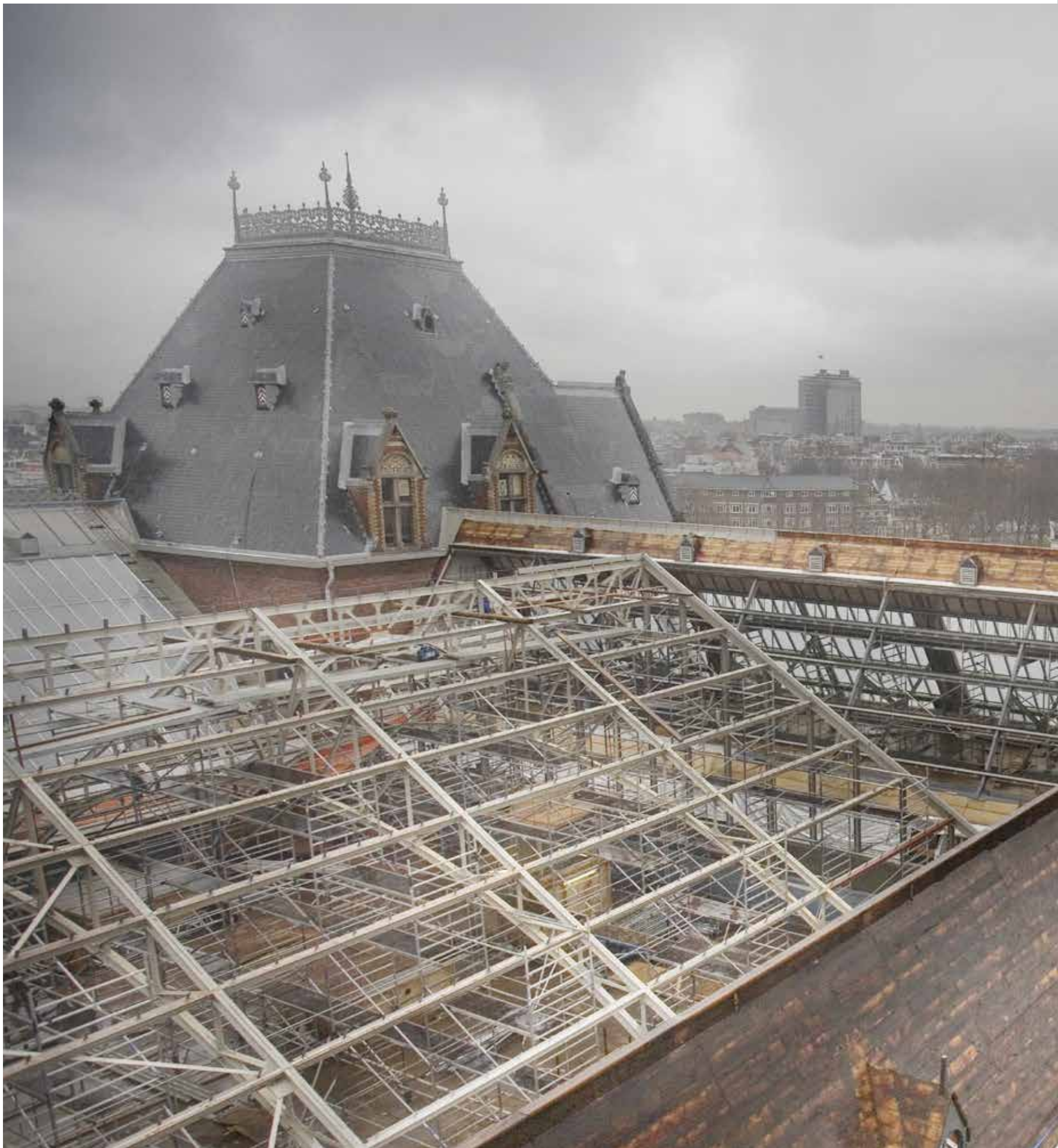


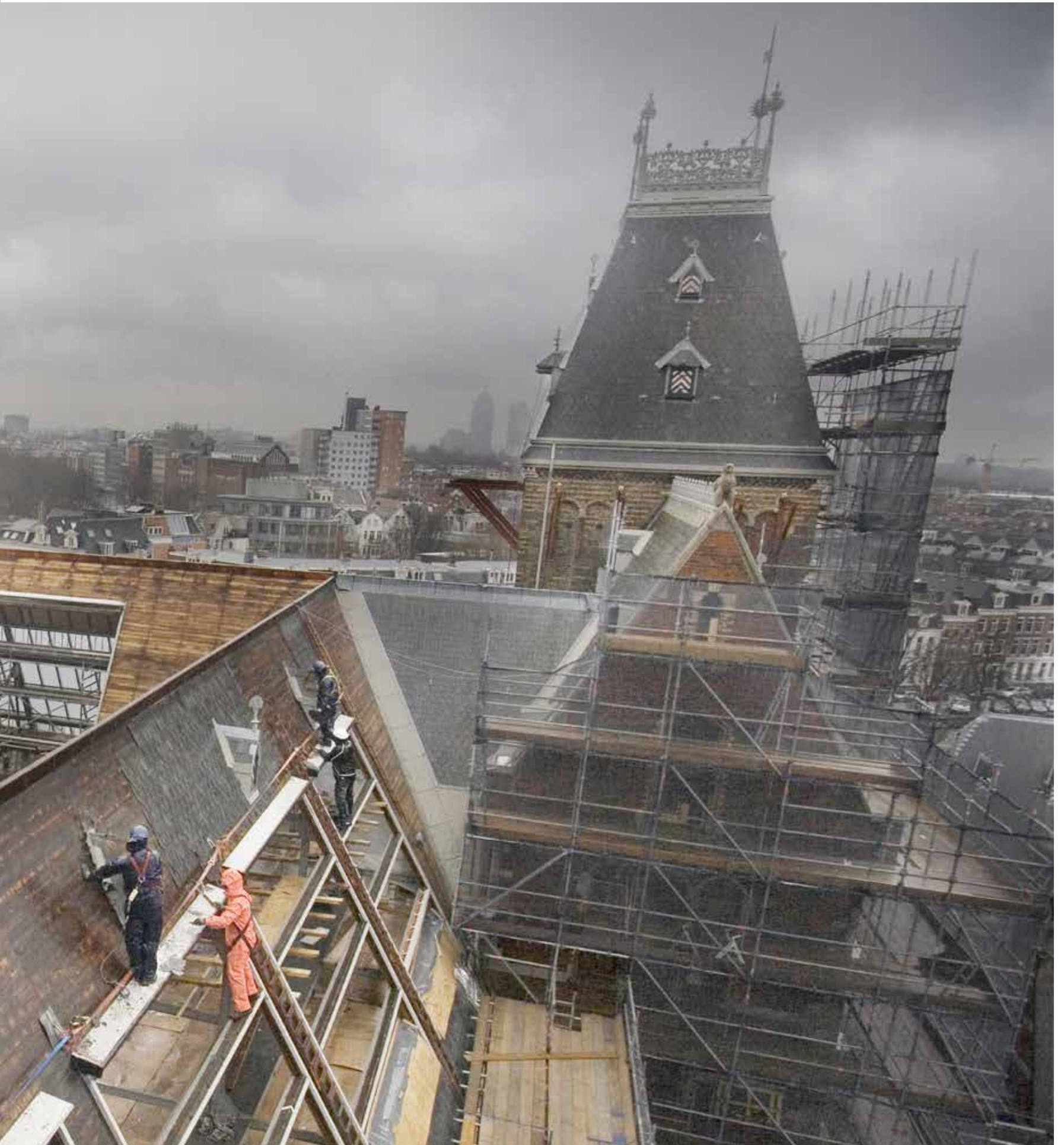




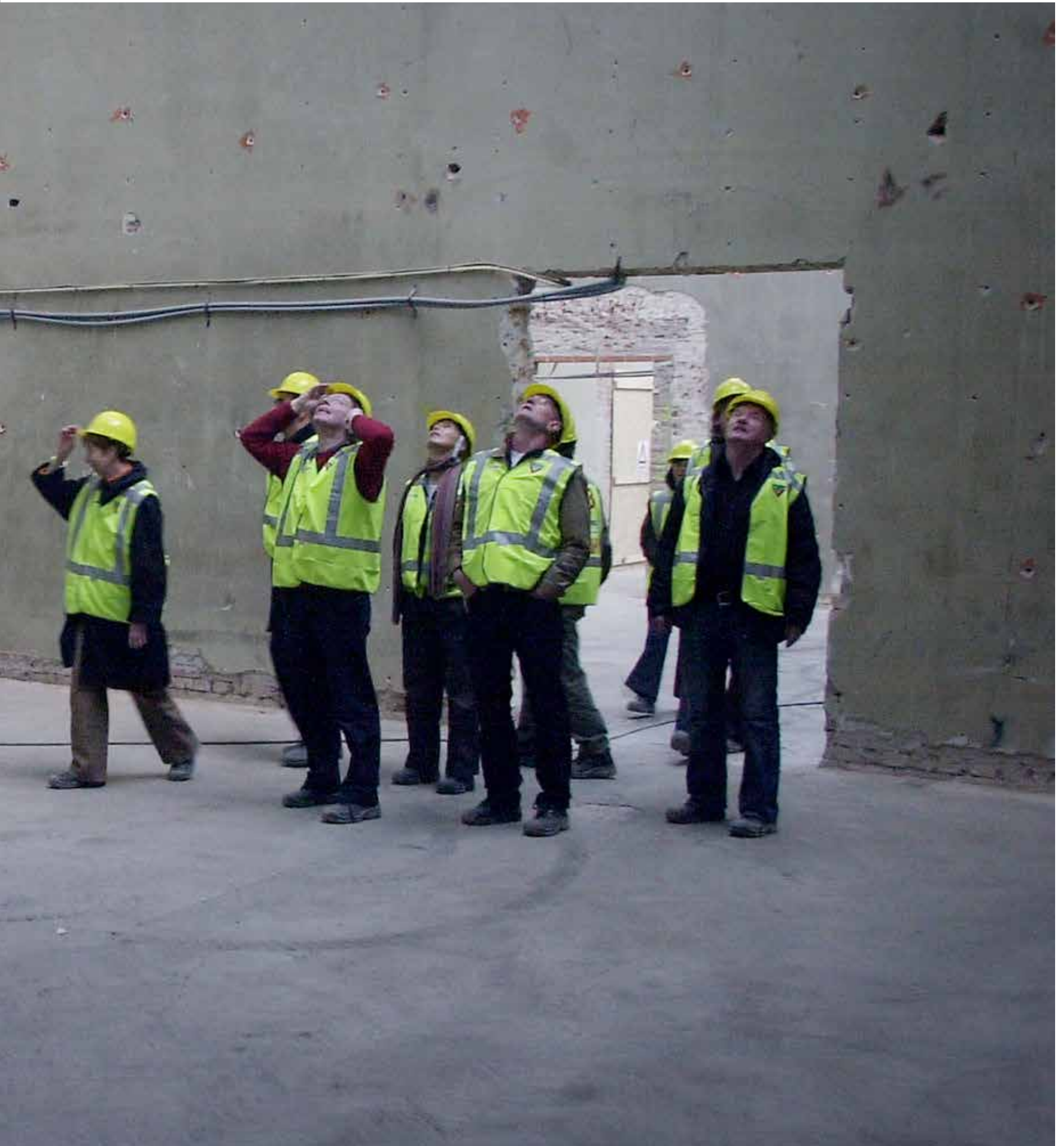


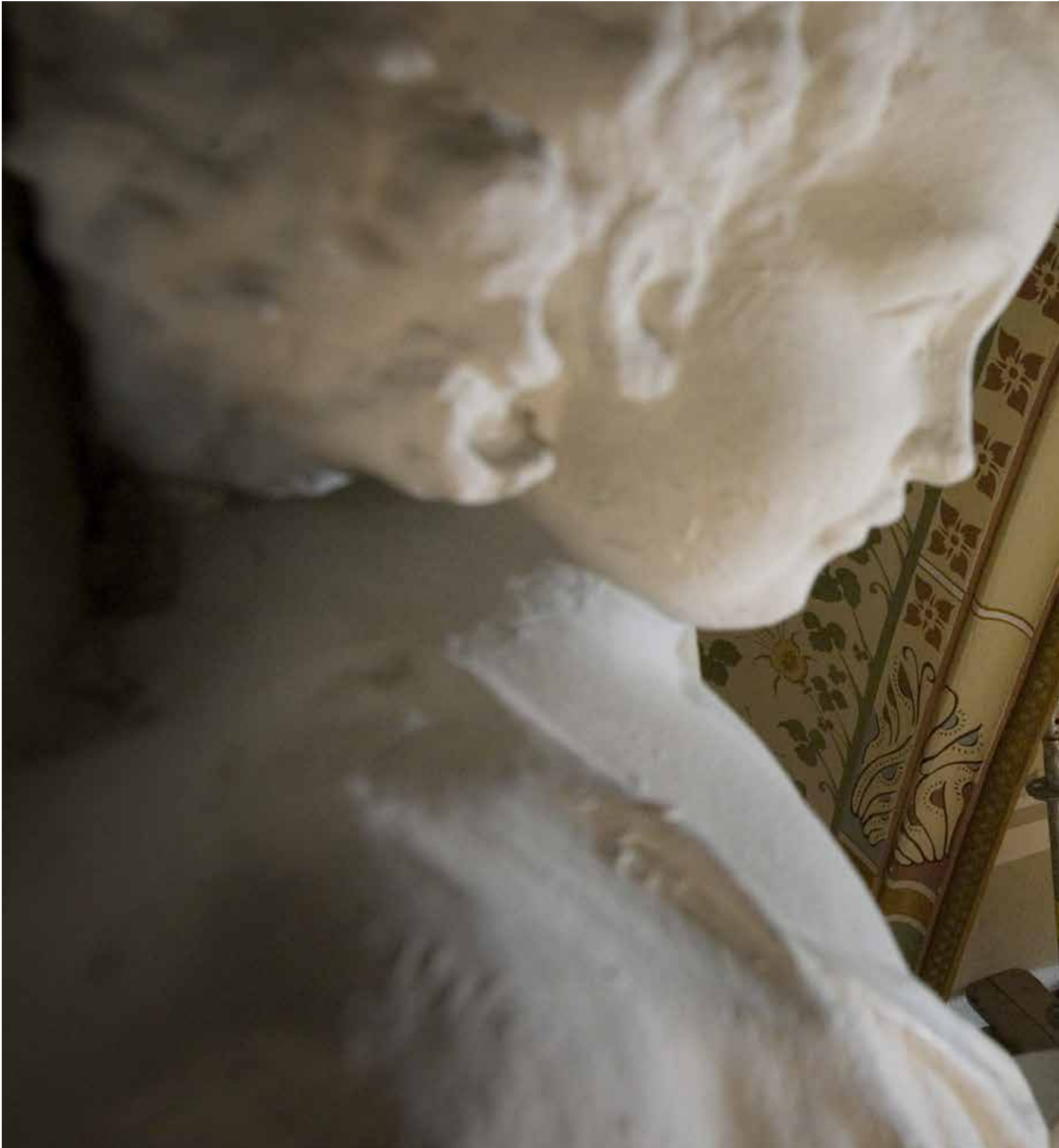


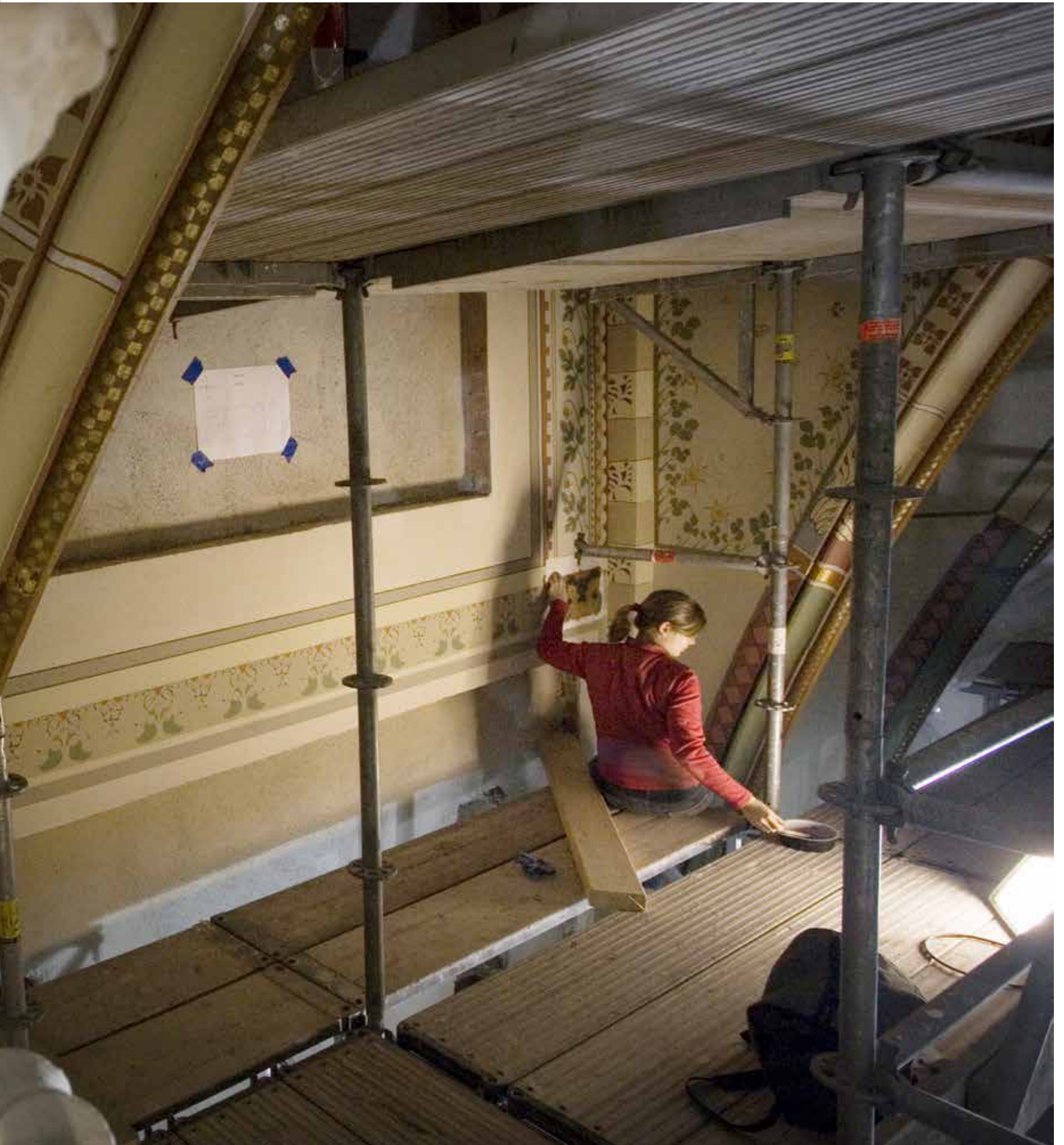




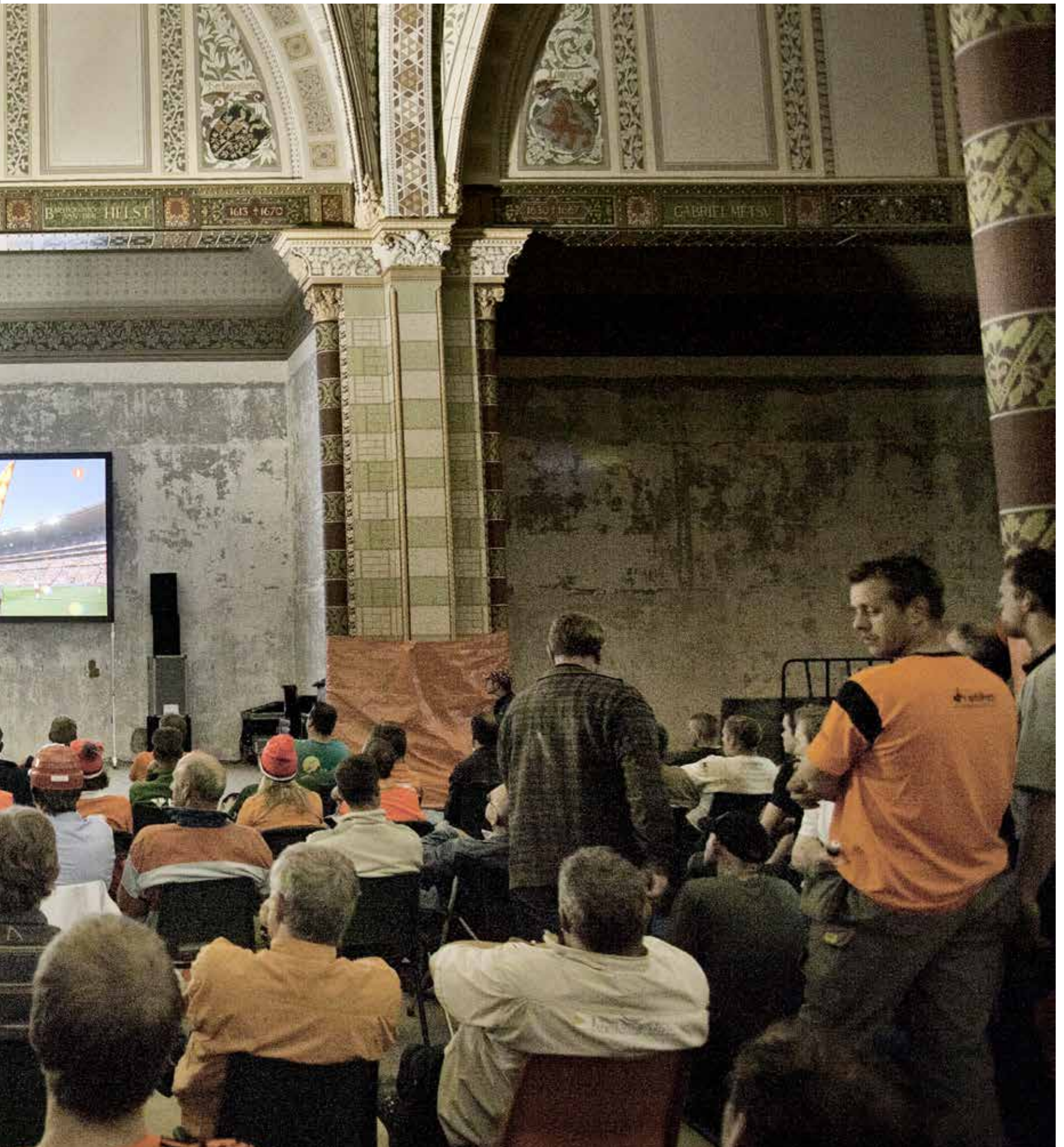


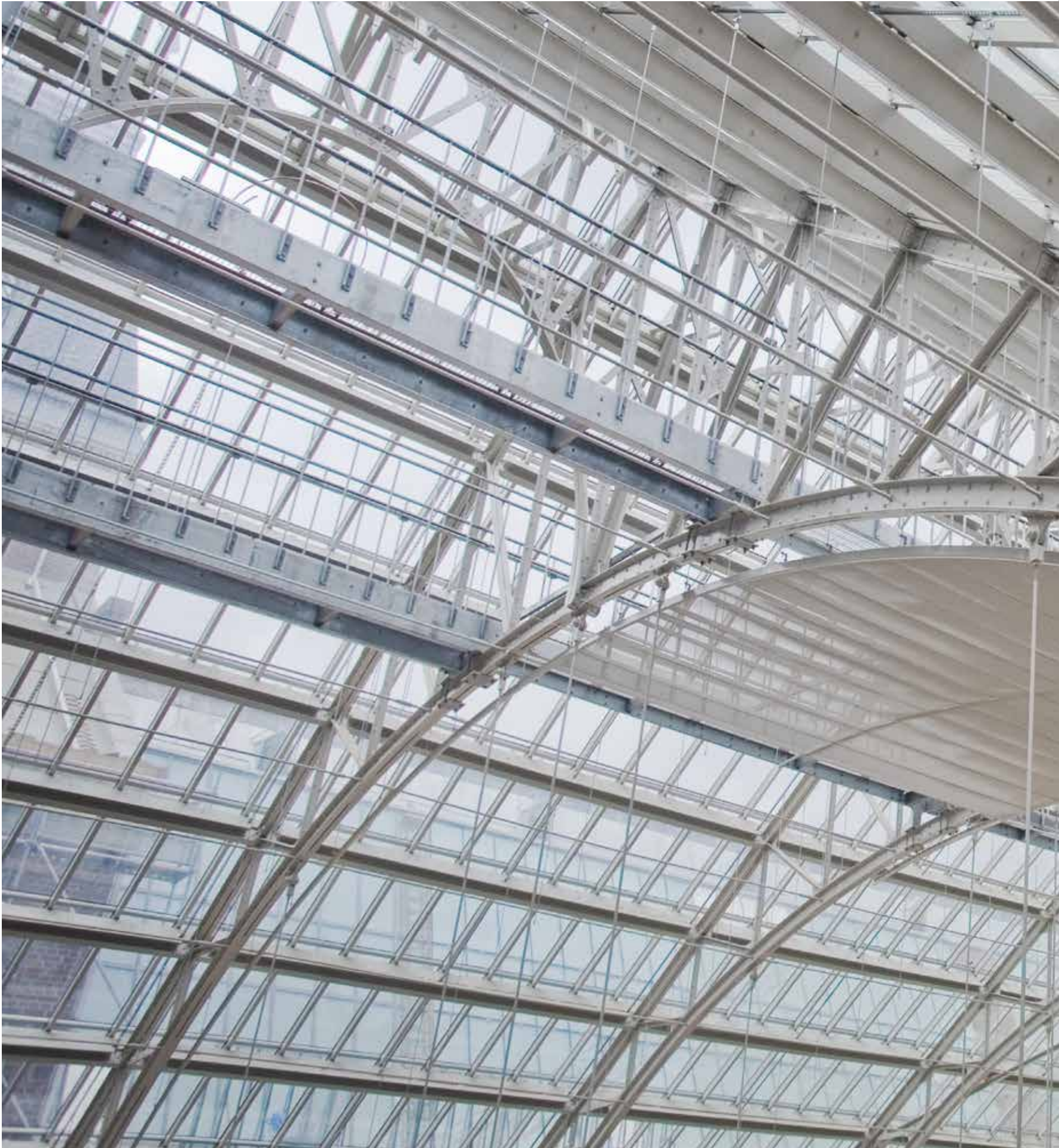
















Het Rijksmuseum zoals dat in 1885 werd opgeleverd, was niet het gebouw dat architect Pierre Cuypers zich had gedroomd.¹ De wordingsgeschiedenis van het plan illustreert hoe in de tweede helft van de negentiende eeuw internationale standaarden ontstonden voor belangrijke nieuwe typen openbare gebouwen, zoals het museum, en laat zien hoe een individuele architect worstelde met de bewerking van dit type naar zijn eigen inzichten. Dat Cuypers de besloten prijsvraag voor het museum won, had voor een belangrijk deel te maken met zijn grondige kennis van de recente ontwikkelingen in de museumbouw. Tegelijkertijd had hij zich in de voorafgaande jaren een opvatting over het openbare gebouw en zijn plaats en betekenis in de stad eigen gemaakt, die hij nu wilde introduceren in het stadsbeeld van het herlevende Amsterdam. Van meet af aan trachtte hij het gegeven type naar zijn hand te zetten. Dat is hem gedeeltelijk gelukt. Steeds gedwongen tot compromissen, is er uiteindelijk een gebouw ontstaan dat de 'state of the art' van de museumarchitectuur in het laatste kwart van de negentiende eeuw verbindt aan zijn gotisch rationalisme. In die zin was het, ook voor Cuypers, een geslaagd gebouw, beschouwd als een hoogtepunt in zijn oeuvre. Maar tegelijk is het een gebouw dat niet per se zijn visie verbeeldt op het ideale museumgebouw voor die locatie. Tot zijn dood bleef hij betreuren dat men hem niet had gevolgd in zijn voorkeur voor een uitbreidbaar gebouw, zich organisch voegend naar de stedenbouwkundige situatie.

In de receptiegeschiedenis van het Rijksmuseum heeft de stijl van het gebouw, de keuze van het ornament, steeds een belangrijke rol gespeeld. Dat was, zeker in de bouwtijd, en ook voor Cuypers, een relevant aspect, met soms heftig bediscussieerde connotaties van nationale en cultuurhistorische aard. Maar met deze aanhoudende en inmiddels vrij mechanisch herhaalde discussie – zie bijvoorbeeld de persreacties bij de recente heroplevering van het gebouw – zijn de achterliggende gedachten over de typologische aspecten van het gebouw onderbelicht geraakt. En juist in het licht van de veranderingen in de laatste jaren blijken die weer uiterst relevant. Het ornament was, in het negentiende-eeuwse denken over architectuur, een belangrijk aspect van het gebouw. Door het ornament werd het bouwwerk een kunstwerk. Maar in de stedenbouwkundige situering van het gebouw en de relatie tot de openbare ruimte – de 'overeenstemming' met de stedenbouwkundige context – lag voor Cuypers de crux van de opgave. En toen de hoofdvorm eenmaal was vastgelegd, waren niet de stijlvormen maar de functionele aspecten van het museum zijn voornaamste zorg: de entree en de circulatie door de zalen, de lichtval op de kunstwerken, de ordening en inrichting van de verschillende collecties – het Rijksmuseum was in feite een verzameling van verzamelingen, een collectie van musea – en de vraag hoe om te gaan met de te verwachten groei van de collecties. Juist die aspecten zullen in dit hoofdstuk dan ook worden belicht.

Het 'effect' van het gebouw in het stadsbeeld

Al bij zijn eerste plannen voor een nieuw nationaal museum, het Muzeüm Willem I, toen nog een initiatief van een groep Amsterdamse burgers als viering van vijftig



1.01

1.01 Prijsvraagontwerp
Muzeüm Willem I,
gotische variant van plan A,
1863.

1.02 Renaissance-variant
van plan B, 1863.

1.03 Plattegrond plan B,
1863.

1.04 Situatie van het museum
zoals door Cuypers geschetst
in zijn brief van 27 februari
1864 aan Alberdingk Thijm.

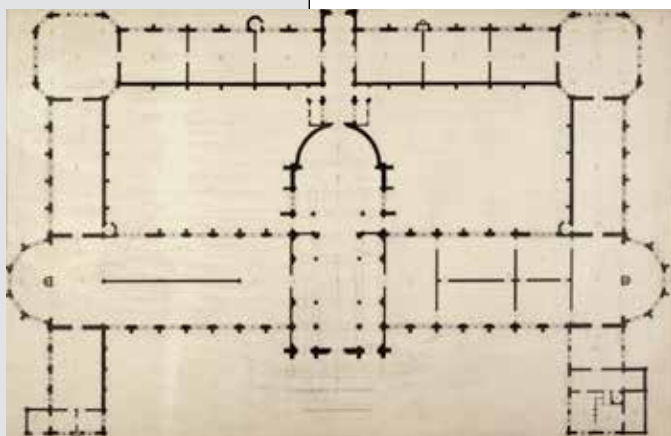


1.02

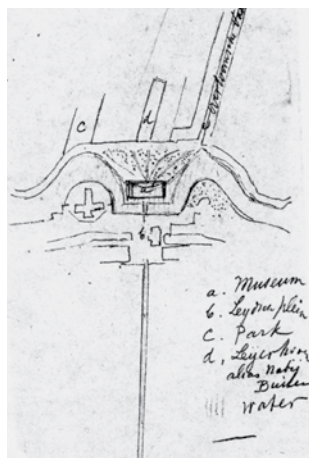
jaar Nederlands herstel in 1813, trachtte Cuypers de jury mee te nemen in een bredere discussie over de plaats en betekenis van het museum in de stad. In plaats van één ontwerp in te dienen, in de gevraagde Hollandse-renaisseceestijl, leverde hij twee typologisch verschillende oplossingen: een met een monumentaal front aan de straat en een met voorspringende hoekpaviljoens en een voorplein als overgang tussen straat en gebouw. Bij iedere variant leverde hij twee verschillend uitgewerkte gevels: een met gotisch ornament en een in Hollandse-renaisseceestijl (1.01-1.03).² Met deze nogal complexe inzending wilde hij duidelijk maken dat het gebouw zich naar zijn idee niet alleen wat betreft het materiaalgebruik – in dit geval Hollandse baksteen – en het ornament moest richten naar de inhoud en de locatie, maar dat het zich ook in plattegrond en compositie moest voegen naar de stedenbouwkundige context. Officieel was er nog geen locatie bekend. Maar via zijn vriend en zwager, de schrijver, dichter en criticus Joseph Alberdingk Thijm, secretaris van de jury, had hij begrepen dat men het Leidsebosje op het oog had, een voormalig bolwerk in de as van een van de recent opgelegde radialen van de grachtengordel. Een schetsje, gevoegd bij een brief aan Thijm, laat zien hoe hij onmiddellijk begon na te denken over de relatie van het gebouw tot de openbare ruimte en onderzocht hoe hij de stedenbouwkundige situatie naar zijn hand zou kunnen zetten (1.04).³

Een uitgebreide analyse van dit plan is hier niet aan de orde. Relevant is dat Cuypers vanaf zijn eerste betrokkenheid bij het museum zocht naar middelen voor het optimaliseren van het 'effect' van het gebouw op de beschouwer en het creëren van een sprekende 'mise-en-scène' van het museum in het dagelijks leven van de stad. Beide begrippen komen direct uit theorie en praktijk van de neogotische beweging. Het 'effect' van het gebouw in het stadsbeeld was een centraal thema in het werk van A.W.N. Pugin – zoals goed is te zien in zijn vele kerkontwerpen.⁴ De 'mise-en-scène', een belangrijk begrip bij E.E. Viollet-le-Duc, ingezet in zijn strijd tegen wat hij zag als het onvermogen van zijn tijdgenoten een gebouw te relateren aan de omliggende straten en pleinen.⁵ En daarbij doelde hij dan in het bijzonder op de – in zijn ogen – contextloze en daarmee betekenisloos geworden neoclassicistische architectuur van de Ecole des Beaux-Arts. Een openbaar gebouw moest zijn functies logisch en leesbaar tot uitdrukking brengen in de compositie – in de woorden van Cuypers: 'de uiterlijke vorm dient de innerlijke bestemming weer te geven'. En tegelijk de stedelijke ruimte op een 'schilderachtige', voor de burger aangename en tevens leerzame wijze vormgeven. Gebouwen moesten de gebruiker letterlijk en figuurlijk aanspreken.

Uit deze tegelijk rationele en contextuele benadering van het openbare gebouw kwamen echter nieuwe, vaak onregelmatige plattegronden en asymmetrische composities voort. De klassieke proportiesystemen en compositieschema's voldeden daarbij niet meer. Zowel het 'van binnen naar buiten' ontwerpen als het inpassen van onregelmatige composities in gegeven stedenbouwkundige situaties vroeg om een andere ontwerpsystematiek. In zijn inmiddels uitgebreide kerkbouwpraktijk had Cuypers ruime ervaring opgedaan met dit soort opgaves. En hij had zich de ontwerpmiddelen eigen gemaakt om hier mee om te gaan. Van Pugin en Viollet-le-Duc leerde hij ontwerpen op systeem (triangulatuur) en het omgaan met 'ponderation' en 'multiplicatie' en hij had een subtiele hand ontwikkeld voor het 'silhouetteren'. Het componeren met ongelijksoortige elementen in maatvoering en geleiding gebaseerd op de menselijke maat en het vanuit de functionele delen van het gebouw opbouwen van een in alle perspectieven sprekende silhouet beheerste hij inmiddels tot in de finesses. Inclusief de correcties noodzakelijk om



1.03



1.04

ervoor te zorgen dat de maten van de onderdelen van het gebouw uit het perspectief van de beschouwer steeds de correcte verhoudingen behielden. Met zijn eerste grote publieke opdrachten, voor het Rijksmuseum en het Centraal Station, beide in 1875, kreeg hij de kans dit gotisch rationalisme te introduceren in het Amsterdamse stadsbeeld.

In de prijsvraag voor het Muzeüm Willem I kwam Cuypers niet verder dan een eervolle vermelding. Een classicistisch ontwerp naar het ideaaltype van de Glyptothek van Leo von Klenze in München won. Maar deze bekroning was belangrijk als teken dat zijn idee van een nationale baksteenarchitectuur op rationele grondslag voet aan de grond kreeg. En was, naast zijn invloedrijke netwerk, de aanleiding voor een uitnodiging tot deelname aan de prijsvraag voor het Rijksmuseum, twaalf jaar later. Ook bij deze prijsvraag, nu een overheidsinitiatief, met bijpassend budget, ging hij via zijn inzending in discussie met de jury over de typologische uitgangspunten van het gebouw.⁶

Met de nieuwe opdrachtgever had het programma van het museum een belangrijke wijziging ondergaan. De kern was niet heel anders: een begane grond met zijlicht, een verdieping met bovenlicht en extra ruimte voor 'nader toe te voegen schilderijen'. Nieuw was de eis van een reeks lokalen zo ingericht 'dat er gelegenheid zij de schilderijen systematisch volgens scholen in te delen' en een ruim lokaal voor het kopiëren van schilderijen.⁷ Maar in het Muzeüm Willem I was nog sprake van een centrale hal met een monument voor de vorst en een reeks historieschilderingen ter herdenking van Nederlands herstel in 1813. En dat aspect van het gebouw verdween. Wat begon als een koninklijk pantheon, een cultuurhistorisch geladen 'Tempel voor Nederland', behield onder de nieuwe opdrachtgever weliswaar de verwijzing naar de uitdrukking van nationale identiteit, maar werd bovenal een openbare overheidsinstelling voor kunst en kunsteducatie. Dat stelde nieuwe eisen aan het gebouw. Victor de Stuers, als referendaris op het ministerie van Binnenlandse Zaken verantwoordelijk voor het museum, speelde hierbij een belangrijke rol. Hij was goed op de hoogte van recente ontwikkelingen in de museumwereld. Met name het South Kensington Museum in Londen (nu Victoria and Albert Museum) was een belangrijke bron van inspiratie. Door zijn toedoen werden in de volgende jaren een Rijksnormaalschool voor Teekenonderwijzers en een Rijksschool voor Kunstnijverheid aan het programma toegevoegd en kreeg Cuypers steun voor zijn voorstel in het museum een bibliotheek te stichten en de binnenplaatsen te overkappen voor zijn 'architectuurmuseum', een studieverzameling gipsafgietsels van bouwfragmenten.⁸ Ook werd het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst in Den Haag onder De Stuers sterk uitgebreid en overgebracht naar het nieuwe Rijksmuseum. Dit was een chronologisch opgebouwde reeks stijlkamers, waarin voorbeelden van bijna negen eeuwen Nederlandse kunst en kunstnijverheid in samenhang werden gepresenteerd.

Cuypers kende De Stuers, zij waren beiden lid van het College van Rijksadviseurs voor de Monumenten van Geschiedenis en Kunst, dat ook adviseerde over nieuwe rijksgebouwen, en hij legde de eerste plattegrondschilderingen voor zijn inzending aan hem voor. De Stuers voorzag programma en indeling van gedetailleerd en ter zake kundig commentaar.⁹ Bepaald een curieuze handelwijze, zeker voor een rijksambtenaar, maar typerend voor de stelligheid waarmee De Stuers zijn opvattingen over cultuur en cultuurbeleid uitdroeg en in praktijk bracht. Hij had van meet af aan laten blijken dat Cuypers wat hem betreft de enige architect in Nederland was met voldoende gewicht en expertise om deze opdracht tot een goed einde te brengen.

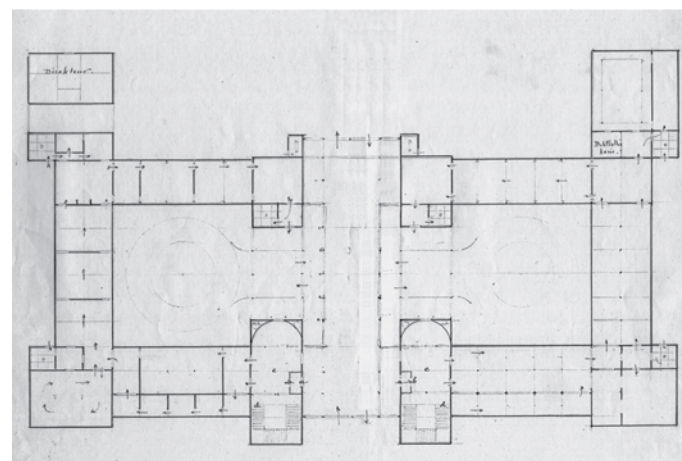
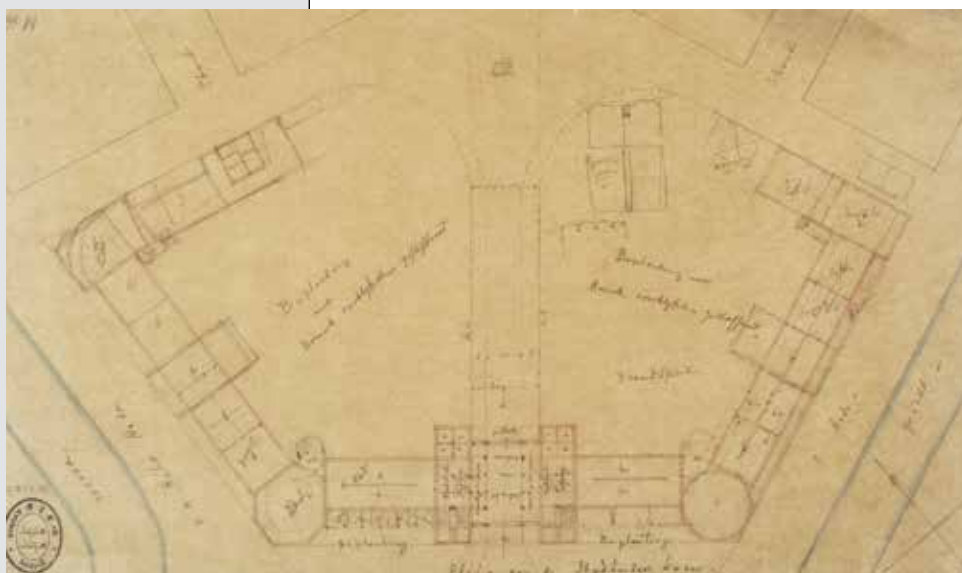
1.05 Ontwerpschets voor het vijf vleugelplan, 1875.

1.06 Plattegrond met circulatieplan uit 1875. De entree is hier onder de poort gesitueerd.

Maar juist op het voor hem cruciale punt van de typologie van het museumgebouw kreeg Cuypers geen steun van De Stuers. Zijn pogingen een gebouwtype te introduceren passend bij het steeds veranderende programma van eisen, vielen bij De Stuers niet in goede aarde.

Het museumontwerp waarmee Cuypers de prijsvraag in 1875 won, was geheel conform het vigerende standaardtype: een rechthoekig gebouw van twee verdiepingen met zalen geordend rond twee overdekte binnenplaatsen.¹⁰ Beneden zalen met zijlicht, op de verdieping een combinatie van kabinetten met zijlicht en bovenlichtzalen. Op de zolders was ruimte voor de opleidingen en de bibliotheek was ontworpen als een annex aan het gebouw. Deze had Cuypers, net als de overdekte binnenplaatsen en een villa voor de directeur, uit eigen beweging toegevoegd.

Een complicerende factor in het ontwerp was echter de eis van de gemeente Amsterdam een publieke doorgang door het museum te maken, ruim genoeg voor het verkeer. De gemeente hoopte zo de waarde van de achterliggende terreinen – een nog onontgonnen polder net buiten de recent ontmantelde zeventiende-eeuwse vesting – te verhogen en daarmee de grondkosten voor het museum terug te verdienen. De Nederlandse architecten, verenigd in de Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst en de Amsterdamse kunstenaarsvereniging Arti et Amicitiae, verklaarden zich tegen deze aantasting van het gebouw. Het maken van een centrale entree met royale ontvangsthal, naar hun opvatting onmisbaar in een gebouw van deze importantie, zou daarmee onmogelijk worden. Alberdingk Thijm juichte de doorgang juist toe: hij zag daarin het bewijs voor een terugkerend besef dat het museum onderdeel moest zijn van het levend organisme van de stad. Deze zou het museum verheffen tot 'een hartader, een 'levenskanaal onzer burgerij'.¹¹ Geheel ongebruikelijk was de doorgang niet. Men haalde het voorbeeld aan van de 'Guichets' in de recente uitbreidingen van het Louvre uit 1862/69.¹² En ook de Gemäldegalerie in Dresden (1842/55), door G. Semper toegevoegd aan het Zwinger, had een dergelijke doorgang. Maar de gevolgen voor het functioneren van het gebouw waren verstrekkend – zeker voor de manier van binnengaan.



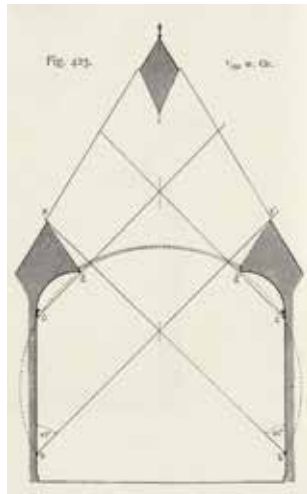
1.06

Het vijf vleugelplan

Naast het winnend ontwerp had Cuypers weer een variant ingediend, hier verder aangeduid als het vijf vleugelplan (1.05). Juist in de jaren zeventig van de negentiende eeuw kwam het standaardtype onder druk te staan. Nationale musea ontwikkelden zich tot brede instellingen waar de cultuur en de geschiedenis van het land in al hun aspecten werden getoond. Verzamelingen van kunst, kunstnijverheid en geschiedenis werden bij elkaar gebracht, soms ook gecombineerd met presentaties op het gebied van wetenschap en techniek of etnografische en 'koloniale' verzamelingen. Het museum werd daarmee in feite een verzameling van musea, een conglomeraat van verzamelingen, elk met eigen eisen op gebied van beheer, behoud en presentatie. De collecties waren bovendien niet langer statisch. Er werd steeds actiever verzameld en er kwam een gevarieerd tentoonstellingsbeleid. Het gevolg was dat de opstellingen regelmatig werden gewisseld en de museumzaal veranderde van de vaste habitat voor een aantal gegeven kunstwerken in een meer neutrale tentoonstellingsruimte voor steeds wisselende objecten. En met deze programmatische veranderingen werden nieuwe architectonische concepten, nieuwe bouwtypen ontwikkeld. Naast het klassieke museum als 'gesloten systeem' – zoals het *Handbuch der Architektur* het omschreef – verschenen gebouwen met een vrije, schilderachtige aaneenschakeling van in stijl en type verschillende bouwdelen, elk passend bij de objecten die er in werden getoond. Het Duits sprak in dit geval van het 'Angliederungssystem', een manier van denken die direct aansloot bij Cuypers' gotisch rationalisme.¹³ Concrete voorbeelden van ontwerpen volgens dit 'systeem' waren er rond 1875 nog niet. Maar Cuypers had gezien hoe het South Kensington Museum met de toename van de collecties en de groeiende educatieve doelstellingen uit zijn voegen barstte en opeenvolgende architecten worstelden om het snel groeiende gebouwencomplex enigszins in de greep te houden. Tegelijkertijd kondigde zich een omslag aan in de betekenis – en parallel daarin in de iconografie – van het museumgebouw. Vanuit een steeds sterkere 'l'art pour l'art'-opvatting werd het geleidelijk minder opgeladen als kunstwerk voor kunstwerken, als monument van de kunstgeschiedenis, en neergezet als een neutraal monumentaal tentoonstellingsgebouw.¹⁴

Cuypers' vijf vleugelplan laat zien dat hij goed op de hoogte was van deze ontwikkelingen en onmiddellijk op zoek ging naar een bouwtype dat hier bij aansloot. Hij wilde een museum dat ruimte bood voor een gestructureerde, organische uitbreiding. Te beginnen met drie vleugels, konden dat er op den duur vijf worden en zo nodig kon ook nog een zesde bouwdeel midden door de binnenplaats worden opgetrokken. Wat de stijl en het decoratieprogramma betreft lijkt hij, gelet op het nog onvolgroeide programma van het museum, twee opties open te houden: hij tekende geen gevels en het gebouw kon zowel een meer neutraal tentoonstellingsgebouw worden als een monumentale verbeelding van de nationale cultuur. Wel voegde hij er een aspect aan toe. In de memorie van toelichting beschreef hij het ontwerp niet vanuit het programma van eisen – wat logisch zou zijn geweest – maar beargumenteerde het vanuit de stedenbouwkundige situatie. In deze variant kon het gebouw worden opgetrokken 'in verband met de op het situatieplan aangeduide straten'.¹⁵ En dat was de crux van het plan. Alvorens aan de prijsvraag te beginnen, had Cuypers de stedenbouwkundige plannen voor dit gebied opgevraagd bij stadsingenieur J. Kalff en geconstateerd dat de museumkavel het koppelstuk zou worden tussen de oude stad en de uitbreiding in de Buitenvelderse polder. Het gebouw zelf zou gaan fungeren als poort naar de nieuwe wijk. En daar speelde hij nadrukkelijk op in. Kalff had in zijn plan de Singelgracht (nu Stadhouders-

1.07 Bovenlichtzaal van het Rijksmuseum zoals gepubliceerd in Wagner 1906.



1.07

kade) ter plekke van het museum rechtgetrokken en ook naast en achter het museum regelmatig aangelegde grachten ontworpen, als verwijzing naar de stedenbouwhistorische karakteristieken van Amsterdam. Op een schets voor zijn vijfvlugelplan tekent Cuypers zorgvuldig de profielen van de gracht en de kade en positioneert hij het gebouw heel precies ten opzichte van de omliggende openbare ruimten. De ruimte voor het gebouw wijst hij aan als plein. Hier herneemt hij het thema van de voorhof uit zijn eerste museumontwerp. Aan de achterzijde vergroot hij een kruispunt van zes straten tot een 'patte-d'oeie' met een monument in het midden. De entrees tot het gebouw plaatste hij in de doorgang, waarmee stad en museum met elkaar werden verweven in het circulatiesysteem van het gebouw (1.06). Het effect en de mise-en-scène van het museum waren zo ook voor de verre toekomst verzekerd. Het ontwikkelde zich in samenhang met de openbare ruimte eromheen, kon meegroeien met de collectie en tegelijk met de keuze van het ornament en de eventueel toegevoegde beeldprogramma's zijn taak vervullen in de opvoeding van de passerende burger.

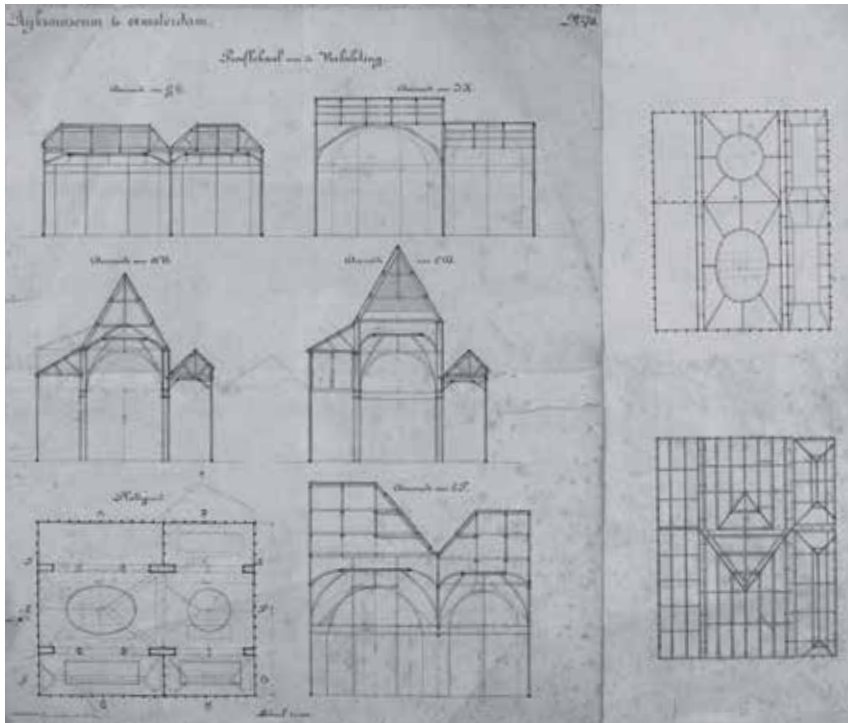
Radicale typologische vernieuwing en formele experimenten waren echter, zo moest Cuypers tot zijn ongenoegen accepteren, in de prijsvraag niet aan de orde. Zijn vijfvlugelplan werd zonder commentaar ter zijde gelegd door de jury en hij won juist dankzij zijn effectieve en ter zake kundige interpretatie van wat inmiddels de standaard voor het museumgebouw was geworden. Nog jaren zou hij, vaak op de ontwerpen voor het museum, zijn uitbreidbare variant blijven schetsen. En toen hij, met de komst van de Drucker-uitbouw, nog bij zijn leven gelijk kreeg, kwam hij zelfs met een verrassend plan het Rijksmuseum alsnog 'in te pakken' in een vijfvlugelvariant.¹⁶

Dat hij het gegeven type uiteindelijk toch naar zijn hand wist te zetten en naar zijn inzichten wist te verbinden aan de stedenbouwkundige context, was te danken aan de behendigheid waarmee hij – gesteund door De Stuers – gebruikmaakte van de voortdurende uitbreiding van het programma. In de reeks plattegrondontwerpen en de memories van toelichting is dit proces gedetailleerd te volgen.

Naar een Definitief Ontwerp

De plattegrond vormde in de basis een eenvoudig circuit van opeenvolgende zalen rond de binnenplaatsen, middendoor verbonden door de Eregalerij. Gangen zijn bewust vermeden: deze leiden af van de routing en verspillen ruimte, aldus Cuypers. Trappenhuisen zijn als aparte torens tegen het gebouw aangezet. Daarmee verstoorden ze de rondgang niet, en kon het museum desgewenst worden verdeeld in secties. Voor de scholen op de zolders, maar bijvoorbeeld ook de collectie Van der Hoop, werden eigen toegangen met gescheiden opgang gevraagd. Deze trap-torens verschaften Cuypers tegelijk een middel om 'logisch' van binnen naar buiten werkend, de compositie van het gebouw te verlevendigen,

Binnen het circuit van zalen werden de collecties geordend in relatie tot het licht. Daarbij was er een groeiende voorkeur voor bovenlicht op schilderijen (1.07). Maar door de keuze voor verdiepingbouw moest gewerkt worden met een mengeling van zij- en bovenlicht in de zalen, en met licht van verschillende kwaliteiten: deels direct van buiten invallend, deels getemperd door de overdekte binnenplaatsen en gefilterd door glazen velums in de bovenlichtzalen. Al in zijn eerste plattegrondontwerp gaf Cuypers gedetailleerd aan welke lichtkwaliteit hem het meest passend leek bij welk deel van de collectie. Bij de verdere ontwikkeling van het lichtplan werd hij kritisch gevolgd door het College van Rijksadviseurs, de opdrachtgevers en gaandeweg ook door de leden van twee toonaangevende



1.08



1.09



1.10

1.08 Proefzaal voor verlichting, 1879.

1.09 Schetsontwerp voor de stedenbouwkundige inpassing van het Rijksmuseum, 1877.

1.10 Aanzicht achtergevel met bibliotheek, directeurswoning en de eerste uitbreiding: het Fragmentengebouw, 1894.

1.11 Pagina 60-61: Het Museumkwartier naar het zuiden gefotografeerd. De inrichting van het Museumplein is eveneens naar ontwerp van Cuypers.

kunstenaarsverenigingen, Arti et Amicitiae en Pulchri Studio.¹⁷ Uiteindelijk werd er zelfs een proefzaal gebouwd om zeker te zijn dat men met de maten van de zalen en de vorm van de lichtopeningen in de kappen voldeed aan de 'state of the art' wat betreft de lichtval op de schilderijen (1.08). De eisen van het licht werden daarmee bepalend voor de maatvoering van het gebouw, zowel in plattegrond als doorsnede. Dat de bovenlichtzalen in de noordvleugel aan de Stadhouderskade toch werden gecombineerd met kabinetten met zijlicht – in principe minder geschikt voor schilderijen – had te maken met het aanzien van het gebouw. Er was steeds meer kritiek op de blinde vlakken in de gevels van musea. Deze kwamen weliswaar logisch voort uit het programma, maar in de voorgevel van het nationale museum op een zo prominente plek zag ook Cuypers een blinde gevel als een probleem. De locatie kwam hem hier te hulp. Dankzij de 'gunstige dispositie van het terrein naar het noorden' kon, zo stelde Cuypers, de hoofdgevel hier toch 'verlevendigd' worden met vensters.¹⁸ Deze vensters illustreren tegelijk nog eens de grote invloed van het licht in het plan – niet alleen in plattegrond en doorsnede, maar ook in de compositie van de gevel. De hoogte van de onderdorpels werd bepaald aan de hand van toonaangevend Duits onderzoek naar de juiste invalshoek van het licht op de 'Bilderzone', de strook wand in de zaal waar de schilderijen werden gehangen.¹⁹

Cuypers' grootste worsteling gold echter de 'mise-en-scène' van het gebouw en het vinden van een oplossing voor de entree. Meteen bij de start van het project had hij geconstateerd dat het gebouw vanuit de stad gezien zou 'wegzakken' in de diepliggende polder. De doorgang met de twee traptorens aan weerszijden vormden als vanzelf een poortmotief. Maar om effect te hebben, moest deze poort op gelijk niveau komen met de Stadhouderskade. De aanleg van riolering leidde tot enige ophoging van het terrein. Maar dit was niet genoeg. Gebruikmakend van de komst van het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst, waar een verzameling crypten aan werd toegevoegd, en inspeland op de groeiende vraag om technische ruimte, met name voor een verwarmingsinstallatie, wist hij uiteindelijk een souterrain aan het gebouw toe te voegen. Daarmee kwam het op gelijke hoogte met de kade en de brug naar de Spiegelgracht – die op zijn verzoek zo vlak mogelijk werd gehouden voor een optimaal gekaderd perspectief vanuit de grachtengordel op het middendeel van het museum. En passant wist hij via de gemeente gedaan te krijgen dat een geplande groentemarkt voor de deur van het museum werd verplaatst – dat leek hem geen passende inleiding op de gang naar het Rijksmuseum. En hij deed voorstellen voor plantsoenen, of, als compromis tussen 'rentabiliteit en verfraaiing', villa's met tuinen op het voormalig bolwerk tegenover het museum. Ook kreeg hij gedaan dat de kop van de P.C. Hooftstraat, aan de westzijde van het museum, onbebouwd bleef en er een plantsoen werd aangelegd. Daarmee verzekerde hij dat zijn gebouw rondom in een passende context kwam te staan, met steeds ruim zicht op de gevels en voldoende perspectieven vanuit de stad om het ook als driedimensionale compositie te kunnen beleven (1.09-1.11). De zorgvuldig in de gevelcomposities verwerkte traptorens met hun gevarieerde bekroningen zorgden bij een rondgang om het gebouw voor steeds wisselende silhouetten en een dynamische verbeelding van het museum in de stad. Nu hij de gevels van het gebouw niet kon inzetten om de straten en pleinen rondom vorm te geven, deed hij er alles aan het als vrijstaand gebouw toch deel te maken van het levendige en schilderachtige straatbeeld van Amsterdam.

Voor de entree had Cuypers van meet af aan meerdere opties achter de hand. Kern van het probleem was, als gezegd, dat de doorgang het gebouw in tweeën deelde





en een centrale hal met trappenhuis onmogelijk maakte. Hij wist echter van de nood een deugd te maken. Zijn ideaal was binnen te gaan via de poort, dan door de arcades rechts of links de binnenhoven in en van daaruit naar de vestibules en de hoofdtrappen, als torens geplaatst in de voorgevel, aan weerszijden van de doorgang. Daarmee zou een zorgvuldig geësceneerde 'route architecturale' ontstaan, een geleidelijke passage van het drukke stedelijk leven, via het formele voorplein, door de wat duistere poort naar het gedimde licht van de doorgang en via de ruime, hoog aangelichte binnenplaatsen – bij voorkeur te voorzien van leerzame historieschilderingen – naar de in schoon werk uitgevoerde trappenhuizen en dan op naar de iconografisch zwaar geladen Voorhal, als introductie op de kunst. Hij hield de optie open twee deuren direct onder de poort te maken, voor het geval de binnenplaatsen niet beschikbaar zouden komen als entree. De Stuers opperde nog de variant een entree te maken in een van de binnenplaatsen, met op de dwarsas een royale trap direct naar de eerste verdieping, te modelleren naar de renaissance-trap van het stadhuis te Leiden.

Formeel moest echter ook het commentaar van koning Willem III worden afgewacht. In eerste instantie reageerde hij alleen op de compositie en het gevelbeeld. Verwijzend naar de hoge kappen, en het rijke renaissance-ornament van het middendeel, vergeleek hij het gebouw laatdunkend met een 'boterhal'. Daarmee legde hij feilloos de vinger op de voor hem zere plek. Van een koninklijk museum, gesticht ter herdenking van het herstel van de Oranjedynastie, was het gebouw getransformeerd in een Rijksmuseum. In stijl en iconografie was het van een vorstelijk een burgerlijk openbaar gebouw geworden. Begin 1877 eiste hij echter dat het museum deuren aan de straat zou hebben, voor een gebouw van deze statuus in zijn ogen blijkbaar onontbeerlijk.²⁰

De stijlkwesitie werd door de minister met één pennenstreek opgelost: Cuypers mocht verder in de lijn van zijn prijsvraagontwerp (1.14, 1.15). Maar wat de entree betreft meende zelfs De Stuers zich bij het commentaar van de koning te moeten neerleggen. Het bracht Cuypers in een moeilijk parket. In zijn voorstel kwam het poortmotief met de twee traptorens logisch voort uit het circulatieplan. Met voordeuren aan de straat moesten de trappenhuisen naar achteren verhuizen en waren de torens niet langer de logische bekroning van een stijgpunt. Cuypers moest nu kiezen en liet uiteindelijk het verhaal dat hij met het gebouw wilde vertellen, prevaleren boven zijn rationele beginselen: hij hield vast aan het poortmotief en de torens kwamen als loze ruimten boven de vestibules en de overlopen te staan.

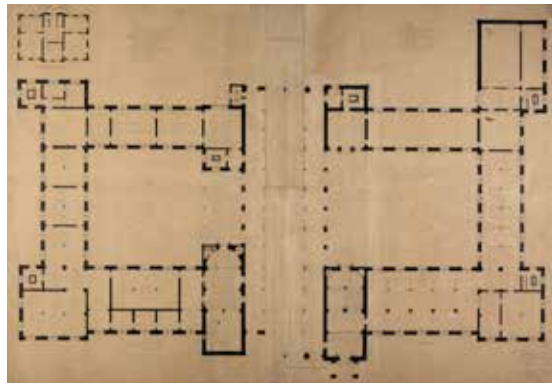
De voor Cuypers cruciale vraagstukken van het licht en de circulatie, dat wil zeggen de relatie tussen het licht en de vorm van de zaal en tussen de enfilades van zalen en het exterieur, hebben in de receptiegeschiedenis van het museum vrijwel geen aandacht gekregen. In de vakwereld was er waardering. Zijn bovenlichtzaal werd kort na de oplevering als voorbeeld opgenomen in het *Handbuch der Architektur*. Met het voortschrijdend onderzoek naar de belichting kwam er ook kritiek van zowel beeldend kunstenaars, als van collega-architect Weissman van het Stedelijk Museum.²¹ En de belichting van de *Nachtwacht* leverde een bijzondere casus op. Maar met de introductie van kunstlicht verstomde deze discussie en al rond het Interbellum viel het gebouw in de waardering in feite uiteen in twee delen. Een steeds meer als monument gekoesterd exterieur, als het ware de 'Bildseite' van het gebouw. En een interieur dat vooral functioneel werd benaderd. Met de veranderende opvattingen over het tentoonstellen maakten de gemengde opstellingen in bijpassend vormgegeven stijklkamers en de chronologisch geordende tentoonstellingen gaandeweg plaats voor een meer door het l'art pour l'art geïnspireerde

1.12 Prijsvraagontwerp
Rijksmuseum, 1875. Begane
grond met daarop geplakt de
gewijzigde entreepartij aan
de Stadhouderskade.

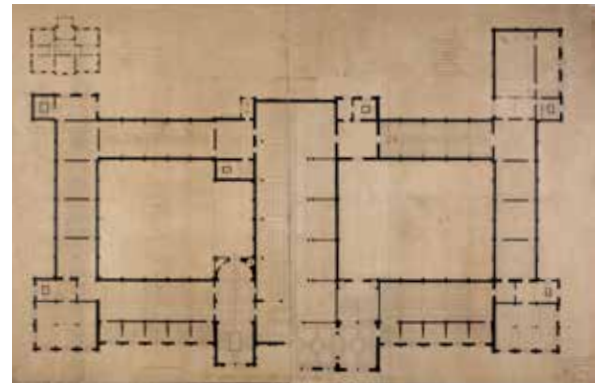
1.13 De eerste verdieping,
met daarop geplakt de
gewijzigde ontsluiting, 1875.

1.14 Prijsvraagontwerp
voor de voorgevel van het
Rijksmuseum, 1875.

1.15 Gewijzigd gevelontwerp,
1877.



1.12



1.13



1.14



1.15

1.16 De noordoostelijke
hoofdingang.

1.17 Eregalerij, situatie
voor 1917.



1.16



1.17



1.18

1.18 Vestibule van de oorspronkelijke ingang aan de westzijde, situatie voor 1917.



manier van hangen. Het karakter van de zalen werd geneutraliseerd, de aankleding stap voor stap weggepoetst en de structuur van de rondgang aangepast – het meest dramatisch door het dichtbouwen van de binnenplaatsen in de jaren zestig van de vorige eeuw.

Een uitgebreide analyse van de uitwerking en decoratie van het interieur is hier niet aan de orde. Maar al bij oppervlakkige beschouwing is te zien hoe het museum ook in het interieur door Cuypers werd uitgewerkt en aangekleed als een verzameling van musea. Met op de begane grond het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst, een reeks zalen geconstrueerd, gematerialiseerd en gede-coreerd in overeenstemming met de karakteristieken van de bouwkunst in de verbeelde periode. Op de verdieping het iconografisch zwaar geladen ensemble van Voorhal, Eregalerij en Nachtwachtzaal. En daaromheen de meer neutraal aangeklede bovenlichtzalen, deels aangekleed voor een bijzondere verzameling als de collectie Van der Hoop. Van meet af aan was er daarbij kritiek op de rijkdom van het ornament en combinatie van originele stukken met eigentijdse historieschilderingen. Deze kwam vooral van een jongere generatie schilders, die afstand namen van de door het historisme gedomineerde kunstopvatting van het laatste kwart van de negentiende eeuw. De waardering voor de inrichting van het gebouw als les in kunst- en cultuurgeschiedenis was van korte duur en het werd gaandeweg de meer neutrale behuizing voor de nationale kunstverzamelingen. Daarbij is uit het zicht verdwenen dat er ook in het interieur een verband was tussen constructie, ruimtelijke structuur en decoratie. Het ornament was niet louter een decoratieve toevoeging, maar een middel om het materiaalgebruik, de constructie en de ruimtelijke structuur te articuleren en hun plaats en betekenis in het geheel te onderstrepen. Typierend hiervoor was bijvoorbeeld de onderscheiden behandeling van de decoratie in de opgang naar de Voorhal (1.16, 1.18, 1.19). Bij binnenkomst in de hal bij de voordeuren overheerste schoon werk. Materiaal en constructie waren dominant. Boven in de Voorhal werd de ruimtelijke en constructieve geleiding decoratief ondersteund, maar overheersten de historieschilderingen en de allegorische voorstellingen. De fysieke kwaliteiten van het gebouw maakten zo in de opgang naar de kunst plaats voor de meer ideële aspecten.

Met het geleidelijk witwassen van het interieur in het Interbellum en vooral de jaren na de oorlog verdwenen de ruimtelijke en constructieve karakteristieken van de verschillende delen van het museum.²² Het museum als educatieve verzameling van verzamelingen werd – binnen – een neutrale behuizing voor kunstwerken. De recente renovatie/restauratie van het gebouw bood de mogelijkheid om belangrijke aspecten van het ontwerp van Cuypers in ere te herstellen. Met de restauratiewerken van Van Hoogevest Architecten, de aanpassingen van Cruz y Ortiz arquitectos en het interieur van Wilmotte & Associés zouden grote stappen in die richting worden gezet. Van een integrale herwaardering van Cuypers' gebouw als samenhangend geheel van museaal concept, ruimtevormen, constructie en decoratie is weliswaar (nog) geen sprake. Maar met de nieuwe entree via de doorgang en de binnenhoven is Cuypers' ideale encensering van het binnengaan bijna 150 jaar later alsnog gerealiseerd. Dat de hoofdtrappenhuizen nu verkeerd om liggen ten opzichte van de verkeersstromen, mag dan een blijvend monument zijn van het onvermijdelijk compromis tussen het architectonisch ideaal en de weerbarstigste werkelijkheid van technische, praktische en bestuurlijke eisen.

1.19 Voorhal, situatie voor 1917.



1.19



A.01

A.01 De oostgevel van het
Ateliergebouw ontworpen
door Cruz y Ortiz.

Na de voltooiing van het Rijksmuseum in 1885 bestond het complex uit het hoofdgebouw, de directeursvilla en de omliggende museumtuin. De noordgevel van het hoofdgebouw, aan de zijde van de Singelgracht, was zuiver symmetrisch. De zuidgevel, bij het Museumplein, was dat in hoofdlijnen ook, maar de bibliotheek en de directeursvilla presenteerden zich als zelfstandige bouwdelen. Symmetrie maakte hier plaats voor samenhang van ongelijke delen (*pondération*). Tegen het machtige volume van het hoofdgebouw met zijn poortwerking ontstonden zo kleinere volumes die harmonisch zouden aansluiten op de villabeouwing die in de omgeving was voorzien. Het was een schilderachtige setting, waar de eerste museumuitbreidingen zich moeiteloos in konden voegen: de Oefenschool (1891, later Teekenschool), het Fragmentengebouw (1898), de Nachtwacht-uitbouw (1906, later Vermeer-uitbouw) en de Drucker-uitbouw, ontworpen door Cuypers' zoon Joseph (1909–1916). Later verrommelde dit gebouwenensemble door de toevoeging van fietsenstallingen en een garage. De Rijksgebouwendienst verwierf in 1995 aan de overkant van de Hobbemastraat het voormalige Veiligheidsgebouw, nu Ateliergebouw geheten. Sinds 2000 is het ondergronds verbonden met het museum, dankzij een door Hans Ruijsenaars ontworpen tunneldepot. Onder de Museumstraat en de Hobbemastraat door biedt deze bouw plaats aan twee verdiepingen depots. Daarnaast is er parkeerterrein voor 25 toeristenbussen.

De wens om het nieuwe Rijksmuseum voor zo veel mogelijk publiek toegankelijk te maken, kon alleen worden gerealiseerd door alle niet op presentatie gerichte functies onder te brengen in de oude uitbreidingen en andere omliggende gebouwen. Daarnaast werden buiten Amsterdam depots ingericht, onder meer in de voormalige Eurokluizen in Lelystad. De Mannheimervilla, gelegen naast het Veiligheidsinstituut, op de hoek van het Museumplein en de Hobbemastraat, werd in 2003 in gebruik genomen als bureau-ruimte voor directie en bestuurlijke staf. Aan de overkant van de straat is de oude directeursvilla verbouwd tot kantoor voor de curatoren. De Teekenschool veranderde in een educatief centrum. Het Voorlopig Ontwerp van Cruz y Ortiz voor de Teekenschool (2002) moest na kritiek van Welstand en Monumentenzorg behoorlijk worden aangepast. Het gebouw werd onderworpen aan bouwhistorisch onderzoek, waaruit onder andere bleek dat zich onder de grond nog waterbassins van de Stelling van Amsterdam bevinden. Deze bassins zijn nu bewaard. In het interieur werd de oorspronkelijke indeling teruggebracht en de opvallende kapel-vormige uitbouw werd gerestaureerd tot publieks- en studiezaal. Verder zijn in het gebouw ruimten van het Rijksprentenkabinet en het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap ondergebracht.

De verbouwing en uitbreiding van het Veiligheidsinstituut tot Ateliergebouw, die aanvankelijk geen deel uitmaakten van de oorspronkelijke opdracht van de hoofdarchitect, werd door Cruz y Ortiz uitgevoerd, en als eerste opgeleverd in 2007. Het Rijksmuseum is hier slechts een van de huurders: het werkt hier samen met de Universiteit van Amsterdam en de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed aan onderzoek, restauratie en conservering van kunstvoorwerpen. De nieuwbouw verrees achter het voorste deel van het monumentale Veiligheidsinstituut (oorspronkelijk Veiligheidsmuseum), dat in 1911 was ontworpen door Eduard Cuypers, een neef van Pierre Cuypers. De later enkele malen verbouwde grote achterbouw werd gesloopt om ruimte voor het hypermoderne Ateliergebouw te creëren. Om deze grote nieuwbouw goed te laten opgaan in de geplande villawijk, is het middendeel lager uitgevoerd, waardoor het een soort U-vorm heeft gekregen. Door het zaagdak en de 'gekartelde' gevels op het noorden te oriënteren, valt er geen direct zonlicht de restauratieateliers binnen.

Twee nieuwe gebouwen completeren het nieuwe Rijksmuseum: het Aziatisch Paviljoen en het Entreegebouw, gebouwd ter plaatse van de voormalige fietsenstalling en de garage. Het zijn twee volumes, bekleed met Portugese kalksteen en voorzien van grote ramen, beide ontworpen door Cruz y Ortiz. Het Aziatisch Paviljoen ligt verscholen tussen het hoofdgebouw en de Zuidvleugel, deels ondergronds. Het is omgeven door een vijver, een echo van een eerdere tuinrichting door landschapsarchitect Boon. Sinds de meervoudige opdracht is het ontwerp voor het paviljoen verder uitgewerkt, maar nauwelijks veranderd. Het gebouw werd iets kleiner, om beter op de locatie tot zijn recht te komen. Cruz y Ortiz ontwierp ook het interieur, inclusief de vitrines. Het Entrepaviljoen was in 2002 nog gedacht als een Studiecetrum, dat boven de goot van het hoofdgebouw uit zou torenen. Het gebouw zou kantoren, een studiecetrum en technische ruimten bevatten, met bovenin een rookgasafvoer van het ondergrondse energiecetrum. Omdat ministerie, Welstand en Monumentenzorg twijfels over deze hoge en opvallende uitbreiding hadden, werd het gebouw in het Definitief Ontwerp uit 2006 teruggebracht tot de proporties van de andere bijgebouwen. Het staat naast de Teekenschool en biedt toegang voor personeel, depots en studiezalen. Ondergronds is het Entreegebouw verbonden met de onzichtbare uitbreidingen van het museum: de onderwereld van het energiecetrum, de Energiering en de kelderdepots.

De verbouwing van de Zuidvleugel (Drucker-uitbouw en Fragmentengebouw) vormt de laatste stap op weg naar het nieuwe Rijksmuseum. Gedurende de verbouwing van het hoofdgebouw is deze uitbreiding als tijdelijk museum gebruikt, met hoogtepunten uit de collectie. Pas na de opening van het museumcomplex kon de verbouwing hiervan starten. Het gebouw zal dienstdoen voor tijdelijke tentoonstellingen en een tweede café-restaurant met terras.



A.02

A.02-05 Exterieur en
interieur van het Aziatisch
Paviljoen ontworpen door
Cruz y Ortiz.



A.03



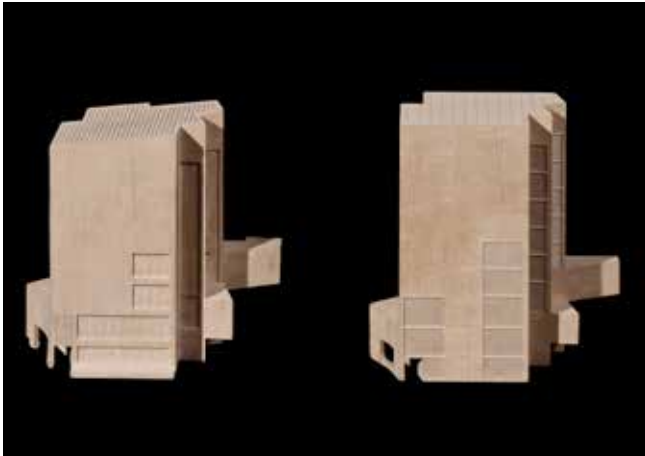
A.04



A.05



A.06



A.07



A.08



A.09



A.10

A.06-10 Diverse
ontwerpstudies voor het
Studiecentrum, het latere
Entreegebouw.

A.11 Achterzijde (noord)
van het Entreegebouw, zoals
uitgevoerd.



A.11

A.12 Voorzijde (zuid)
van het Entreegebouw, zoals
uitgevoerd.



A.12





A.14 De Teekenschool,
noordgevel.

A.14



A.15 Interieur van de
gerestaureerde Teekenschool.

A.15



A.16



A.17

A.16 Maquette van het Ateliergebouw.

A.17 Interieur van het Ateliergebouw .



A.18

A.18 Luchtfoto van het Ateliergebouw vanuit het noorden.



A.19-20 Oostgevel van
het Ateliergebouw.

A.19



A.21 Atelierruimte in het
Ateliergebouw.

A.20



A.21



'Een nieuw gebouw binnen de muren van het oude'

Een halve eeuw geleden constateerde de hoofddirecteur van het Rijksmuseum, Arthur van Schendel, na de verbouwing van zijn museum nog triomfantelijk: 'In de zomer van 1962 vestigde het Rijksmuseum de aandacht op zich door de openstelling van een complex van dertig nieuwe zalen en een gehoorzaal van bijna 400 plaatsen, een nieuw gebouw binnen de muren van het oude. Het was niet het eindpunt, maar wel een hoogtepunt in een lange serie van werkzaamheden die na de bevrijding werden ondernomen om Nederlands wereldberoemde kunstverzameling op waardige en moderne wijze te huisvesten en tot haar recht te laten komen'.¹ Later werd deze verbouwing door architectuurcriticus Max van Rooy 'de meest gewelddadige mishandeling' van het gebouw genoemd.² Met de interventie van Cruz y Ortiz architectos zijn bijna alle sporen van deze ingrepen uit de wederopbouwperiode verdwenen. In de periode tussen Pierre Cuypers en Cruz y Ortiz heeft het Rijksmuseum wijzigingen ondergaan waaraan verschillende oorzaken en concepten ten grondslag lagen. Daarbij kwam steeds een aantal zaken terug: de onderdoorgang, de representatie van de ruggengraat van het gebouw (Voorhal, Eregalerij en Nachtwachtzaal), de onoverzichtelijkheid van looproutes, het continue ruimtegebrek en de omgang met het decor van Cuypers. Het zijn ook de belangrijke thema's van het masterplan van Hans Ruijssenaars uit 1996, dat de opmaat vormde voor de recente verbouwing.

Ruimtegebrek en veranderende inzichten

Het exterieur van het Rijksmuseum is sinds de bouw nagenoeg onaangetast gebleven. De belangrijkste reden voor wijzigingen in het gebouw was ruimtegebrek. Volgens het oorspronkelijke concept van Cuypers was het Rijksmuseum een verzamelplaats van kunstobjecten. Cuypers ontwierp geen depotruimte in het gebouw, alle kunst werd tentoongesteld. Het is dus niet vreemd dat al één jaar na de feestelijke opening in 1885 een van de grotere expositiezalen op de bel-etage als depot werd ingericht.³ Het ruimtegebrek leidde er ook toe dat al vanaf 1898 verlaagde plafonds werden aangebracht en, om hangruimte te winnen, de zalen werden opgedeeld met nieuwe schotten.⁴ De museumcollectie bleef groeien en de directeuren moesten hun kunstobjecten steeds strenger selecteren. Het gevolg was dat de opslag ook steeds meer ruimte in beslag nam ten koste van expositie-, personeels- en publieksfaciliteiten. In de jaren twintig kregen de beide binnenplaatsen verhoogde betonvloeren, zodat eronder kelders voor depots konden worden aangelegd. Tussen 1967 en 1974 zouden ook verschillende torens als depot dienst gaan doen (2.01, 2.04).

De wijzigingen aan het gebouw werden in eerste instantie uitgevoerd door Cuypers zelf, waarna zijn taken vanwege zijn afnemende gezondheid door zijn zoon Joseph (of Jos) Cuypers werden overgenomen.⁵ Vanaf 1893 was Jos Cuypers officieel waarnemend architect der rijksmuseumgebouwen. De (ver)bouwactiviteiten hadden zo'n omvang dat het 'Bouw bureau' van het Rijksmuseum er voortdurend bezig was. Ook het bureau van Jos Cuypers zelf kreeg opdrachten voor het Rijksmuseum, zoals in 1923–1924 de uitbreiding van de Rijksnormaalschool voor Teekenonderwijzers.



2.01



2.02



2.03

2.01 Gipsmodellen in de westelijke binnenplaats, 1923.

2.02 De Eregalerij gezien vanuit de Nachtwachtzaal tijdens de verbouwing van 1925.

2.03 Exterieur Nachtwacht-uitbouw, ook Vermeer-uitbouw geheten, 1936.

2.04 De oostelijke binnenplaats, 1929.

2.05 Verbouwing van het westelijk kabinet 272 in 1926.

In 1922, een jaar na het overlijden van Pierre Cuypers, bracht de benoeming van Frederik Schmidt-Degener een complete reorganisatie van de opstelling en het museumgebouw teweeg. Na een proefopstelling voor vijftiende- en zestiende-eeuwse schilderijen in de vijf oostelijke kabinetten van het hoofdgebouw werden tussen 1924 en 1927 de andere zalen zodanig heringericht, dat wederom veel objecten moesten worden opgeslagen in depots (2.05). In 1924 werden de wanden geschilderd in een toon die volgens Schmidt-Degener meer paste bij de aard van de tentoongestelde werken: vloeren werden bekleed met linoleum en de kabinetten kregen jutebekleding. De bestaande polychromie werd rustiger gemaakt. In hetzelfde jaar kregen de Nachtwachtzaal en de Karolingische kapel bovenlichten.⁶

Ingrijpend waren de wijzigingen van de belangrijkste middenas van het museumgebouw: Voorhal, Eregalerij en Nachtwachtzaal. Vanwege problemen met de belichting van de *Nachtwacht* had Cuypers speciaal een aanbouw aan de zuidzijde van deze as toegevoegd (2.02, 2.03). Omdat deze Nachtwacht-uitbouw eigenlijk buiten de route lag en bovendien op een ander niveau dan de rest van het museum, keerde het schilderij in 1926 weer terug naar de oude zaal. Het werd nu tegen de westelijke wand tentoongesteld. Daarvóór was de Nachtwachtzaal in 1925 betimmerd en beschilderd, de gordijnen waren verwijderd en de beschilderde muren en plafonds waren witgekalkt. In de Eregalerij was de vloer verhoogd, zodat de kabinetten gelijkvloers kwamen. Op de vloeren lag parket en de gewelven werden overgeschilderd. Langs de Eregalerij stonden vitrines met Delfts aardewerk. In 1958 zou de vloer van de Eregalerij weer worden verlaagd, zodat er opnieuw een niveauverschil tussen de Eregalerij en de kabinetten ontstond. De (visuele) eenheid tussen Eregalerij en Nachtwachtzaal werd pas hersteld in 1983, toen de *Nachtwacht* weer op zijn oude plaats kwam te hangen.



2.04



2.05

Eschauzier en Röell

De tweede periode van grondige verbouwing van het Rijksmuseum werd gerealiseerd door een goed met elkaar samenwerkend duo van museumdirecteur en architect. Architect Frits Eschauzier was bevriend met Willem Sandberg, die bij het Stedelijk Museum werkte. Sandberg bracht Eschauzier nog voor de Tweede Wereldoorlog in contact met David Röell. Toen Röell werd benoemd tot directeur van het Rijksmuseum, vroeg deze Eschauzier naar eigen inzicht plannen te maken voor de herinrichting van het gebouw. Al in 1948 waren de zalen 'op aanwijzing van de architect F.A. Eschauzier, ontdaan van de zeer storende bonte friezen en zwarte lambriseringen en opnieuw geschilderd in bij de kunstwerken passende kleuren'.⁷ In 1949 kwamen er nieuwe vitrines, sokkels en parketvloeren. Voor de extra tentoonstellingsruimte werden tussenvloeren in binnenplaatsen aangebracht. Een jaar later, in 1950, werd de Nachtwachtzaal versoberd, en in 1951 richtte Eschauzier de Eregalerij en de acht aangrenzende kabinetten opnieuw in. Net als in het Stedelijk liet Röell de muren van het Rijksmuseum wit sauzen voor een esthetische presentatie van een selectie topstukken. Hij wilde de smaak van het grote publiek verbeteren, waarbij hij een scherpe scheiding aanhield tussen schilderkunst, sculptuur en kunstnijverheid.

De eerste zestig door Eschauzier heringerichte zalen werden door het publiek algemeen enthousiast ontvangen. Eschauzier werkte hierbij samen met architect Bart van Kasteel. De witgestucte nieuwe zalen met veel licht, dat de beschouwing van de kunstobjecten diende, werden als 'bovennatuurlijk', als een openbaring ervaren. Het interieur van het museum voldeed eindelijk aan de museale opvattingen van die tijd. In het interieur gebruikte Eschauzier lage, rondboogvormige doorgangen, die ten opzichte van elkaar versprongen (2.06). 'Nu eens verleidt een beeld in de as van een doorgang de bezoeker naar de volgende zaal te gaan, dan weer verbergt een wandje de toegang om de nieuwsgierigheid te prikkelen.'⁸ De schilderijenzalen op de eerste verdieping voorzag Eschauzier van een velum van kaasdoek voor de filtering van het licht, zodat contrasten werden verzacht en de aldus verlaagde ruimten meer intimiteit konden krijgen.⁹ De architect manipuleerde hoog invallend zijlicht, 'in zoverre dat hij door het aanbrengen van verschillende tonen wit de reflectie van wanden aanpaste aan het type objecten'.¹⁰ In 1957 werden de hoge plafonds verlaagd, er kwamen voorzetwanden, parket- of marmervloeren en blokvormige vrijstaande vitrines. Vensters en deuren werden waar mogelijk dichtgezet. Maar de ingrepen van Eschauzier ontvingen niet alleen maar lof. Een van de belangrijkste vertegenwoordigers van de Moderne Beweging, J.J.P. Oud, uitte zijn ongenoegen in een brief aan de Rijkscommissie voor de Monumentenzorg. Oud waarschuwde: 'het wegnemen van ornament met de bedoeling dit later eventueel weer te plaatsen is een procedé dat ik tegenover een erkend stuk "grote" architectuur zóó merkwaardig vind, dat ik daar maar niet verder op inga!' Hij vond dat de benadering van Eschauzier afbreuk deed aan het 'meesterwerk' van Cuypers. Hij was er tegen dat wisselende inzichten over tentoonstellingsinrichting toegepast moesten worden in gebouwen die dat 'niet kunnen meemaken'. Oud pleitte ervoor rekening te houden met de integriteit van het gebouw van Cuypers zoals bij de historische kunstwerken. Hij schreef dat hij altijd erg genoten had van een bezoek aan het museum voordat Schmidt-Degener met zijn wijzigingen was begonnen.¹¹

Toen Eschauzier onverwacht overleed, kreeg voormalig rijksbouwmeester Gijsbert Friedhoff korte tijd de supervisie over het Rijksmuseum. Onder zijn verantwoordelijkheid werden de Voorhal, de Eregalerij, de Nachtwachtzaal en de overige zalen in de oostvleugel opnieuw ingericht.¹²

2.06 De inrichting van kabinetten door Frits Eschauzier, 1952.

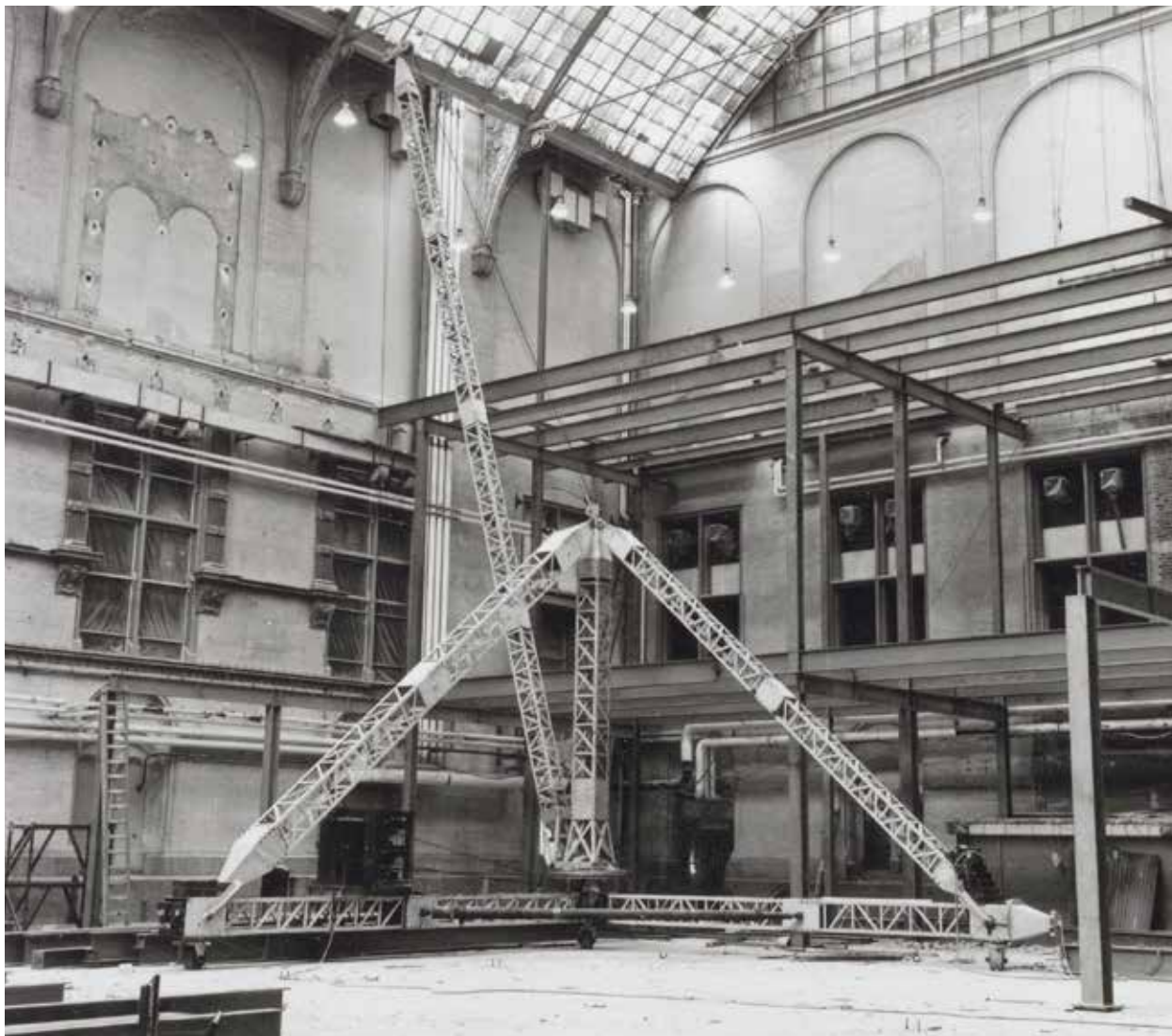
2.07 Proefopstelling in de westelijke binnenplaats voor de presentatie van Meissenporselein, 1957.



2.06



2.07



2.08

2.08 Bouw van het staalskelet in de westelijke binnenplaats, 1960.

2.09 De met marmeren panelen dichtgezette arcaden in de onderdoorgang, voorzien van vitrines.

2.10 Ontwerp van Dick Elffers en Th. Wijnalda voor een entree in de onderdoorgang, variant A, 1967.



2.09

Het dichtbouwen van de binnenplaatsen

Net voor zijn overlijden in 1956 had Eschauzier nog voorstellen gedaan voor de inrichting van de westelijke binnenplaats. In 1957 wist Röell de regering te overtuigen om geld vrij te maken voor deze verbouwing. Hij had daarvoor een provisorische proefopstelling in de binnenplaatsen laten maken met wanden waartegen de kunstobjecten werden opgesteld (2.07).

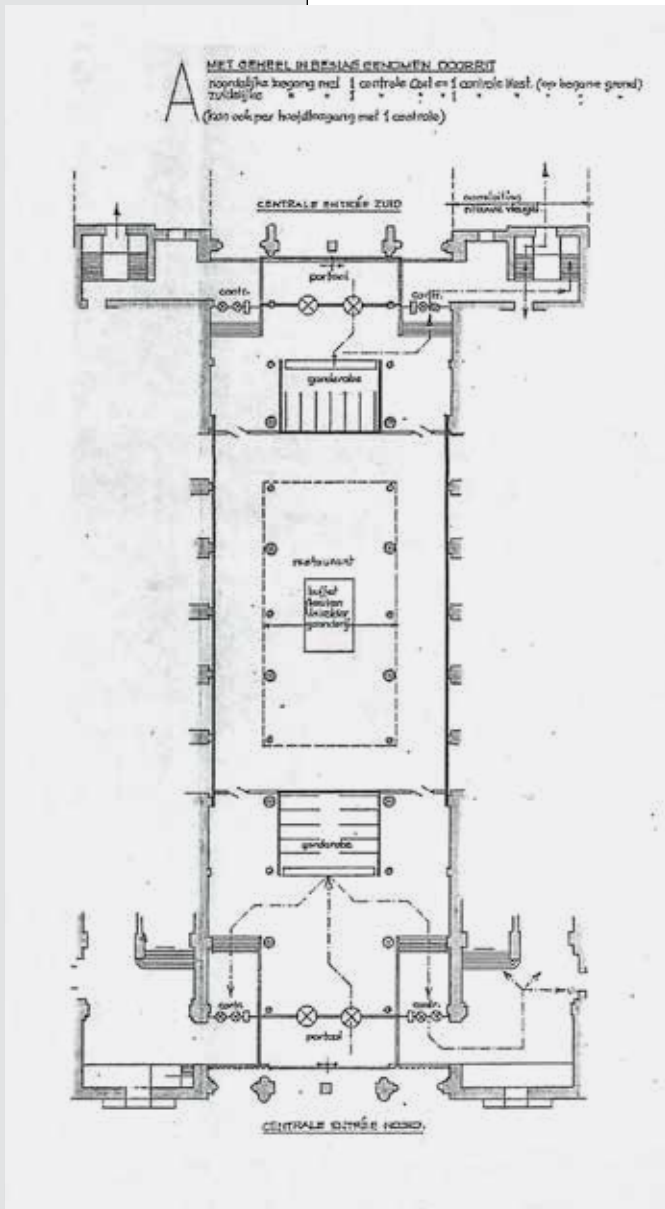
Eschauziers opvolgers hebben dit werk doorgezet. Beeldend kunstenaar Dick Elffers zou vanaf 1956 vijftig jaar voor het Rijksmuseum werken, met opdrachten voor grafische vormgeving én voor de museale opstellingen. Hij begon met het ontwerpen van nieuw briefpapier en affiches, en vormde later met architect Thijs Wijnalda het bureau Dick Elffers en Th. Wijnalda. Dit bureau realiseerde voor het Rijksmuseum inrichtingen van tijdelijke tentoonstellingen, maar ook een paar grootschalige verbouwingen, onder andere het dichtbouwen van de beide binnenplaatsen. Zo werden in 1962 de afdelingen beeldhouwkunst en kunstnijverheid geopend in de dertig nieuwe zalen in de westelijke binnenplaats, die daarvoor twee nieuwe vloeren kreeg naar ontwerp van Elffers en Wijnalda. De Rijks-schouwburg-commissie adviseerde hen in het ontwerp van een auditorium, de Roëllzaal, met 384 zitplaatsen. De inbouw in de westelijke binnenplaats werd in staalbouw uitgevoerd, met betonnen vloeren (2.08). De nieuwe doorgangen kregen een aluminium-bewerking. Bij de overgang tussen oud- en nieuwbouw werd marmer toegepast.

Om de verbouwingen te versnellen, werd het Rijksmuseum vanaf 1964 onder de afdeling Nieuwbouw van de Rijksgebouwendienst (Rgd) geplaatst.¹³ Dat heeft een extra impuls gegeven aan de verbouwing van de oostelijke binnenplaats. De bestaande muren en vloeren werden gesloopt. Betonnen muren werden opgetrokken met een destijds innovatieve glijbekisting. De vloeren werden uitgevoerd met voorgespannen betonbalken. Zo ontstonden er grote ruimten zonder tussenkolommen, die op verschillende manieren ingericht konden worden. In 1969 kon de afdeling Nederlandse Geschiedenis naar de oostelijke binnenplaats verhuizen. De kunstig bewerkte ijzeren spanten, die Cuypers had ontworpen om de binnenplaatsen te overdekken, waren nu geheel aan het oog onttrokken. Binnenplaatsen en gebouw gingen onmerkbaar in elkaar over, de oorspronkelijke buitengevels van de binnenplaatsen zaten verborgen achter nieuwe wanden. Door het dichtzetten van de arcaden aan weerszijden van de passage was ook het visuele contact tussen onderdoorgang en binnenplaatsen geheel verbroken (2.09).

Cuypers zelf was al ongelukkig met de doorsnijding van de begane grond van het Rijksmuseum. Hij noemde het een 'bezwaar voor de communicatie van 't gebouw'.¹⁴ Veel directeuren koesterden daarna de wens om de passage af te sluiten. Een kleine overwinning was in dit verband al voor de oorlog behaald met het afsluiten van de onderdoorgang voor auto's, bussen en vrachtwagens, in 1931. In 1967 maakten Elffers en Wijnalda drie varianten voor een entreehal in de onderdoorgang. In een van de varianten werd de hele ruimte bij het museum getrokken, wat betekende dat ook fietsers en voetgangers de onderdoorgang niet meer konden gebruiken (2.10).¹⁵ Geen van de oplossingen is destijds tot uitvoering gekomen.

Wim Quist: 'een calvinist in de katholieke kerk'

In 1969 werd bij het ministerie van CRM een uitbreidingsplan ingediend waarin de dringende behoefte aan ruimte voor de museumafdelingen was beschreven. Vijf jaar later kwam er een werkgroep die de opgaven voor het museum formuleerde, zoals het verbeteren van de museumtoegankelijkheid, de huisvesting van het Rijksprentenkabinet en restaurants, de vermeerdering van kantoor- en berg-



ruimten, de verbetering van de schilderijenafdeling, het creëren van de afzonderlijke expositieruimten, de verbetering van de afdeling Aziatische kunst, en de toevoeging van een kantine en personeelsruimten. In 1975 schreef kunstkenner F.J. Duparc: 'De vele onderbrekingen van het werk van de nieuwe inrichting hebben een zware wissel getrokken op het geduld en uithoudingsvermogen van de staf en vele andere functionarissen van het Rijksmuseum; zij hebben zeker aan 's Rijks schatkist zéér hoge bedragen gekost, die hadden kunnen worden bespaard als de werkzaamheden in één stuk door en in een regelmatig tempo zouden zijn volbracht.'¹⁶ De spontane breuk in 1976 van het securitglas van de vitrine in zaal 170, waardoor tentoongesteld glaswerk gedeeltelijk werd vernield, vormde de directe aanleiding tot de ingrijpende renovatie. In 1980 kreeg rijksbouwmeester Wim Quist (ook een lid van genoemde werkgroep) opdracht voor het ontwerp van de verbouwing. Quist maakte een eerste aanzet voor het herstel van de ruimtelijke kwaliteit van het gebouw.

In zijn vijftien jaar durende periode als architect van het Rijksmuseum heeft Wim Quist veel aanpassingen gedaan van bouwtechnische aard, zoals klimaatbeheersing en beveiliging voor brand en diefstal. Bij het herstel van de ruimtelijke helderheid van het gebouw is al bij Quist een aanzet tot de herwaardering van de architectuur van Cuypers te zien. Hij stelde wel dat de gebruikseisen en huidige esthetische inzichten prevaleerden boven het terugbrengen van de historische situatie. Op sommige plaatsen, waar dit geen storend effect ten aanzien van de kunstwerken had, zoals bij voorbeeld op de stalen architraven van de kabinetten en de Eregalerij, werd de decoratie van Cuypers gehandhaafd en gerestaureerd of in een aangepaste vorm weer aangebracht.¹⁷

Tussen 1981 en 1990 verwijderde Quist 'de middelen die Cuypers' architectuur gedeeltelijk aan het oog onttrokken en herstelde [hij] hier en daar de oude ruimtelijke en bouwkundige accenten, zonder overigens enige imitatie toe te voegen'. Bij de herinrichting van de representatieve zalen en kabinetten bracht Quist de gewelven terug in het zicht. In de Eregalerij en de Nachtwachtzaal werden enige decoraties van Cuypers hersteld of in soberder vorm vernieuwd (2.11, 2.12). In andere ruimten werden gewelven geheel of gedeeltelijk ontleisterd, zodat het metselwerk in het zicht kwam. Directeur Henk van Os typeerde Quist als 'een calvinist in de katholieke kerk'. De schilderijenzalen in de vleugels rond de oostelijke binnenplaats werden voorzien van pastelkleurige bespanningen. Quist gebruikte roestvast staal voor de neggen van de deuren en de basementen van de kolommen. Contrasterend waren zijn glasdeuren met asymmetrisch geplaatste scharnieren.

Tussen 1992 en 1995 vernieuwde Quist ook de Zuidvleugel. Deze vleugel bestond uit verschillende delen: het Fragmentengebouw uit 1898, de eerste Drucker-uitbouw, voltooid in 1909, met de in 1922 aangebrachte achttiende-eeuwse Rotterdamse trap, en de tweede Drucker-uitbouw, voltooid in 1916. Diverse zalen, verschillend in maat en in belichting, werden door Quist in ruimtelijk verband gebracht. 'De aanwezige afschuiningen van de zalen inspireerden tot de vormgeving van de doorgangen, waardoor schuin door de zalen heen in de verschillende richtingen een intrigerend spel van zichtlijnen ontstond waarmee de eenheid van de collectie in een nieuw licht kon worden gezien.'¹⁸ De strak gedetailleerde architectuur van Quist kwam in dialoog met het bestaande. Goede voorbeelden daarvan waren de nieuwe trap, en het contrast van de nieuwe tochtsluis en een oud bouwfragment (2.13-2.15). Ook aan de relatie tussen binnen en buiten werd aandacht besteed, zoals in de ruimte waar de hoge glaswand zicht gaf op de waterpartij van tuinarchitect Jan Boon en op het hoofdgebouw.



2.12 De Nachtwachtzaal,
ca. 1984.

2.13-15 Interieur Zuidvleugel
gerenoveerd door Wim Quist,
1992-1995.





2.13



2.14



2.15

Het masterplan van Hans Ruijsenaars: richting de oorspronkelijke ruimtelijke helderheid

In 1995 volgde Hans Ruijsenaars Quist op als architect van het Rijksmuseum. Twee jaar daarvoor had hij het voormalige hoofdpostkantoor van Amsterdam van architect C.H. Peters (leerling van Cuypers), aan de Nieuwezijds Voorburgwal, verbouwd tot winkelcentrum Magna Plaza en daarmee aangetoond een monument te kunnen aanpassen aan een nieuwe functie. In zijn analyse van het Rijksmuseum legde Ruijsenaars een stevig fundament voor de grondige algehele aanpak van het gebouw. Belangrijke probleempunten van het museum waren volgens de architect het feit dat de onderdoorgang, die ooit zicht gaf op het inwendige van het gebouw, een donkere tunnel was geworden, en het feit dat het 'niet-kijken, de ontspanning, de stilte in de muziek' nauwelijks een kans kregen.¹⁹ Ruijsenaars concludeerde dan ook dat partiële ingrepen geen zin meer hadden. Hij suggereerde een totaalplan met een geïntegreerde oplossing. Ruijsenaars was er ook voorstander van om de verschillende deelcollecties te integreren in een 'gemengde opstelling'. De resultaten van zijn analyses en zijn voorstellen vatte hij 1996 samen in het Masterplan Ruijsenaars Rijksmuseum, waarover later ook een boek verscheen.

De essentie van het plan van Ruijsenaars was het herstel van de hoofdstructuur van het gebouw en het herwaarderen van de 'monumentale leegtes'. De passage zou volgens Ruijsenaars de foyer van het museum moeten worden, 'het voorportaal' voor het Museumplein. De beide binnenhoven zouden weer daglicht

2.16 Schets uit het *Masterplan Ruijsenaars Rijksmuseum*. *Vooruit naar Cuypers met gedeeltelijk heropende binnenplaatsen*, 1996.

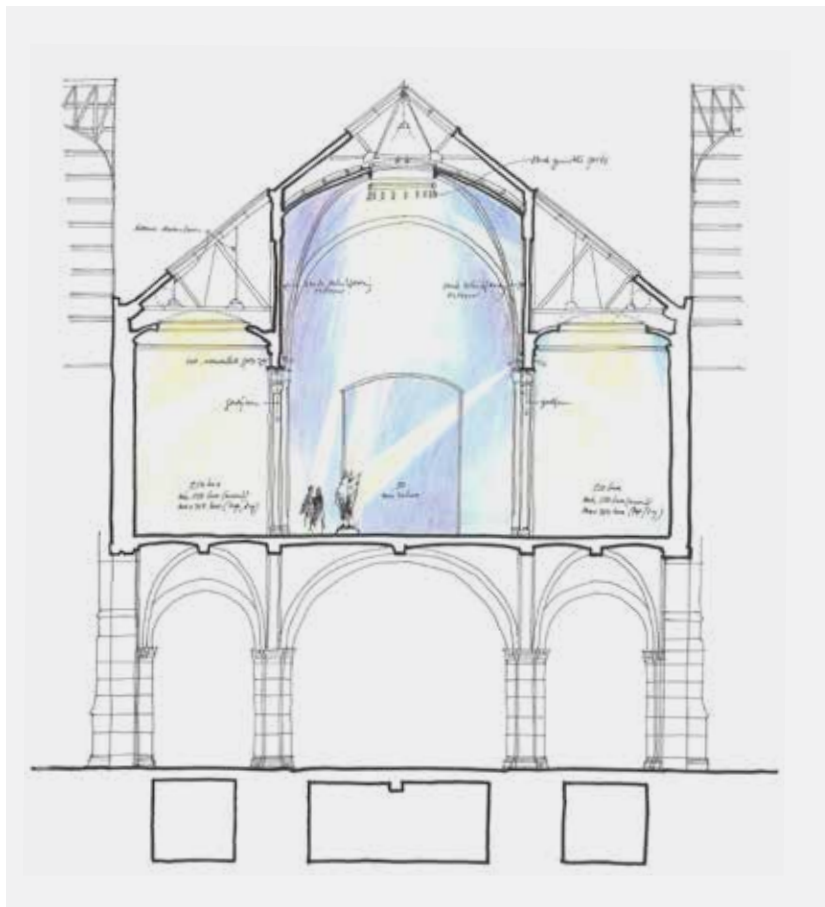
2.17 Doorsnede van de Eregalerij, Hans Ruijsenaars, 1997.



en publieke functies moeten krijgen (2.16). Daarvoor zouden ze ook gedeeltelijk opengemaakt moeten worden. Ruijssenaars ging uit van een volledige verbanning van het fietsverkeer en ook van voetgangers uit de passage: de hele ruimte van de onderdoorgang werd bij het museum getrokken; in de poorten zouden toegangsdeuren komen. De bel-etage en de eerste verdieping zouden, net als in het oorspronkelijke plan van Cuypers, weer geheel bestemd worden voor het tentoonstellen.

In zijn masterplan besteedde Ruijssenaars veel aandacht aan de 'oriëntatie op buitenwereld en binnenplaatsen bij hoekzalen en trappenhuizen waar richting van de routing verandert'. Bij de Eregalerij stelde hij het herstel van het oorspronkelijke lichtverschil, het contrast tussen de halfduistere centrale ruimte ('middenschip') en de kabinetten ('zijbeuken') voor (2.17).

Sommige van zijn ideeën kon Ruijssenaars realiseren. In het noordwestelijke deel van het souterrain werd in 1998–1999 de oorspronkelijke gewelfstructuur weer zichtbaar door het opnemen van de installatie-infrastructuur in een verhoogde vloerconstructie. Door de bouw van het tunnelgebouw (1997–2000) kon de behoefte aan depotruimte in het complex essentieel worden verlicht. Volgens architectuurcriticus Max van Rooy kwam Ruijssenaars niet 'op de proppen' met 'hemelbestormende nieuwigheden', maar 'grotendeels' met 'zelfs oude ideeën die hij in praktische samenhang heeft gebracht. De boodschap is eenvoudig: terug naar de oorsprong (...).'²⁰ Het is opvallend dat Ruijssenaars in zijn masterplan het



2.17

werk van zijn voorgangers compleet negeerde. In zijn visie kon de oorspronkelijke helderheid alleen worden hersteld volgens het motto 'Vooruit naar Cuypers'.

Het Masterplan Ruijssenaars Rijksmuseum en de bijbehorende begroting lagen ten grondslag aan het financieringsverzoek voor een grootschalige verbouwing van het Rijksmuseum. Intussen was Ronald de Leeuw in december 1996 Henk van Os opgevolgd als directeur. De samenwerking tussen De Leeuw en Ruijssenaars verliep stroef en zou in oktober 1999 worden beëindigd. De directeur gaf aan 'een meer flamboyante, visierijke behandeling van het museum te willen zien'. Met Ruijssenaars verdween officieel ook zijn masterplan, maar de voorbereiding van de verbouwing ging voort. Het masterplan diende als basis voor de beleidsvisie van het Rijksmuseum (1998) en het structuurplan van de Rgd (2000).²¹

Beleidsvisie en structuurplan

In *Het Rijksmuseum in de 21ste eeuw. Beleidsvisie Masterplan Rijksmuseum Amsterdam* formuleerde het museum zijn wensen voor het tentoonstellingsconcept, de omgang met publieksfuncties en het monumentale gebouwencomplex. In de visie wordt een duidelijke keuze gemaakt voor een geïntegreerde collectie, waarin de tot dan apart geëxposeerde collecties schilderkunst, beeldhouwkunst, Nederlandse geschiedenis en kunstnijverheid samen zullen worden geëxposeerd, in een chronologische opstelling. Daarnaast wenste het Rijksmuseum ruimten voor 'verdieping', gekoppeld aan het hoofdcircuit ('zinderplekken'), waar dieper op aspecten van het tentoongestelde kon worden ingegaan. Er was behoefte aan een grotere ontvangstruimte, die directe relaties zou hebben met publieksfuncties als museumwinkel, restaurant, garderobe en film- of lezingenzalen en van waaruit directe toegang zou zijn tot de expositieruimten. De afwezigheid van een grote centrale ruimte van waaruit het publiek zich oriënteert en zijn weg vindt naar de collecties of naar de verschillende voorzieningen werd als een belangrijk gemis gevoeld. 'Voorgesteld wordt daarom de dichtgebouwde binnenplaatsen weer te openen, zodat het opnieuw een gebouw wordt dat zich rond twee binnenplaatsen vormt en selectief het "decoratieve programma" van Cuypers weer in beeld brengt.'²² Het openen van de binnenhoven heeft het toetreden van daglicht in de onderdoorgang tot gevolg, zodat aan deze zeer donkere ruimte een impuls tot beter gebruik kan worden gegeven.

Het verminderen van de beschikbare oppervlakte door het verwijderen – geheel of gedeeltelijk – van de vloeren in de binnenplaatsen van het gebouw wilde de directie van het museum oplossen 'door alle "overhead" aan opslagruimten, kantoren, depots, ateliers en dergelijke elders, buiten het gebouw, te situeren'. Hiermee 'wordt Cuypers' Rijksmuseum als het ware aan het publiek "teruggegeven"'.²³ In 1999 vormde de millenniumgift van het kabinet-Kok een eerste financiële aanzet voor de realisatie van de verbouwingsplannen. Er werd 'besloten het 115 jaar oude gebouw te vernieuwen op een wijze die zijn architectonische en monumentale waarden respecteert en tevens overeenstemt met de internationale faam van het museum'.²⁴

De uitwerking van de beleidsvisie van het Rijksmuseum tot het programma van eisen voor de verbouwing werd ter hand genomen door de Rgd en vastgelegd in een structuurplan in 2000. Voorafgaand liet de Rgd een studie uitvoeren naar zeven varianten voor de binnenplaatsen, variërend van weinig ingrijpen tot helemaal leeg maken. Die varianten zijn gereduceerd tot drie, waarna de duurste (het helemaal leeghalen van de binnenplaatsen) als uitgangspunt is gekozen. Het structuurplan diende als kader voor de nieuwe architecten van het museum, die in 2001 zouden worden gekozen. Opmerkelijk was dat de stedenbouwkundige randvoorwaarden

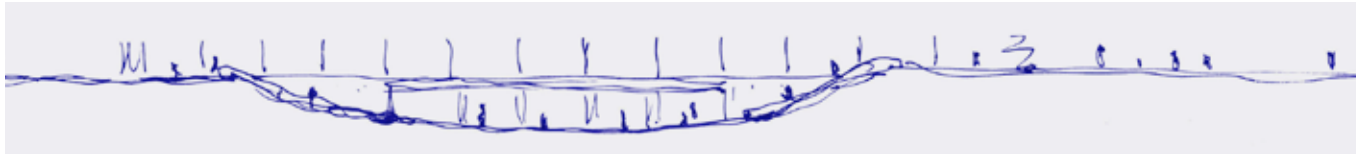
nog niet duidelijk waren op dat moment. Ook het geplande bouwhistorisch onderzoek naar de monumentwaarden van het museum was niet uitgevoerd. Interessant is dat *Het Nieuwe Rijksmuseum, structuurplan 2000* al wel voorschreef: 'bij een toekomstige restauratie is het belangrijk de waardevolle toevoegingen te behouden en de storende wijzigingen te elimineren'.²⁵

Het intellectuele debat, de essays

Voordat in 2000 een meervoudige opdracht voor de renovatie van het Rijksmuseum werd uitgeschreven, initieerde staatssecretaris van Cultuur Rick van der Ploeg een intellectueel debat over het nieuwe Rijksmuseum. De gedachte hierachter was om draagvlak voor het project te krijgen en inspiratie te geven aan het ontwerp.²⁶ Dit leidde tot verschillende cultureel-maatschappelijke beschouwingen over de functie van het Rijksmuseum in relatie tot het gebouw. Filmers, journalisten en wetenschappers schetsten hun persoonlijke relatie met of visie op het Rijksmuseum én zijn collectie. Zo beschreef hoogleraar Marita Mathijssen het museum vanuit het perspectief van een schilderij. En oud-voorzitter van het Cuypersgenootschap Wies van Leeuwen noemde het Rijksmuseum 'een der topstukken' van de museumcollectie. De meest uitgesproken mening kwam van architectuurhistoricus Auke van der Woud: 'Pas na Cuypers' dood in 1921 kreeg de museumdirectie juridisch de mogelijkheid naar eigen inzicht het interieur van het Rijksmuseum te veranderen. Alle pogingen die sindsdien zijn gedaan, hebben samen geresulteerd in een situatie die een lappendeken wordt genoemd, zodat door sommigen verlangend wordt uitgekeken naar de restauratie van "Cuypers' helderheid". Het is echter vrijwel zeker dat als die terug zou komen, alle problemen weer van voren af aan beginnen. Er is in Cuypers' "helderheid" op de hoofdpunten geen eenheid van conceptie, het gebouw is een gorilla met een duur balletjurkje aan. Er is geen ambiguïteit die op het snijvlak van schijn en werkelijkheid opereert, er zijn harde confrontaties tussen de ene werkelijkheid en een andere. De hybride bestaat uit tegenstellingen, uit conflicten die in het ontwerp zichtbaar zijn gebleven, die structureel zijn gemaakt en daardoor ruim honderd jaar lang voor problemen hebben gezorgd.'²⁷ De essays dienden de architecten als inspiratie, maar het is achteraf moeilijk te zeggen in hoeverre ze invloed hadden op de uitgangspunten of de keuzes in het ontwerp.

Ontwerpinzending
Cruzy Ortiz.

B.01 Detail uit schets
doorsnede onderdoorgang,
met daaronder de verbinding
tussen de verdiepte
binnenhoven.

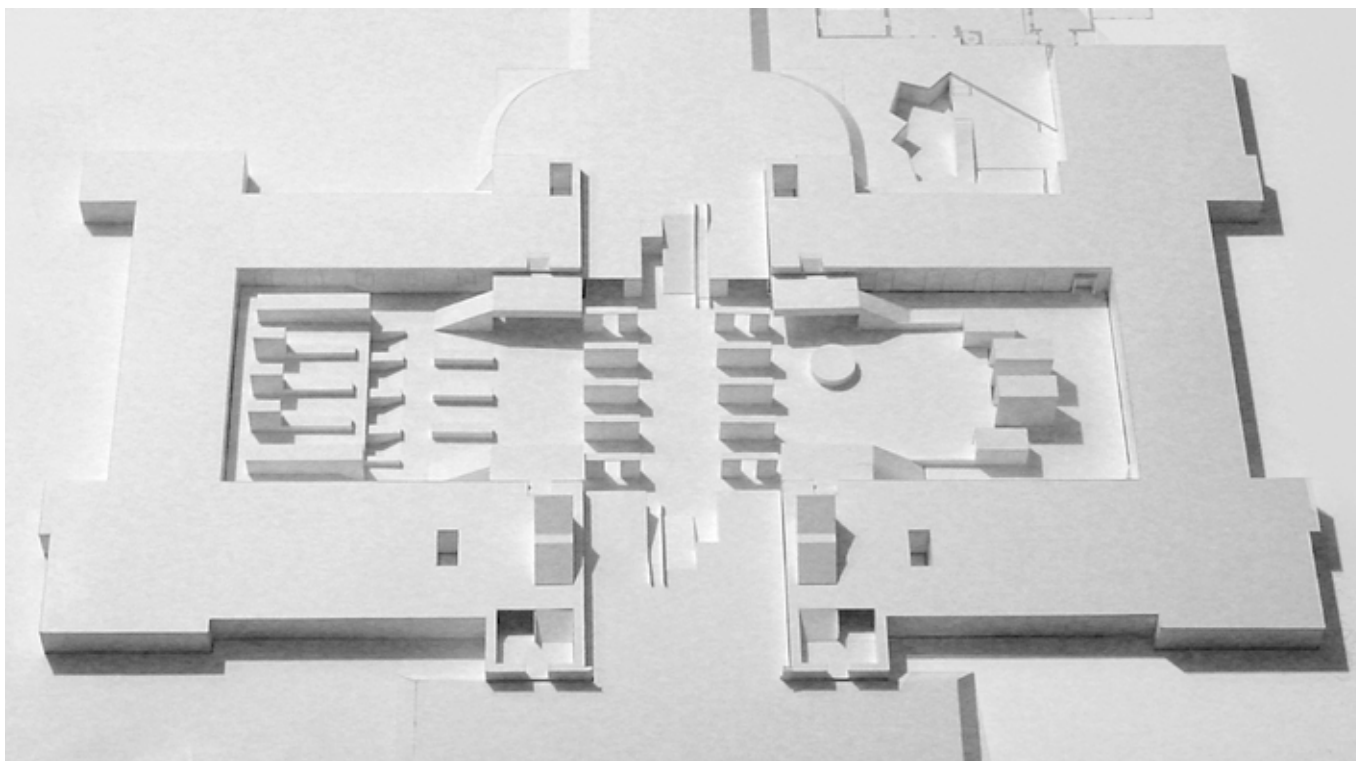


B.01



B.02

B.02 Oostelijke binnenplaats
als semi-openbare ruimte.



B.03

B.03 Maquette van
de onderling verbonden,
verdiepte binnenplaatsen
en de entree.

Cruz y Ortiz arquitectos

De visie van Cruz y Ortiz richt zich op het maken van een hoofd-entree in het midden van het gebouw. Dat kan door de binnenplaatsen leeg te maken, te verdiepen en ondergronds met elkaar te verbinden. Vanuit het hart van de onderdoorgang bereikt de bezoeker met hellingbanen dit entreeplein, waar alle publieksfuncties te vinden zijn waarvoor in het oude gebouw geen plaats is. Aan de zijde van de Stadhouderskade hangt Cruz y Ortiz een 19 meter lange glazen luifel aan de gevel, om bezoekers de entree te wijzen. Onder de binnenplaatsen komt een tweede kelder met onder meer het auditorium. De architecten ontwerpen verder geen spectaculaire toevoegingen, alleen een bescheiden Aziatisch Paviljoen, half verborgen tussen het hoofdgebouw en de Zuidvleugel in.

Paul Chemetov

Paul Chemetov introduceert net als Cruz y Ortiz een ondergrondse verbinding tussen de beide leeggemaakte binnenhoven. De entree bevindt zich in de onderdoorgang bij de westelijke binnenplaats. Chemetov voegt hier ook een verticaal element toe: een glazen uitbouw ('active wall') tegen de westvleugel, met trappen, liften en een doorsteek naar de Zuidvleugel. Chemetov houdt de vloer van de entreehal los van de bestaande gevels in de binnenplaats, zodat via de gevels licht in de nieuwe kelder onder de binnenhoven kan vallen. Ten slotte probeert hij het Rijksmuseum beter met zijn omgeving te verbinden met een tuinontwerp dat doorloopt naar het Museumplein. Er is grote waardering voor de helderheid van het concept, maar het openen van de blindnissen in de binnenhoven stuit op allerlei bezwaren. De voorgestelde onderkeldering blijkt technisch niet haalbaar.

Dam & Partners Architecten

In het ontwerp van vader en zoon Dam wordt gepoogd de connectie tussen het museum en de stad te verbeteren door onder meer de aanleg van een groot plein dat de niveauverschillen tussen de Stadhouderskade, de omliggende tuinen en de onderdoorgang overbrugt. Boven de entree aan de noordzijde stellen de architecten een monumentale glazen overkapping voor. Aan de zijde van het Museumplein zijn de kappen van de torens aan weerszijden van de onderdoorgang gedacht in glas, dat in het donker kan worden aangelicht. De entree gaat vanuit de onderdoorgang naar de verdiepte en ondergronds met elkaar verbonden binnenhoven. In het museum wordt de bezoeker in staat gesteld zich vrijelijk te bewegen tussen de verschillende afdelingen via loopbruggen en roltrappen in de binnenhoven. Bij de beoordelingscommissie roept het 'onstuimige karakter' van de binnenplaatsen de associatie met een stationshal op.

Henket Architecten

In het plan van Henket Architecten blijft de stadszijde van het Rijksmuseum duidelijk de voorkant. Hier leiden trappen naar een verdiept entreeplein op drie meter onder het maaiveld, dat wordt overkapt met twee glazen daken. Vanuit het entreeplein loopt een nieuwe onderdoorgang, onder het hoofdgebouw door, naar de binnenhoven. Deze blijven vrij toegankelijk. In het ene hof is een groot café voorzien, in het andere een eivormig volume voor de collectie Aziatische kunst. Met deze oplossing blijft de onderdoorgang geheel intact. Door de open nissen hebben fietsers zicht op de binnenhoven. Opvallend is het voorstel om de hele Eregalerij te reconstrueren, inclusief (modern vormgegeven) gordijnen voor de kabinetten. De beoordelingscommissie waardeert de analyse en het respect voor de architectuur van Cuypers, maar twijfelt over de entree en de voorstellen voor de museale ruimten.

Erik Knippers, Bureau Wouda

Net als Hubert-Jan Henket graaft Erik Knippers de ruimte aan de voorzijde van het museum uit om een ondergrondse entree te maken. De onderdoorgang wordt uitgevoerd als een stalen brug tot aan het Museumplein. De bezoekers moeten onder de brug doorlopen naar de museumtoegang in de oostelijke binnenplaats. Stalen loopbruggen en trappen in de binnenhoven geven toegang tot de verschillende verdiepingen. Ook in de expositiezalen zijn loopbruggen geprojecteerd. Met name de 'verborgen entree' wordt door de beoordelingscommissie als een kritiekpunt van dit ontwerp gezien. De vele toevoegingen aan de hoven en zalen overtuigen al evenmin.

Heinz Tesar

Opvallend aan het ontwerp van Heinz Tesar is dat hij zowel de Zuidvleugel als de glazen overkapping in de (leeggemaakte) binnenplaatsen weghaalt. Hierdoor kan de tuin bij het Museumplein worden hersteld en verrijkt met de bouwfragmenten die nu in de Zuidvleugel zijn opgenomen. Tesar situeert de entree in het midden van de onderdoorgang. Aan weerszijden van de onderdoorgang, in de binnenhoven, is een aanbouw gepland voor trappen en liften, en om daglicht diep het gebouw in te laten schijnen. De oplossing voor het opschonen van de omgeving van het gebouw is een omvangrijk ondergronds bouwwerk met museumzalen en depots. De beoordelingscommissie is kritisch over dit 'onderdomein', zowel wat betreft de technische realisatie als de routing. Ook zijn er twijfels over het blootstellen van de gevels van de binnenhoven aan het buitenklimaat.

Francesco Venezia

Het ontwerp van Francesco Venezia is zonder twijfel het meest rigoureuze voorstel dat werd ingezonden. In zijn visie wordt op het Museumplein een 'Grand Palais' voor de Nederlandse geschiedenis en kunst aan het bestaande complex toegevoegd. De oudbouw zou hierdoor optimaal gerestaureerd kunnen worden. De onderdoorgang blijft gehandhaafd en de Aziatische kunst blijft in de Zuidvleugel tentoongesteld. De nieuwe trapeziumvormige uitbreiding wordt gesitueerd boven waterpartijen op het Museumplein, dat de architect nu nog als een 'wasteland' beschouwd. In het hart van de labyrinthische nieuwbouw bevindt zich de nieuwe 'schatkamer' van de Nederlandse kunst. Volgens de beoordelingscommissie heeft Venezia zich met het voorstel voor een nieuwe museumvleugel buiten de opdracht en daarmee 'hors concours' begeven.



B.04

B.04 Lengtedoorsnede met
in de westelijke binnenplaats
de zogenaamde 'active wall'.



B.05



B.06

B.05 De verbindingstunnel
tussen de twee verdiepte
binnenhoven.

B.06 Bovenaanzicht van de
oostelijke binnenplaats met
opengewerkte nissen.



B.07 Doorsneden met de voorgestelde ondergrondse uitbreidingen.

B.07

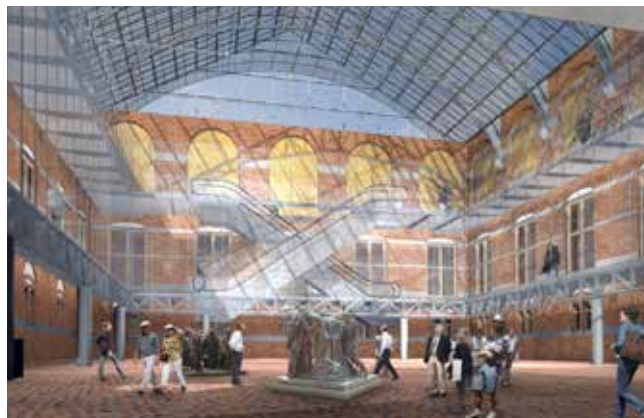


B.08

B.08-09 Impressies van de museumentrees aan de noord- en zuidzijde.



B.09

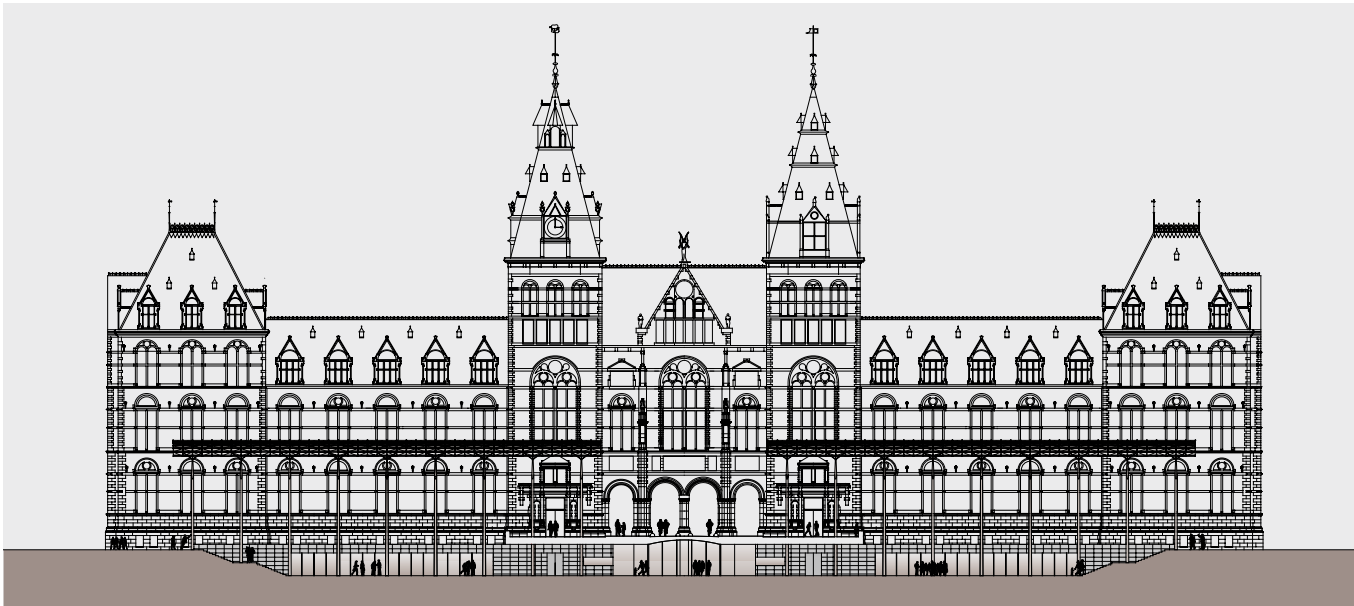


B.10

B.10-11 Ontwerpen voor de binnenplaatsen met roltrappen en loopbruggen.



B.11



B.12

B.12 Gevelaanzicht met de verdiepte entreepartij en glazen overkapping aan de Stadhouderskade.

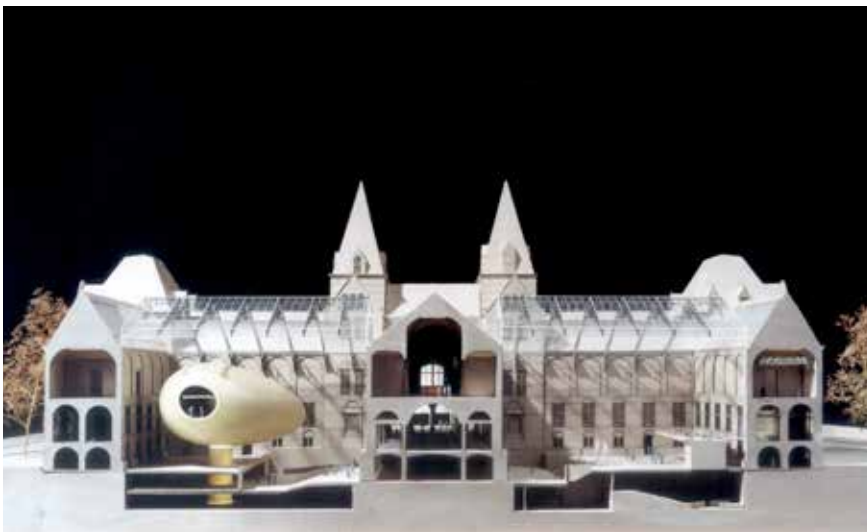


B.13



B.14

B.13-14 Impressies van de verdiepte entreepartij met glazen overkapping aan de Stadhouderskade.



B.15

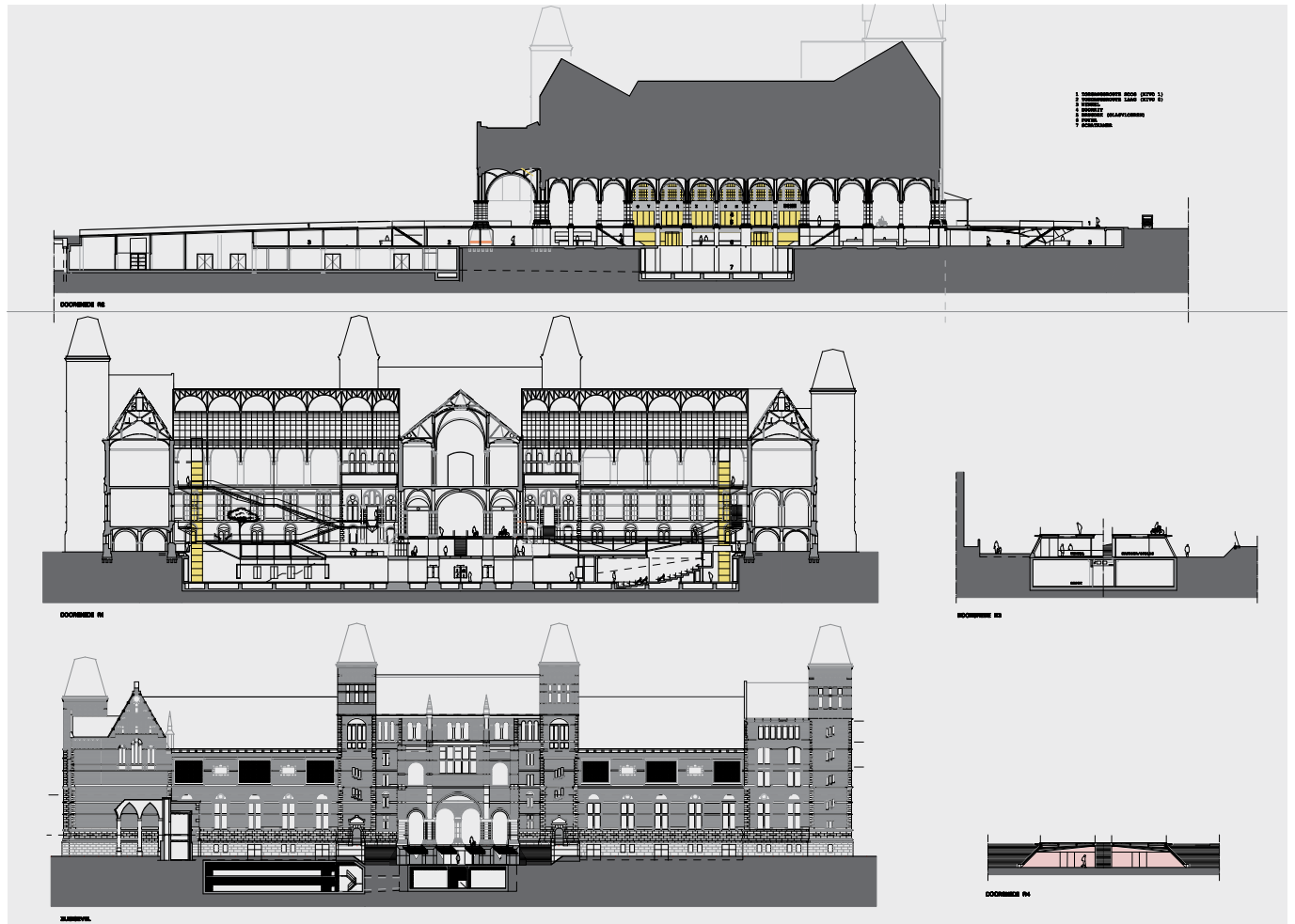


B.16

B.15 Doorsnede van het museumgebouw, met een eivormige tentoonstellingsruimte in de westelijke binnenplaats.

B.16 Voorstelling van de geconstrueerde Eregalerij.

Ontwerpinzending
Erik Knippers, Bureau Wouda.



B.17 Doorsneden waarop de stalen brug tussen de Stadhouderskade en het Museumplein zichtbaar is.

B.17



B.18 De verdiepte entree aan de noordzijde van het museum.

B.19 De tunnel onder de onderdoorgang.

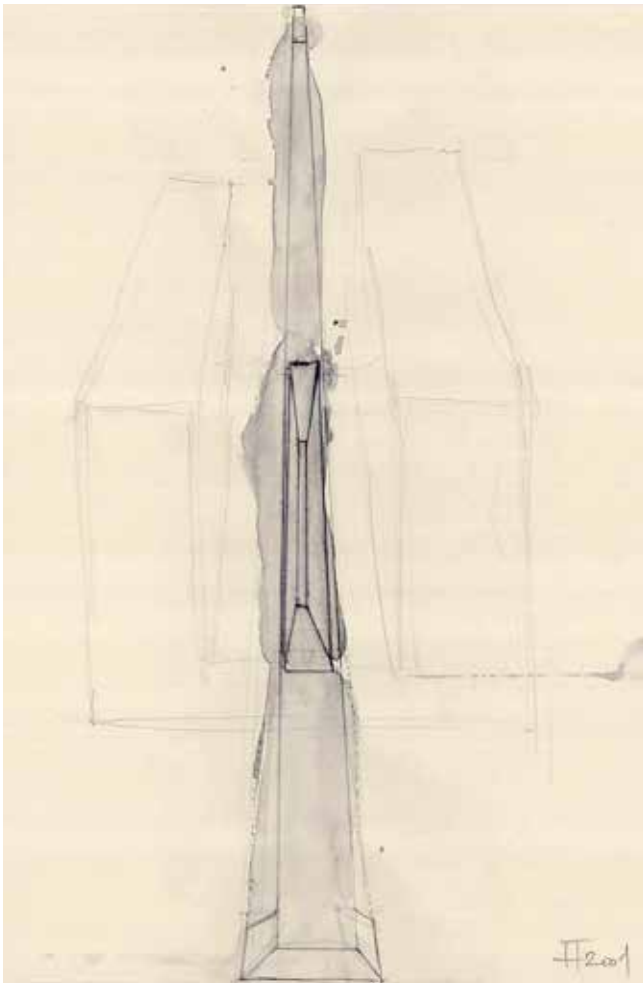
B.18



B.19



B.20

B.20 Maquette van de
westelijke binnenplaats.

B.21

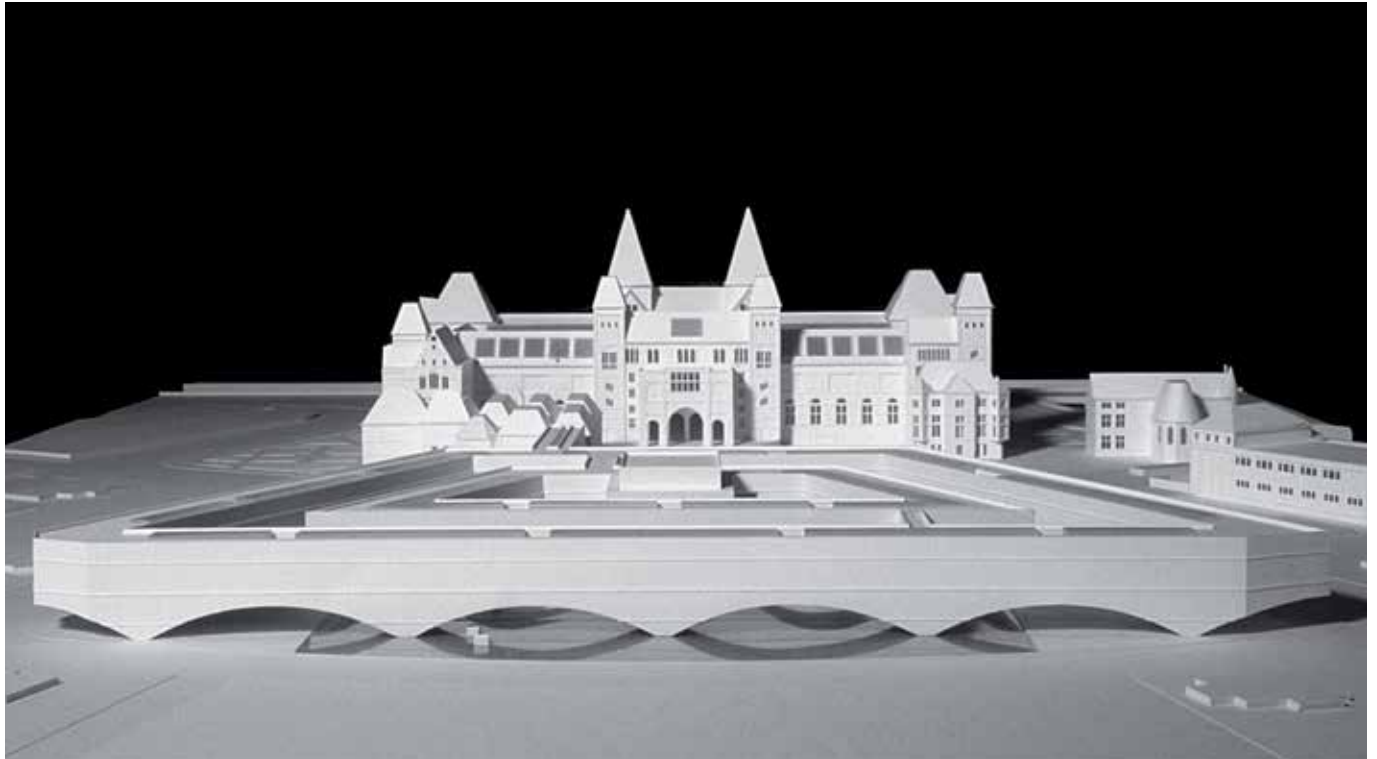


B.22

B.21-22 De entree midden
in de onderdoegang,
geflankeerd door verticale
bouwdeelen in de beide
binnenplaatsen.

Ontwerpinzending
Francesco Venezia.

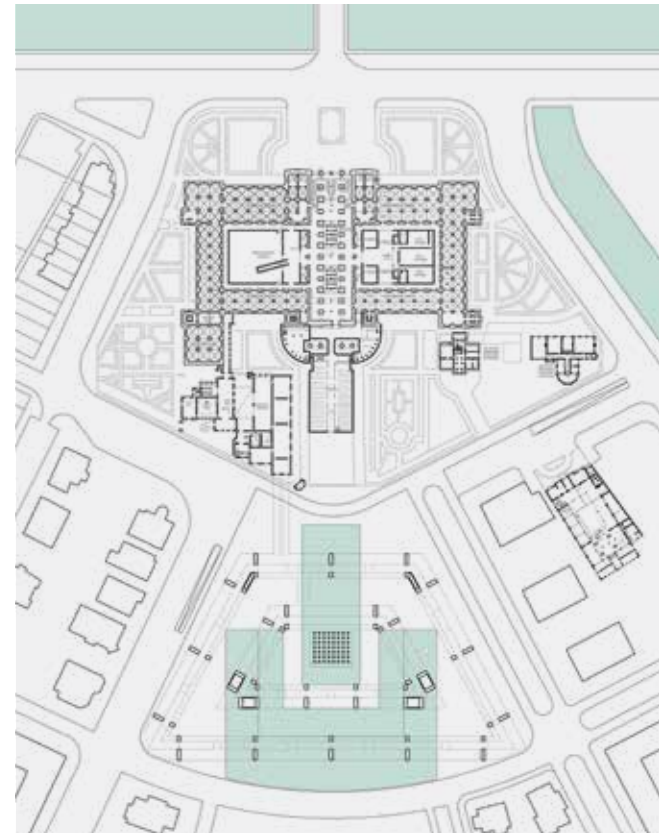
B.23-25 Uitwerkingen
van het concept waarin een
vleugel aan het museum
wordt toegevoegd op het
Museumplein.



B.23



B.24



B.25



De keuze voor de architecten van het nieuwe Rijksmuseum speelde in 2000. Het was de bedoeling de opgave in drieën te splitsen en drie architecten te selecteren: een hoofdarchitect, een restauratiearchitect en een architect voor het Ateliergebouw aan de Hobbemastraat. Voor dergelijke grote overheidsopdrachten is een Europese aanbestedingsprocedure verplicht. Rond de eeuwwisseling begeleidde de Rijksgebouwendienst (Rgd) ongeveer twintig van dergelijke procedures per jaar, waarbij de rijksbouwmeester steevast een sleutelrol vervulde. Om niet steeds een kostbare en tijdrovende openbare aankondiging te hoeven doen, volstond de Rgd met een jaarlijkse oproep aan architecten om documentatie in te sturen. Bij iedere project werd uit het documentatiebestand een voorselectie gemaakt, om vervolgens met een meervoudige opdracht tot een keuze te komen. Ook voor het Rijksmuseum werd deze werkwijze gevolgd. In maart 2000 was rijksbouwmeester Wytze Patijn, in samenspraak met de Rgd, het ministerie van OCenW en het Rijksmuseum, gekomen tot een lijst van zeventien potentiële hoofdarchitecten, waaronder vijf buitenlandse bureaus.¹ De longlist voor de restauratiearchitect bevatte slechts vijf namen, die uiteindelijk allemaal werden benaderd.²

In de zomer van 2000 werd duidelijk dat Jo Coenen de volgende rijksbouwmeester zou worden. Hoewel hij pas op 30 november zou worden geïnstalleerd, werd hij al eerder bij de architectenkeuze betrokken, aangezien hij ook de beoordelingscommissie zou leiden. De shortlist die in het najaar ontstond, was gebaseerd op het voorwerk van Patijn en aangevuld met voorstellen van Coenen. Coenen pleitte voor architecten met gevoel voor de historische context. Interessant is in dit verband het faxverkeer dat het Bureau Rijksbouwmeester met hem voerde over het lijstje kandidaten voor het Ateliergebouw. Coenen vond dat louter 'conflictarchitecten' in beeld waren en wilde een geheel andere lijst.³ De aanbesteding voor het Ateliergebouw werd hierop uitgesteld, de opdracht zou later onderhands aan de hoofdarchitect worden gegund.⁴ Met de kwalificatie 'conflictarchitecten' maakte Coenen duidelijk wat voor aanpak hem voor ogen stond: geen contrast van oud en nieuw, maar een versmelting.⁵ Dat vereiste architecten die zich konden inleven in het monument, om het zich eigen te maken en vervolgens zo te transformeren en te vervormen dat het nieuw elan krijgt als ontwerp en in zijn technische uitwerking.

De kandidaten die in september werden gepolst voor de positie van hoofdarchitect kwamen van het lijstje van Patijn: Hubert-Jan Henket, Erik Knippers, de Spanjaard Rafael Moneo, de Fransman Paul Chemetov en de Zwitser Peter Zumthor. Na contact met museumdirecteur Ronald de Leeuw werd de naam van Moneo doorgehaald. Zumthor verdween van de lijst, omdat hij niet reageerde. Patijn voegde hierop Cees Dam toe. Op voorspraak van Coenen kwamen er nog vier namen bij: de Italiaan Francesco Venezia, de Oostenrijker Heinz Tesar, de Spanjaarden Cruz y Ortiz arquitectos en Rem Koolhaas. De Leeuw sprak zijn veto uit over Koolhaas, ongetwijfeld uit angst voor een radicaal ontwerp.⁶ Zo bleven zeven architecten over. Het waren ervaren architecten, mannen van middelbare leeftijd. De enige uitzondering was Erik Knippers, destijds 37 jaar jong. Knippers had aan het begin van Patijns rijksbouwmeesterschap de meervoudige opdracht

voor de uitbreiding van de Tweede Kamer aan het Plein in Den Haag gewonnen. Hubert-Jan Henket (1940) kon, alleen al vanwege zijn uitbreiding van het Teylers Museum in Haarlem, moeilijk op de lijst ontbreken. Cees Dam (1932) bouwde geen musea, maar Patijn had hem bij het archiefgebouw van Middelburg meegemaakt. Dam betrok zijn zoon Diederik (1966) bij de opdracht. Paul Chemetov (1928) had naam gemaakt met de Grande Galerie de l'Évolution du Muséum national d'Histoire naturelle in Parijs. De architecten die op voorspraak van Coenen in de selectie waren opgenomen, hadden affiniteit met het bouwen in een historische context. Zo ontwierp Francesco Venezia (1944) het museum van Gibellina Vecchia op Sicilië, rondom de ruïnes van het Palazzo di Lorenzo. Heinz Tesar (1939) had het Haus am Zwinger in Dresden ontworpen en was betrokken bij de renovatie van het Museumsinsel in Berlijn. Antonio Cruz (1948) en Antonio Ortiz (1947) kwamen uit Sevilla en bouwden daar veel in de historische binnenstad. Ook ontwierpen ze het Maritiem Museum van Cadiz.

Meervoudige opdracht

Op 28 november stuurde rijksbouwmeester Coenen de zeven bureaus de opgave voor de meervoudige opdracht.⁷ De vraag was een visie op de aanpak van het Rijksmuseum te geven. Hiervoor werden vier uitgangspunten aangereikt:

- 1 herstel van de ruimtelijke structuur van het museum naar het concept van Cuypers, met tegelijkertijd een eigentijdse uitstraling;
- 2 verbetering van de toegankelijkheid en de verkeersstructuur in het museum;
- 3 terugbrengen van de oorspronkelijke interieurafwerking, voor zover wenselijk in relatie tot de publieksfuncties;
- 4 ontwikkelen van een visie op de tuin en de relatie van het museum met zijn omgeving.

Met deze uitgangspunten lag veel vast, met name de keuze om de structuur van Cuypers te herstellen en iets van de interieurafwerking terug te brengen. Wat met dat laatste punt precies bedoeld werd, was echter niet helemaal duidelijk. In Cuypers' interieur waren gebouwafwerking, decoraties, schilderijen en gebouwfragmenten samengebald tot een gesamt-kunstwerk, waarin het onderscheid tussen gebouw en collectie niet meer bestond. Het werd aan de architecten overgelaten om tegelijkertijd inhoud te geven aan het 'Terug naar Cuypers' en het 'Verder met Cuypers'. De praktische uitdaging voor de architecten was om de problematiek van entree en circulatie op te lossen. Uiteraard zou de ingreep een antwoord moeten bieden op uiteenlopende eisen van massapubliek, eigentijdse presentatie, klimaatbeheer en veiligheid. In de competitiefase ging het echter primair om het vinden van de meest geschikte architect. De architecten werd gevraagd om een schetsmaquette van het entreegebied en ontwerpvoorstellen voor vier ruimten in het museum.⁸

Vier maanden na het rondsturen van de opgave presenteerden de architecten in maart 2001 hun visie op het Rijksmuseum. Tegenover hen zat de beoordelingscommissie, bestaande uit Jo Coenen, Ronald de Leeuw, de Amsterdamse oud-burgemeester Schelto Patijn, Fons Asselbergs, directeur van de Rijksdienst voor de Monumentenzorg (RDMZ) en aanwezig namens de staatssecretaris van Cultuur, en schrijver-journalist Max van Rooy, als onafhankelijk lid.⁹ De taak van de commissie was om op basis van acht toetsingscriteria tot een keuze te komen: respect voor Cuypers, randvoorwaarden van het museum, stedenbouwkundige context, financiële beperkingen, architectonische kwaliteit, originaliteit, afwerking en visie op het materiaal- en energiegebruik. Een technische commissie adviseerde de beoordelingscommissie over de uitvoeringsaspecten van de verschillende visies.¹⁰

De opdracht zou worden gegeven aan de architect met, zoals dat in aanbestedingstaal heet, de 'economisch meest voordelige aanbidding', waarbij de architectonische kwaliteit doorslaggevend was. Met die toevoeging kreeg de commissie de ruimte om puntenlijsten met deelscores opzij te leggen en het architectuurhart te laten spreken.

Na een marathon van zeven visiepresentaties, vragenrondes en 'changements' werden in de nabespreking de drie Nederlandse inzendingen ter zijde gelegd. De reden was dat ze het 'Verder met Cuypers' wel in hun omgang met het bestaande lieten doorklinken, maar tekortschoten om vanuit Cuypers 'zo zorgvuldig, beheerst en stil mogelijk' naar het actuele functioneren van het museum te kijken. De Nederlandse architecten waren te vrij en contrasterend in hun toevoegingen. De commissie was unaniem van oordeel dat 'de mate van hun ingrijpen binnen en buiten de contouren van het gebouw (...) als te vergaand casu quo ongepast ervaren werd'.¹¹ Een week later, bij het begin van het vervolgberaad, sneuvelde de visie van Tesar om dezelfde reden. Toen vervolgens Venezia werd gediskwalificeerd, omdat hij met zijn voorstel voor een Grand Palais op het Museumplein buiten de opdracht was getreden, lagen er nog twee visies op tafel. Over Chemetov ontstond twijfel, onder meer vanwege zijn idee om de blindnissen op de hoofdverdieping te openen en een immens mediascherm in de binnenplaats te plaatsen. Ook leek de algehele onderkeldering van de binnenhoven technisch onmogelijk.¹² Zo bleef alleen Cruz y Ortiz over. Dit betekende niet dat het een negatieve keuze was. De beoordelingscommissie liet zich in superlatieven uit over de oplossing van de entree, het ontwerp voor de binnenhoven en de 'geraffineerde en beheerste subtiliteit van hun ingreep en het zeer aansprekende voorstel voor een prachtig paviljoen'.¹³

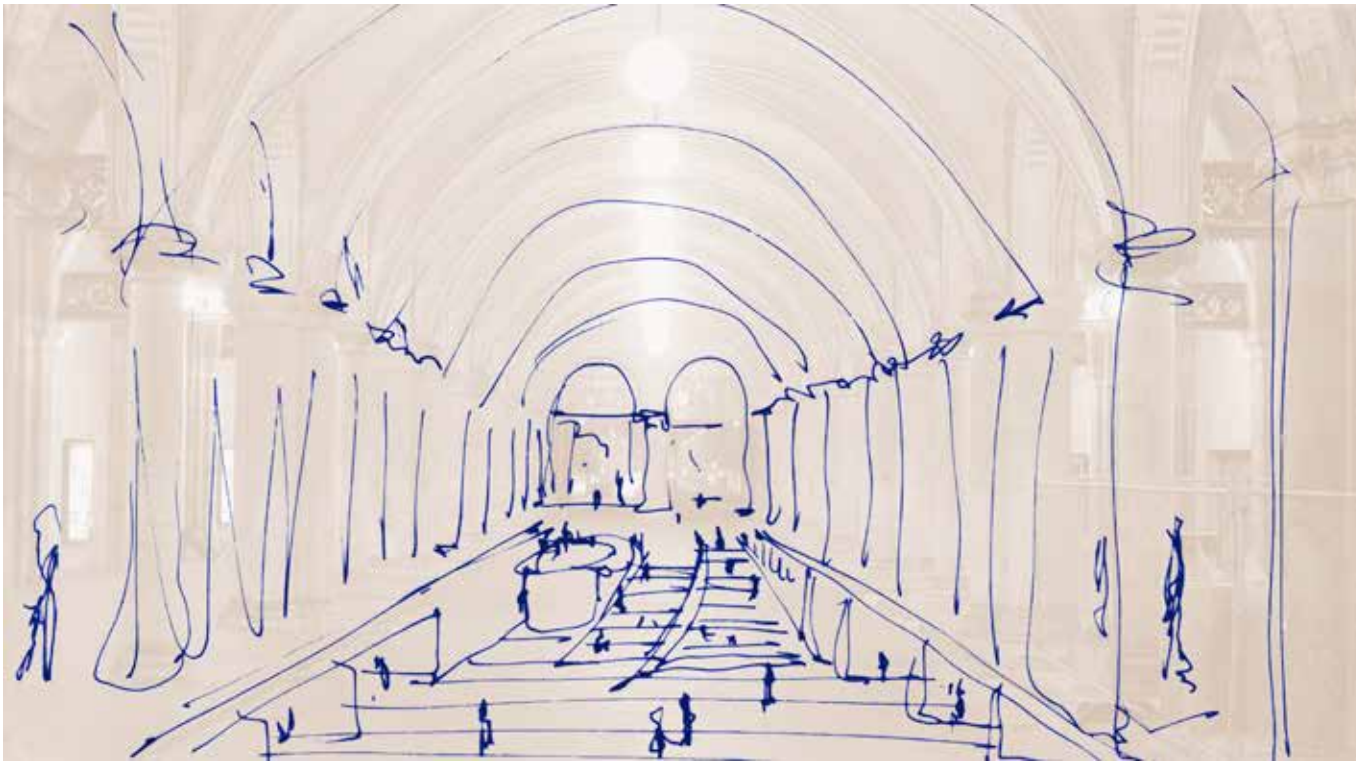
De visie van Cruz y Ortiz

Volgens Cruz y Ortiz had de wens om het Rijksmuseum als een stadspoort naar de stadsuitbreidingen te bouwen ertoe geleid dat de museumfunctie van meet af aan ondergeschikt was aan het stedenbouwkundige gebaar.¹⁴ De onderdoorgang deelt het gebouw doormidden, met dubbele entrees en hoofdtrappenhuizen tot gevolg. De architecten zagen het als een uitdaging om de tweedeling op te heffen, met behoud van de onderdoorgang. Zo zou het gebouw van Cuypers eindelijk een bevredigende opzet kunnen krijgen, met hulp van technieken die een eeuw eerder niet bestonden. Het voorstel van Cruz y Ortiz beperkte zich in de kern tot twee ingrepen: het verdiepen van de middelste onderdoorgang en het leegmaken, uitdiepen en ondergronds verbinden van de twee binnenhoven tot een groot entreeplein (3.01, 3.02, 3.05, 3.06). Dit verdiepte plein bood ruimte aan kaartverkoop, informatiebalies, de museumwinkel en het café-restaurant. Via de verdiepte onderdoorgang kon het entreeplein om het even vanaf de Stadhouderskade of het Museumplein worden betreden – waarmee het verschil tussen voor- en achterkant van het museum verdween. De onderdoorgang zou de centrale entree worden en onverminderd als route voor langzaam verkeer in gebruik blijven. Of op drukke dagen het fietsverkeer in de onderdoorgang gepast was (zoals vastgelegd in de uitgangspunten) betwijfelden de architecten. Daarom stelden ze een alternatief fietspad door de tuin voor, dat zelfs een permanente oplossing voor het fietsverkeer kon worden. Het afsluiten van de onderdoorgang voor fietsers was wat hen betrof niet nodig.

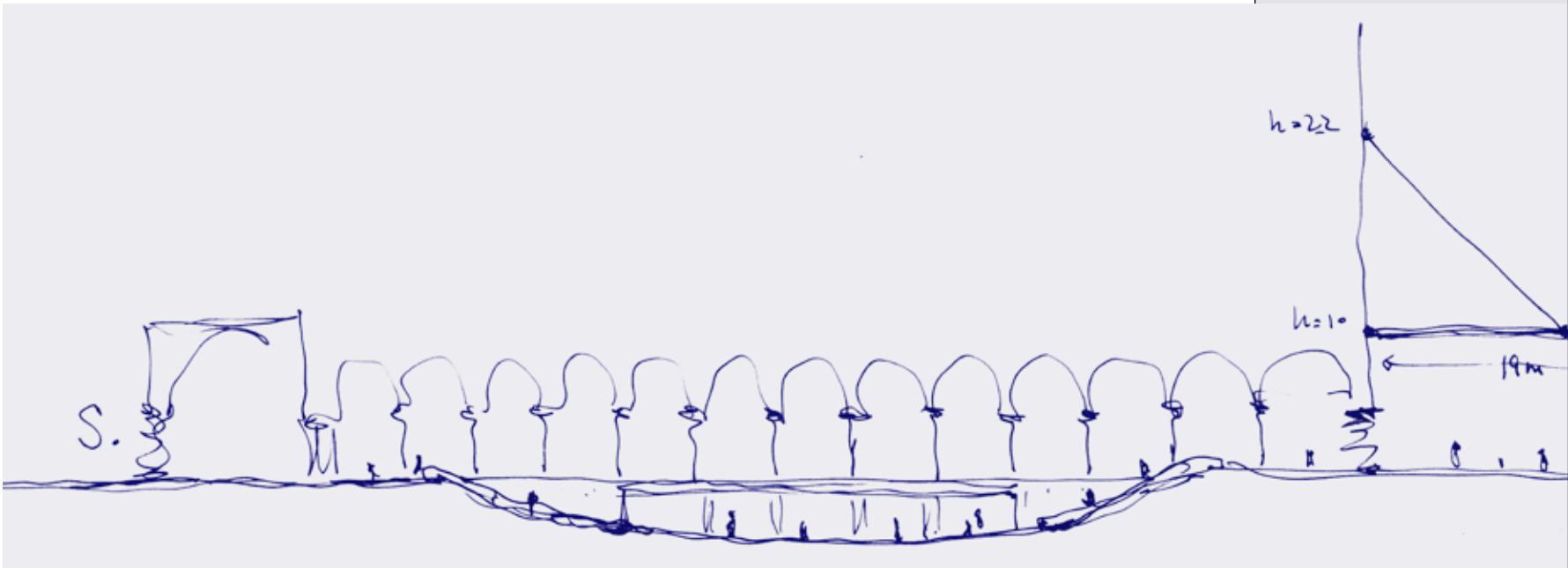
De hoofdroute in het museum liep als een doorlopende chronologische opstelling vanaf de entree in de westelijke binnenhof langs de Middeleeuwen onder in de westvleugel omhoog tot de Gouden Eeuw op de hoofdverdieping om via de

3.01 Schets verdiepte entree in de onderdoorgang, Cruz y Ortiz, 2001.

3.02 Schets lengtedoorsnede onderdoorgang, met daar-
onder de verbinding tussen de verdiepte binnenhoven.
Aan de stadszijde is een glazen
luifel toegevoegd.



3.01



3.02

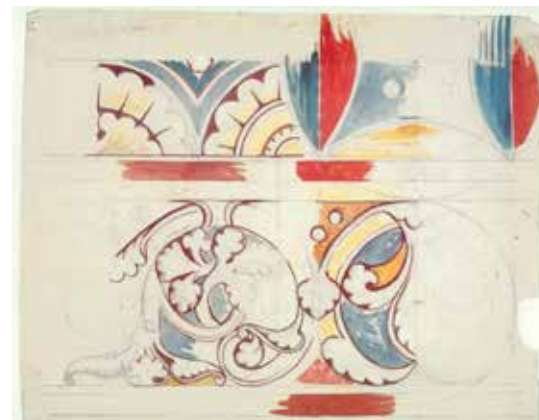
3.03 Impresie van de glazen luifel bevestigd aan de voorgevel.

3.04 Voorstel voor het afzwakken van de felle kleuren in het interieur.

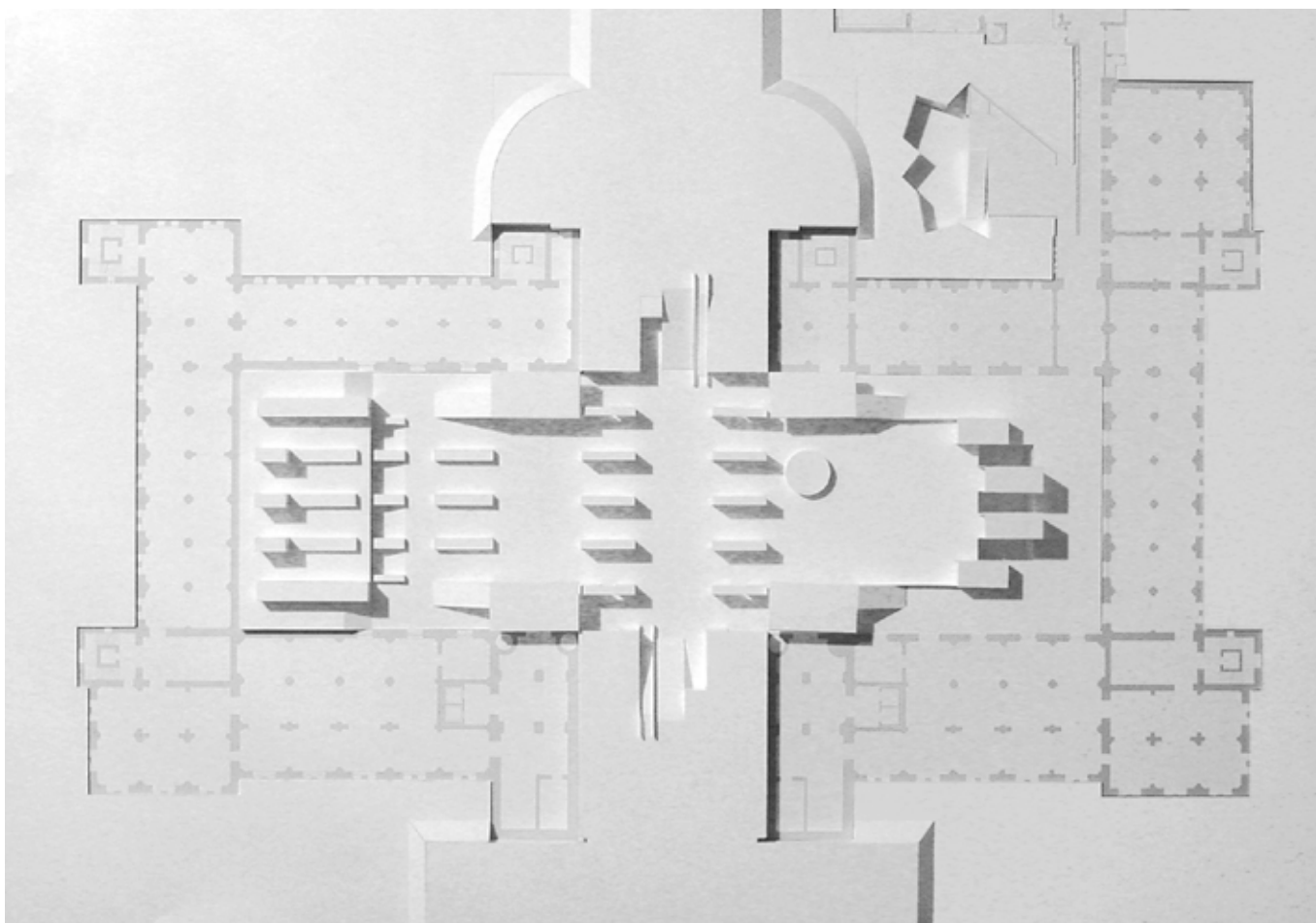
3.05 Maquette van de verdiepte binnenplaatsen en de entree in de onderdoorgang.



3.03



3.04

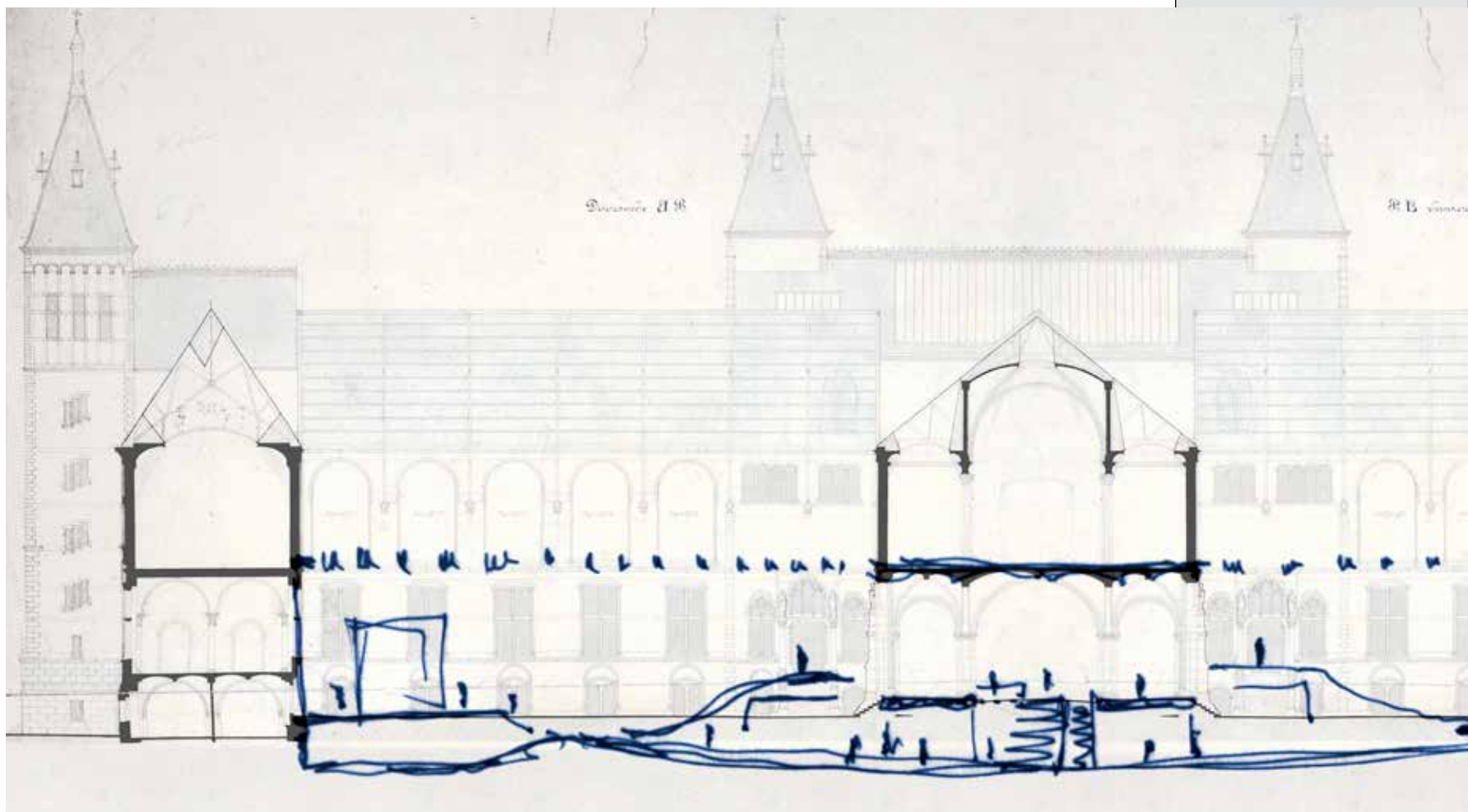


3.05

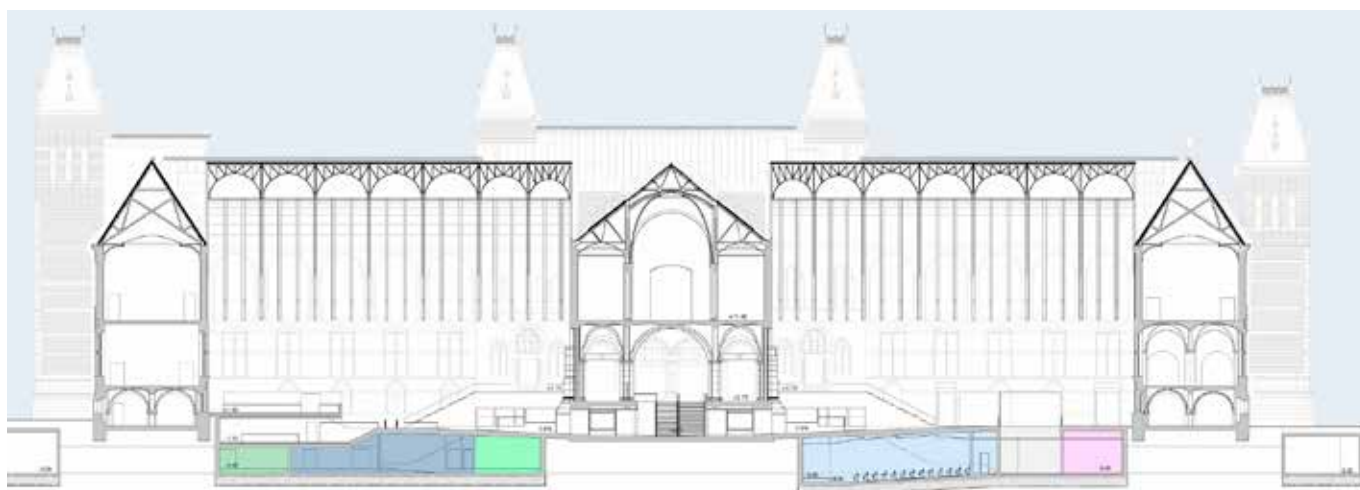


3.06 Schets van de looproutes tussen entree, binnenplaatsen en museumzalen.

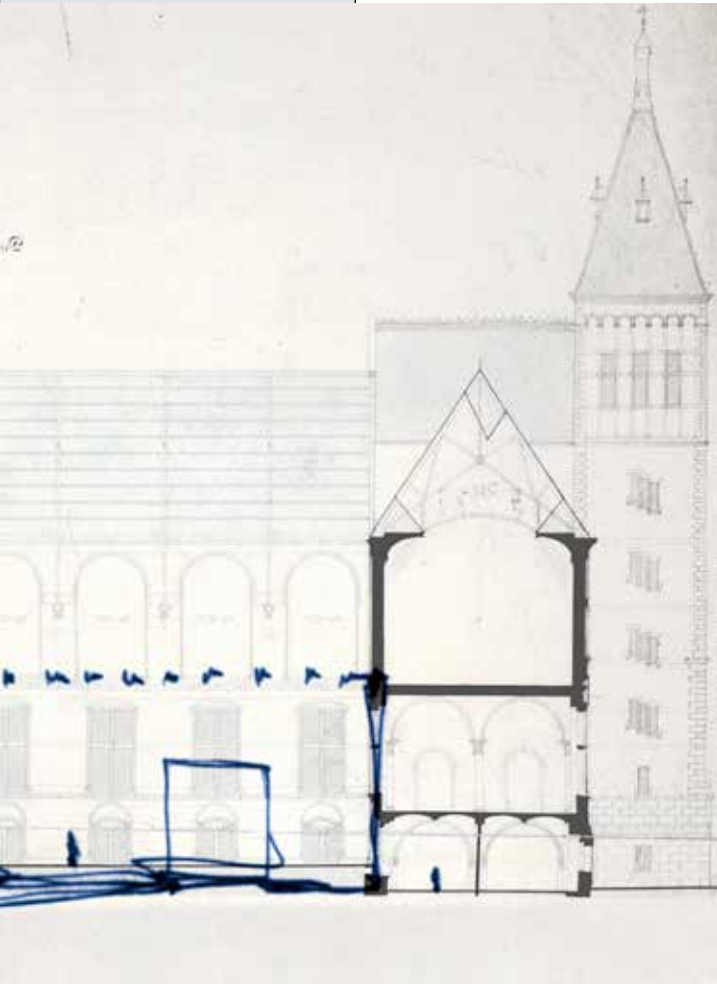
3.07 Auditorium en dienstruimten onder de verdiepte binnenplaatsen.



3.06



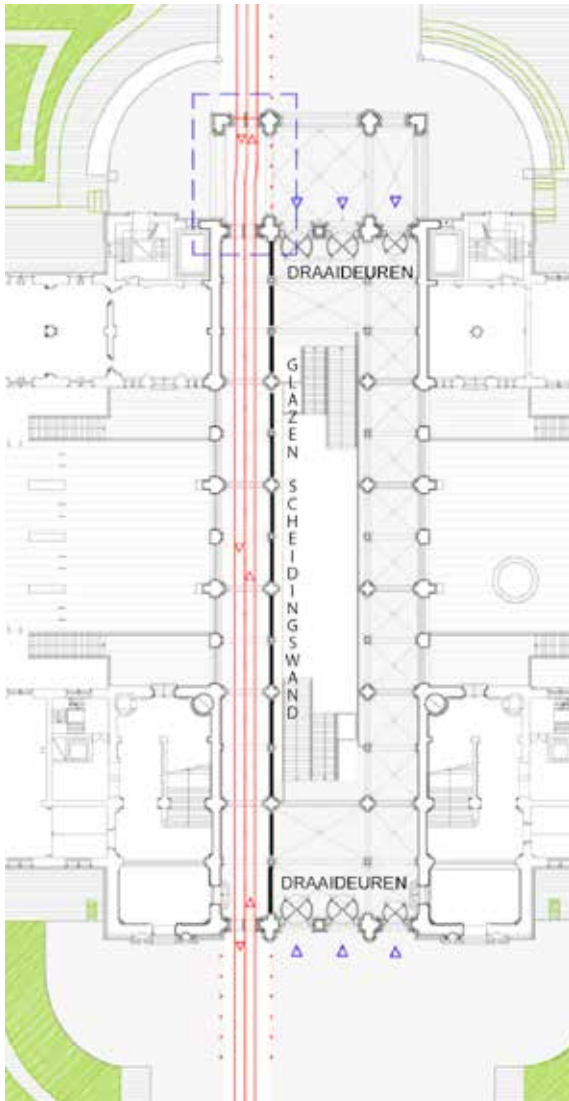
3.07



oostvleugel af te dalen tot de twintigste eeuw en uit te komen bij het restaurant en de winkel in de oostelijke binnenhof. Met trappenhuisen en liften konden stukken van de route worden afgesneden of werd een snel rondje Eregalerij en Nachtwachtzaal mogelijk. De keuze om het hoofdgebouw bijna helemaal als expositieruimte te gebruiken, impliceerde dat kantoren, depots en ondersteunende functies moesten verhuizen naar omliggende gebouwen of uit Amsterdam zouden verdwijnen. Drie toevoegingen completeerden het ensemble: een luifel naar de Stadhouderskade, het Aziatisch Paviljoen tussen het hoofdgebouw en de Zuidvleugel, en een kelder onder de binnenhoven met auditorium, educatieve ruimten en dienstruimten (3.03, 3.07, 3.17-3.21). Een visie op de tuin ontbrak. De architecten wilden de decoraties van Cuypers plaatselijk terugbrengen, in fletse kleuren. Zo zouden ze niet met de collectie concurreren. Omwille van de akoestiek stelden ze tapijten voor, met het patroon van Cuypers' mozaïekvloeren ingeweven. Voor de binnenhoven ontwierpen ze immense kristallen kroonluchters om het daglicht te filteren en het entreeplein een plafond en samenhang te geven (3.29-3.32). De beoordelingscommissie sprak (unaniem) van een helder concept, dat de logistieke problemen van het Rijksmuseum oploste en een goede entree opleverde. Het Aziatisch Paviljoen werd als een vondst gezien. Alleen in de ideeën voor tapijt in de zalen en een luifel naar de Stadhouderskade verwierp de commissie.¹⁵ Omdat deze onderdelen naar het oordeel van de commissie niet essentieel voor het ontwerp waren, ging ze ervan uit dat later goede alternatieven bedacht konden worden. Het is onduidelijk waarom voor de enorme luifel die aan de voorgevel zou worden opgehangen niet gold wat over veel andere ingrepen werd opgemerkt, namelijk dat ze 'binnen en buiten de contouren van het gebouw (...) als te vergaand casu quo ongepast ervaren werd[en]'. Van de visie op het Cuypers-interieur resteerde alleen de suggestie om de felle kleuren af te zwakken en verder de zalen zo veel mogelijk licht te maken (3.04).

Voorlopig Ontwerp

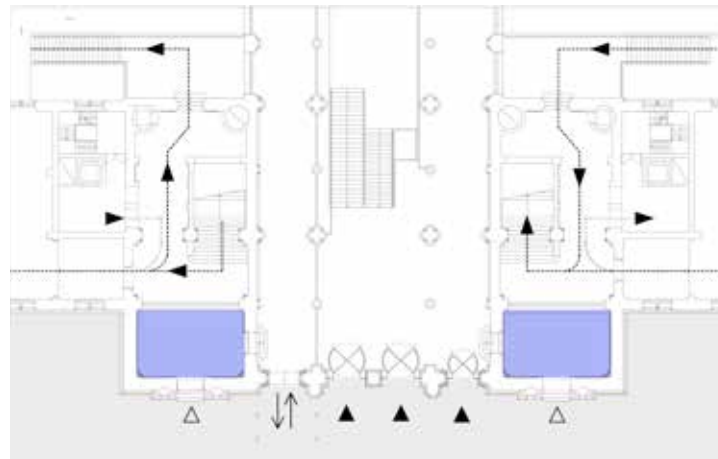
Cruz y Ortiz was niet onbekend in Nederland. Het bureau had eerder woningbouwprojecten gerealiseerd op Java-eiland in Amsterdam (1994–1996) en op het Céramique-terrein in Maastricht (1999–2001). De voordracht als hoofdarchitect van het Rijksmuseum op 4 april 2001 bracht de architecten in aanraking met een voor hen nog grotendeels onbekende kant van de Nederlandse cultuur, namelijk de maatschappelijke besluitvorming. Dit vergde een periode van 'inburgering' in de Nederlandse realiteit met meerdere opdrachtgevers, vele commissies, de instanties en andere belanghebbenden – elk met een plek aan tafel en een eigen opvatting over het project.¹⁶ Antonio Ortiz verzuchtte daar jaren later over: 'I think you call that "Polder-model".'¹⁷ Een week na de voordracht schoven Cruz en Ortiz aan bij de selectie van de restauratiearchitect. Deze opdracht ging naar Van Hoogevest Architecten. Dat dit bureau zou werken onder verantwoordelijkheid van de hoofdarchitect stond vast. Hoe die samenwerking moest worden ingevuld en welke taken en verantwoordelijkheden bij wie hoorden, was op dat moment nog niet duidelijk. In februari 2002 rondde Cruz y Ortiz een inpassingsstudie af, waarin was onderzocht hoe alle wensen voor het vernieuwde Rijksmuseum in de ontwerpvisie konden worden verwerkt. Een van de conclusies was dat het studiecentrum niet in de oude bibliotheek paste en elders op het terrein moest worden ondergebracht. In mei van dat jaar volgde de keuze van de adviesbureaus voor constructies (Arcadis), bouwfysica (Arup Madrid en DGMR) en installaties (Arup Madrid en Van Heugten).¹⁸ Ze zouden een belangrijke bijdrage aan het ontwerp leveren, vanwege de grote uitdagingen op het gebied van ondergronds bouwen en installaties.



3.08



3.09



3.10



3.11

3.08-10 Entreeontwerpen van Cruz y Ortiz uit het VO, 2002.

3.11 In het VO werd uitgegaan van een doorlopende glaswand als scheiding tussen het fietspad en de entreezone.

3.12 Aangepast ontwerp entree, 2005. Hierbij is de ingang niet langer verzonken in de onderdoorgang, maar wordt het museum via draaideuren betreden. Uiteindelijk is deze versie uitgevoerd.

3.13-14 Visualisatie van Cruz y Ortiz, waarmee Wim Pijbes en Liesbeth van der Pol vanaf 2008 alsnog probeerden het oorspronkelijke entreeconcept te realiseren.



3.12



3.13



3.14

Van november 2001 tot december 2002 werkte Cruz y Ortiz aan het Voorlopig Ontwerp (VO). In zo'n ontwerp liggen de hoofdlijnen van een bouwplan vast, om in het Definitief Ontwerp (DO) een uitwerking in detail te krijgen. In het VO werd de visie op het Rijksmuseum gepreciseerd, bijvoorbeeld wat betreft indeling en vierkante meters, technische installaties, constructieve aanpak, monumentenherstel en architectuur.¹⁹ Het oorspronkelijke idee bleef overeind: een centrale entree in de onderdoorgang met roltrappen naar het verdiepte entreeplein (3.05). Nieuw was de oplossing om kabels en leidingen in een ondergrondse installatietunnel rondom het hoofdgebouw onder te brengen, vanwaar via verticale schachten het gehele gebouw kon worden bediend. Opvallend was de toevoeging van het Studiecentrum, een toren van ruim dertig meter hoogte naast het hoofdgebouw, tussen de directeursvilla en de Teekenschool in (3.23-3.28). Deze toren moest een belangrijk knooppunt worden, met in de kelder toegang tot de machinekamers en het energiecentrum, op de begane grond de personeelsentree en op de verdiepingen studiezalen en een boekentoren. Het gebouw was gedacht in beton, met grote ramen en een bekleding van Zwitserse kalksteen. Dit zou later veranderen in een Portugese kalksteen, waarvan de blauwe gloed past bij de hardsteen van het monument.

Bij de uitwerking van de onderdoorgang bleef het fietspad in de buitenlucht, maar werden de entreezone en het voetpad in het gebouw opgenomen. Het gevolg was dat achter beide gevels in drie van de vier poorten een draaideur kwam en over de volle lengte van de onderdoorgang het fietspad met een glaswand werd afgeschermd (3.08-3.11). Om de verschillende routes vanaf het entreeplein door de museumzalen te kunnen ontsluiten en het probleem van de vluchtwegen op te lossen, werden liften en trappen toegevoegd. Hiervoor moesten twee zalen op de hoofdverdieping met een travee worden ingekort.²⁰ De chronologische opstelling, die kronkelend door het gebouw voerde, zou kunst, toegepaste kunst en geschiedenis in samenhang tonen. De twee zolders aan de noordzijde werden gereserveerd voor studiecollecties, met thematische presentaties van keramiek, textiel, scheepsmodellen en wapens. Op zichzelf staande delen van de collectie werden in aparte gebouwen ondergebracht, zoals het genoemde Aziatisch Paviljoen en de voormalige Teekenschool (Rijksprentenkabinet). De Zuidvleugel werd bestemd voor wisseltentoonstellingen, drukkunst en fotografie. De oude bibliotheek werd als studiezaal en café in de museumroute opgenomen.

Voor het museuminterieur voorzag Cruz y Ortiz in het VO nog in een rigoureuze aanpassing: verhoogde parketvloeren, waaronder leidingen en luchtkanalen konden worden weggewerkt, en voorzetwanden, vanwege akoestiek en klimaat.²¹ De consequentie was dat de zalen een nieuw aanzien zouden krijgen en de detaillering van deuren, ramen, kolommen en trappen zou moeten worden aangepast. Verder wilde het museum veel ramen dichtzetten, om ruimte voor de expositie te winnen en de collectie te vrijwaren van te veel daglicht. Waar mogelijk probeerden de architecten daglicht in het museum houden, om oriëntatie op de binnenhoven en de stad te geven. De buitenruimte rondom het museum werd summier in het VO behandeld. Cruz y Ortiz projecteerde de nieuwbouw van het Aziatisch Paviljoen en het Studiecentrum ter plaatse van fietsenstallingen en garages. Aan de zijde van het Museumplein had het museum al sinds de tijd van Cuypers verschillende uitbouwen, die een schilderachtig silhouet vormden. De nieuwe volumes voegden zich in dit beeld. De tuinen wilde het bureau opschonen en herontwerpen, maar eerst moest duidelijk zijn of hier al dan niet een fietspad zou komen, als alternatief voor de onderdoorgang. Dan zou ook pas blijken wat de mogelijkheden van het voorplein bij de Stadshoudersskade waren.

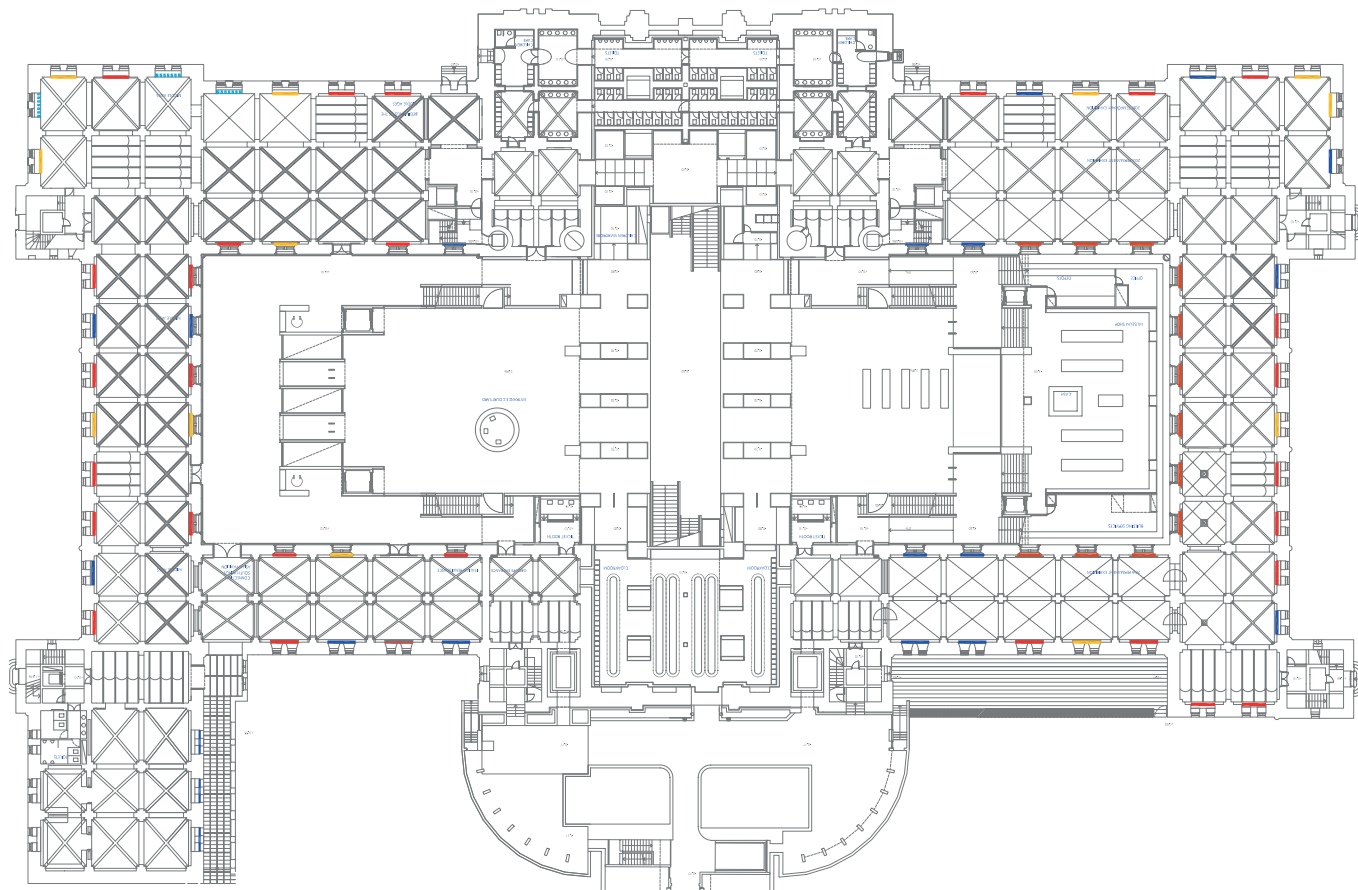
3.15 Maquette Cruz y Ortiz uit het DO 2004, waarbij het Aziatisch Paviljoen en het Studiecentrum aan het ensemble zijn toegevoegd.

3.16 Plan voor vensteropeningen, Cruz y Ortiz, 2004.

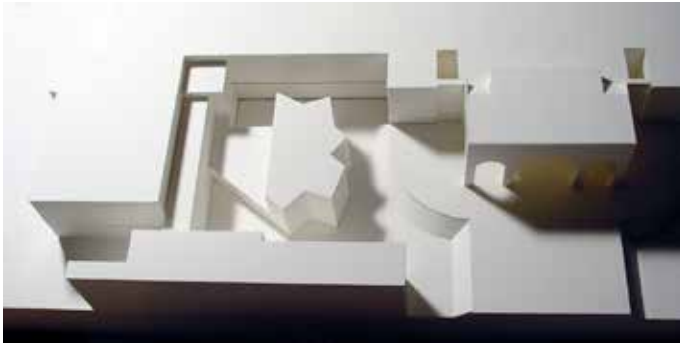
- closed window
— always
- closed window
— not reversible
- closed window
— not easily reversible
- closed window
— easily reversible
- open window
- - - translucent window level



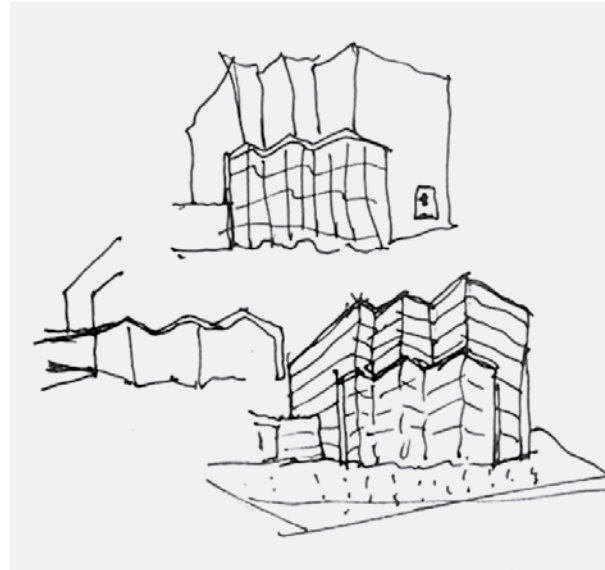
3.15



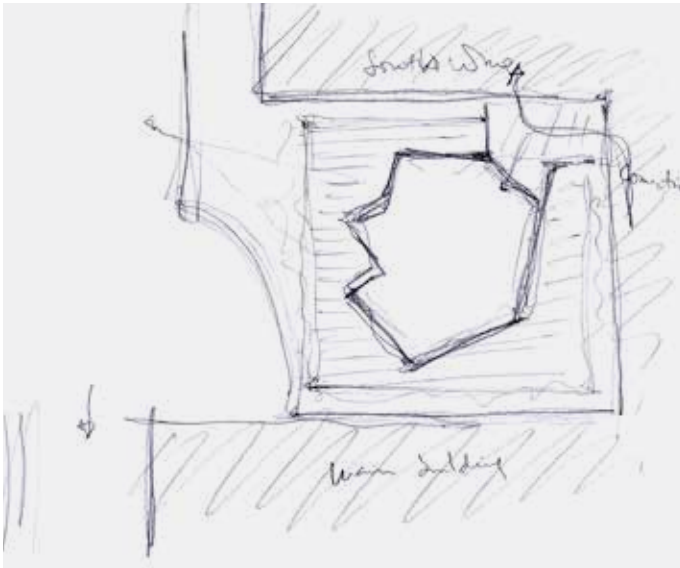
3.16



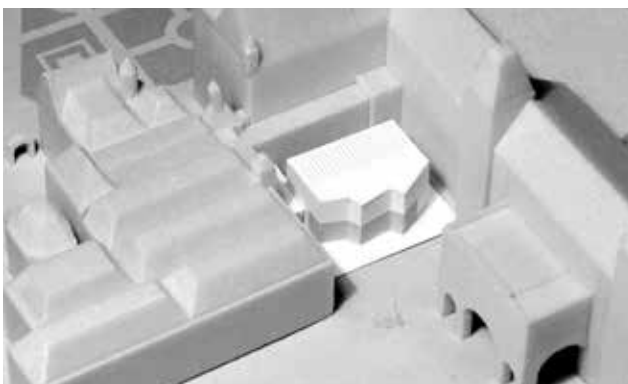
3.17



3.18



3.19



3.20



3.21



3.22

3.17-21 Verschillende ontwerpfases van het Aziatisch Paviljoen, 2001-2004.

3.22 Het voltooide Aziatisch Paviljoen.

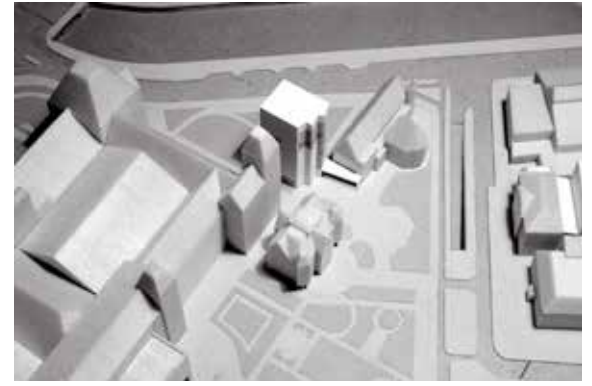
3.23-28 Ontwerp- en inpassingsstudies voor het Entreegebouw, eerder het Studiecentrum genoemd, waarbij de bouwmassa steeds kleiner is geworden, 2002–2013.



3.23



3.24



3.25



3.26



3.27



3.28

Opmerkelijk is dat in de fase van het VO zowel Cruz y Ortiz als Van Hoogevest eigen restauratiecriteria formuleerden. Cruz y Ortiz sprak zich uit voor behoud van de architectonische opzet (volumes en ruimten), de typologie en de monumentale waarde, zolang de functionele organisatie er tenminste niet onder leed. Concreet kwam het neer op het herstel van de ruimtelijke opzet en het terugbrengen van de decoraties van Cuypers in de Voorhal, de hoofdtrappenhuizen, de bibliotheek en de Aduardkapel. De architecten: 'We denken niet aan restauratie van "de eregalerij en de Nachtwachtzaal met evenveel decoraties in dezelfde sfeer", en we hebben twijfels over de "gedeeltelijke reconstructie van schilderijen aan de bovenkant van de zalen", voor zover deze voorstellingen de uiteengezette restauratievisie en de visie op de inrichting van het museum verstoren.'²² Dat de restauratiecriteria van Cruz y Ortiz gestoeld waren op hun architectuuropvatting blijkt uit de toelichting: 'Elders in het gebouw zouden we geen herinnering aan kleuren moeten hebben, in de vorm van archeologische resten. We vinden dat de uitgangspunten voor behoud en kleuren in het souterrain en bel-etage moeten berusten op de museale criteria van het Rijksmuseum vanuit het oogpunt van de opstelling. We benadrukken dat de oorspronkelijke kleurintensiteit te overdadig is. Onder geen beding zullen incidentele bouwsporen ["patch" interventions] worden bewaard (dus op de muren worden geen losse fragmenten behouden of gerestaureerd).'²³

Met deze ferme stellingname over de omgang met de historische substantie van het museum onderstreepten de architecten hun benadering van het monument: op een architectonische in plaats van archeologische of bouwhistorische manier. In de hoofdopzet werkten zij met een maximaal gevoel voor het bestaande monument en slaagden erin om de ruimtelijke opzet van Cuypers te reconstrueren en geschikt te maken voor de eisen van massapubliek en een geconditioneerd klimaat. Tegelijk namen zij binnen deze opzet de vrijheid om een haast modernistisch, licht interieur te scheppen – als het ideale decor voor de kunstwerken. Slechts zeer gedoseerd zou de geschiedenis van het gebouw mogen doorklinken, zolang daarmee niet de rust en sereniteit van de museumzalen zou worden verstoord.

Reactie op het Voorlopig Ontwerp

Het VO werd om advies voorgelegd aan direct bij het nieuwe Rijksmuseum betrokken partijen en aan externe adviesorganen, zoals Welstand en Monumentenzorg. De reacties waren over het algemeen positief over de oplossing van de entree en de binnenhoven, maar ook bezorgd over de omgang met het monument en het interieur. In grote lijnen spitste het commentaar zich toe op het Studiecentrum, de glaswanden in de onderdoorgang en de restauratievisie. Over nut, noodzaak en uitvoering van het Studiecentrum werden door Welstand en Monumentenzorg kritische vragen gesteld, gegeven de visuele impact van dit volume op het ensemble.²⁴ Bij de onderdoorgang was er kritiek op het combineren van de entreezone met een fietspad, en de uitwerking die dat opleverde. Zo vond Asselbergs het een slecht idee om drie van de vier poorten met tourniquets dicht te zetten, omdat hiermee het symmetrische gevelbeeld werd verstoord.²⁵ Coenen had bezwaar tegen de lange glaswand in de onderdoorgang.²⁶ Beiden wilden het fietspad verplaatsen en de onderdoorgang helemaal in het museum opnemen – zoals Hans Ruijssenaars eerder met zijn stedelijke 'foyer' had bedacht. De mening van de welstandscommissie stond hier haaks op: 'Met name de getoonde wijzigingen in de onderdoorgang zijn naar haar mening een aanfluiting van de gepropageerde openbaarheid, welke nagenoeg geheel verloren gaat.'²⁷

3.29-32 Ontwerpen voor de kroonluchters boven de binnenplaatsen. Het oorspronkelijke ontwerp van twee afwijkende modellen, beide uitgevoerd in kristal.

3.33-34 Verdere uitwerking van het concept voor de kroonluchters.

3.35 Een van de twee uiteindelijk identiek uitgevoerde kroonluchters.



3.29



3.30



3.31



3.33



3.34



3.32



3.35

De opmerkingen over de restauratievisie concentreerden zich op het ontbreken van zowel bouwhistorisch onderzoek als een onderbouwde uitspraak over de essentie van het monument. De restauratievisie was nu feitelijk een afgeleide van het museumconcept, de klimaatbeheersing en de ruimtebehoefte. Zo vond Asselbergs dat onvoldoende was nagedacht over het terugbrengen van de oorspronkelijke uitmontering: 'Dat "Vooruit met Cuypers" nu voornamelijk wordt opgevat als het terugbrengen van de structuur, met in een enkele ruimte ook decoraties, vind ik als uitgangspunt niet acceptabel.'²⁸ Asselbergs meende dat de decoraties deel uitmaakten van de originele architectuur en de restauratievisie ook aandacht hoorde te geven aan de betekenis van het Rijksmuseum als monument van nationale identiteit. Deze aspecten bleven in het VO onbenoemd. De Leeuw benadrukte dat het museum maximale gebruiksflexibiliteit in de zalen wenste, maar ook het oorspronkelijke gebouw aan volgende generaties wilde overdragen.²⁹ Hij stelde daarom voor om in niet-museale ruimten waar mogelijk het interieur van Cuypers terug te brengen, zoals in de Voorhal, de trappenhuisen, hoektorens en binnenhoven. Ook wilde hij de Aduardkapel restaureren, als onderdeel van de opstelling over de negentiende eeuw. Hij ging nog verder en pleitte voor restauratie van het hoogtepunt van Cuypers' interieur: de reeks Voorhal, Eregalerij en Nachtwachtzaal – als een kunstobject op zich.³⁰ Antonio Cruz' eerste reactie op deze 'kathedraal van Cuypers' was niet per se tegen, maar hij vond het aan de andere kant ook niet geweldig.³¹ Coenen wilde pas later oordelen over dit idee, in relatie tot een concept voor het hele interieur – dat nu nog onvoldoende was uitgekristalliseerd.³² Programmadirecteur Bart van der Pot had andere zorgen over de restauratievisie. Hij signaleerde een kostenoverschrijding en wilde geen onzekerheid over eventuele vondsten in latere fases. Liever zag hij nu een besluit om enkele gebouwdelen te restaureren en het daarbij te laten.³³ Daarmee waren de kosten als restauratiecriterium geïntroduceerd. Dit versterkte de benadering van Cruz y Ortiz. De architecten verzetten zich tegen het incidenteel zichtbaar maken van oude fragmenten en wilden alleen centraal ruimte geven aan het interieur van Cuypers, daar waar de kunstopstelling het toeliet. In feite was hier het latere compromis al in beeld, waarbij behalve de niet-museale gebouwdelen ook de Nachtwachtzaal en de bovenzijde van de Eregalerij werden gerestaureerd respectievelijk gereconstrueerd, en bouwsporen en overige decoraties elders in het gebouw grotendeels verdwenen.

Definitief Ontwerp

In oktober 2004 was het eerste deel van het DO gereed, twee maanden eerder voraafgegaan door 'Intervention and restoration criteria'.³⁴ Het DO verenigde de visies van de hoofdarchitect en de restauratiearchitect, waarbij de inbreng van Cruz y Ortiz leidend was.³⁵ De visie liet zich volgens Antonio Ortiz in vijf principes samenvatten: niet restaureren maar renoveren, het museum is nooit af, nieuwe ontwerpen voor nieuwe functies, balans tussen architectuur en expositie en een integraal ontwerp in plaats van een lappendeken.³⁶ Deze principes gaven de ruimte om het museum tot in detail te vernieuwen en samenhang te geven. Kenmerkend voor de architectonische houding was de keuze om bij grote of kleine veranderingen niet krampachtig de oude vorm terug te brengen. De architecten streefden naar nieuwe architectonische kwaliteit, gebaseerd op hun interpretatie van het gebouw.

Vergeleken met het VO waren kleine veranderingen doorgevoerd. Het Studiecetrum werd iets lager, omwille van het silhouet van het ensemble. De kroonluchters in de binnenhoven veranderden van kristal in aluminium met geperforeerde mdf-panelen met geluidsabsorberend materiaal – als 'moderately spectacular touch' (3.29-3.35).³⁷ Het café in de bibliotheek verdween. De architecten stelden voor om

3.36 Pagina 120-121:
Het Rijksmuseumcomplex
gezien vanuit het zuiden,
tijdens de afrondende
werkzaamheden.

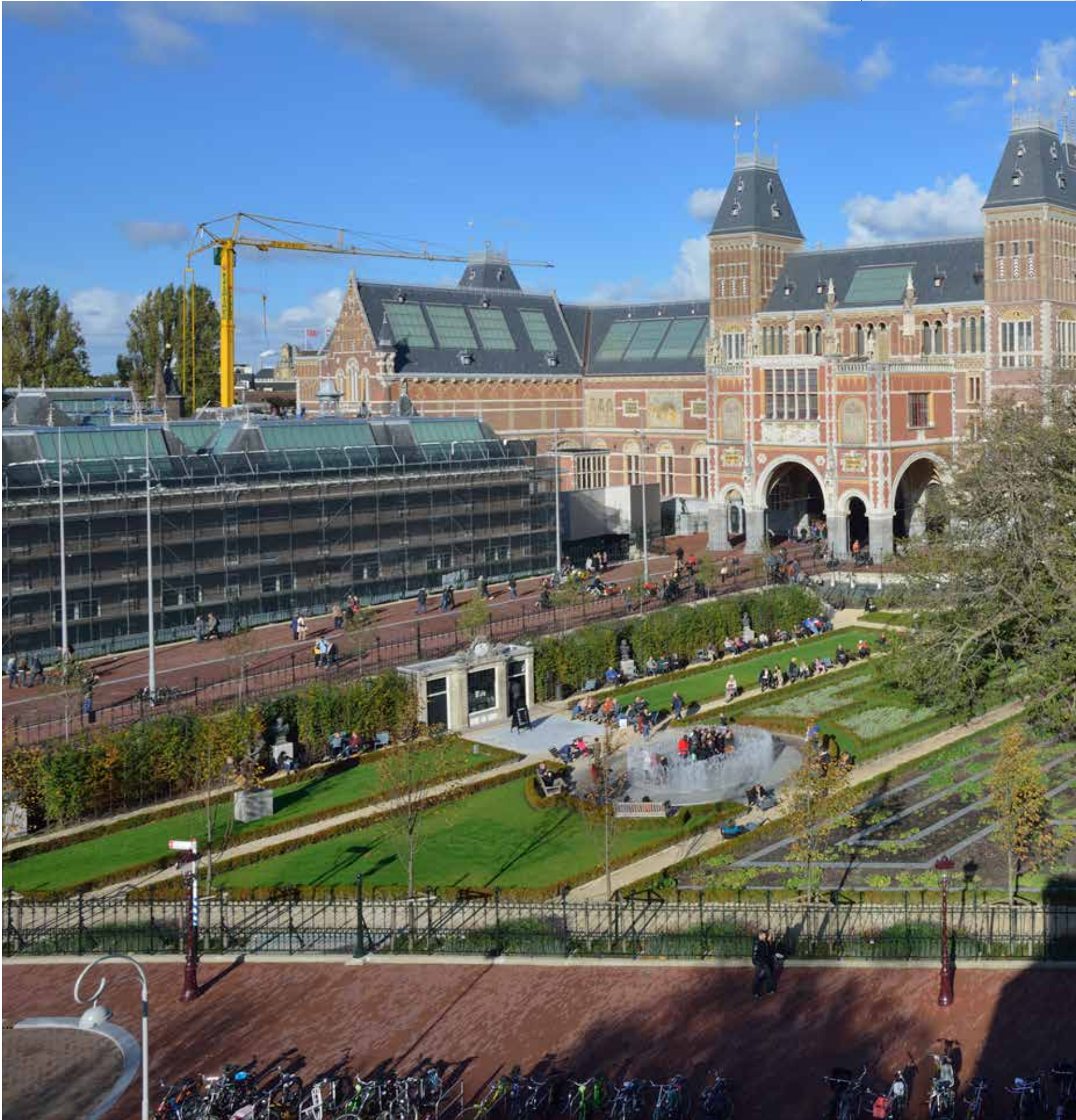
meer ramen open te houden dan het museum had gevraagd (3.16).³⁸ In de zalen wilden zij een eigentijdse ervaring van de historische ruimte oproepen met gebruikmaking van licht en kleur. Meest opvallend aan het DO was wat ontbrak: de uitwerking van de onderdoorgang. Omdat de gemeente hier negatief over had geadviseerd, was het wachten op nieuwe richtlijnen van de gemeente.³⁹

In het DO werd de interventie aan het hoofdgebouw omschreven als het herstel van de 'originele architectuur', opgevat als 'de originele ruimte en de originele verbanden tussen verschillende ruimten'.⁴⁰ Het voorstel om het museum te ontdoen van bouwsporen en fragmenten werd met historische argumenten onderbouwd. Met name de overblijfsels van het 'Nederlandsch Historisch Museum' werden als historisch en kunstzinnig onzuiver afgedaan. Zo had Cuypers in het museum kolommen opgesteld, als voorbeeld van kerkelijke bouwkunst. Het DO beschreef minutieus dat ze geen constructieve betekenis hadden, niet pasten in het constructieve grid en ontbraken op de funderingstekeningen.⁴¹ Eenmaal ontmaskerd als pastiche, was de conclusie dat ze niet bij de architectuur hoorden en verwijderd moesten worden: 'In het algemeen hebben we vraagtekens bij de waarde van replica's van architectonische elementen die elders bestaan. Het feit dat de tijd is voortgeschreden sinds deze replica's in het museum werden gebouwd, betekent niet noodzakelijkerwijs dat zij enige toegevoegde monumentale waarde hebben gekregen, anders dan dat het replica's zijn.'⁴² Alleen de Aduardkapel in een hoektoren op de bel-etage mocht blijven, als relict van een achterhaald museumconcept. De Voorhal en de Nachtwachtzaal zouden worden hersteld als kunstobject. Omwille van de samenhang tussen beide zalen was in de tussengelegen Eregalerij voorzien in reconstructie van de schilderijen op het fries, de kapitelen en de pilasters.

Van DO naar bouwplan

Ongeveer tegelijk met het verschijnen van de eerste fase van het DO in oktober 2004 trad Mels Crowel aan als de nieuwe rijksbouwmeester. Diens reactie op het DO was positief, met als aanbeveling om het architectonisch concept ook in de onderdoorgang vast te houden.⁴³ Crowel wilde alleen nog betrokken blijven bij enkele uitwerkingspunten, zoals de klimaatscheiding in de onderdoorgang, de isolatie van de buitengevels en het ontwerp van de nieuwe ramen. Het interventieontwerp was zo goed als klaar, met uitzondering van de onderdoorgang. Met het vaststellen van het Ruimtelijk Afwegingskader Rijksmuseum door de stadsdeelraad van Oud-Zuid in juni 2005 werd vastgelegd wat de stad met de onderdoorgang wilde: behoud van de fietsroute en permanente openbare toegankelijkheid.⁴⁴ Het ontwerp was inmiddels al aangepast.⁴⁵ De onderdoorgang bleef over de volle breedte intact en toegankelijk. De klimaatscheiding verschoof naar de wand tussen de passage en de binnenhoven. Hier kwamen de museumentrees met draaideuren, trappen en liften aan weerszijden van de onderdoorgang. In plaats van via de onderdoorgang binnen te komen, zouden de bezoekers in de binnenhoven afdalen naar het entreeplein (3.12).

Met de uitwerking van de entreezone kon de bouwaanvraag worden afgerond, die in maart 2006 gereed was.⁴⁶ De belangrijkste aanpassing uit deze laatste ontwerp-fase was de verkleining van het torenhoge Studiecentrum tot een ondergeschikt volume direct naast de Teekenschool (3.28).⁴⁷ Het projectbureau wilde, na eerdere kritische opmerkingen over de impact van de toren op het ensemble en onder druk vanuit Den Haag, kennelijk niet riskeren dat de bouw door deze nieuwbouw verdere vertraging zou ontstaan. De studiezalen, de kantoren en de rookgasafvoer verhuisden naar elders in het museumcomplex.⁴⁸ In de voortaan als Entreegebouw aangeduide nieuwbouw kwamen nu nog enkel de entree voor het personeel, goederen, het energiecentrum, het multidisciplinair educatief centrum, (ondergrondse) depots, studiezalen en het Rijksprentenkabinet.





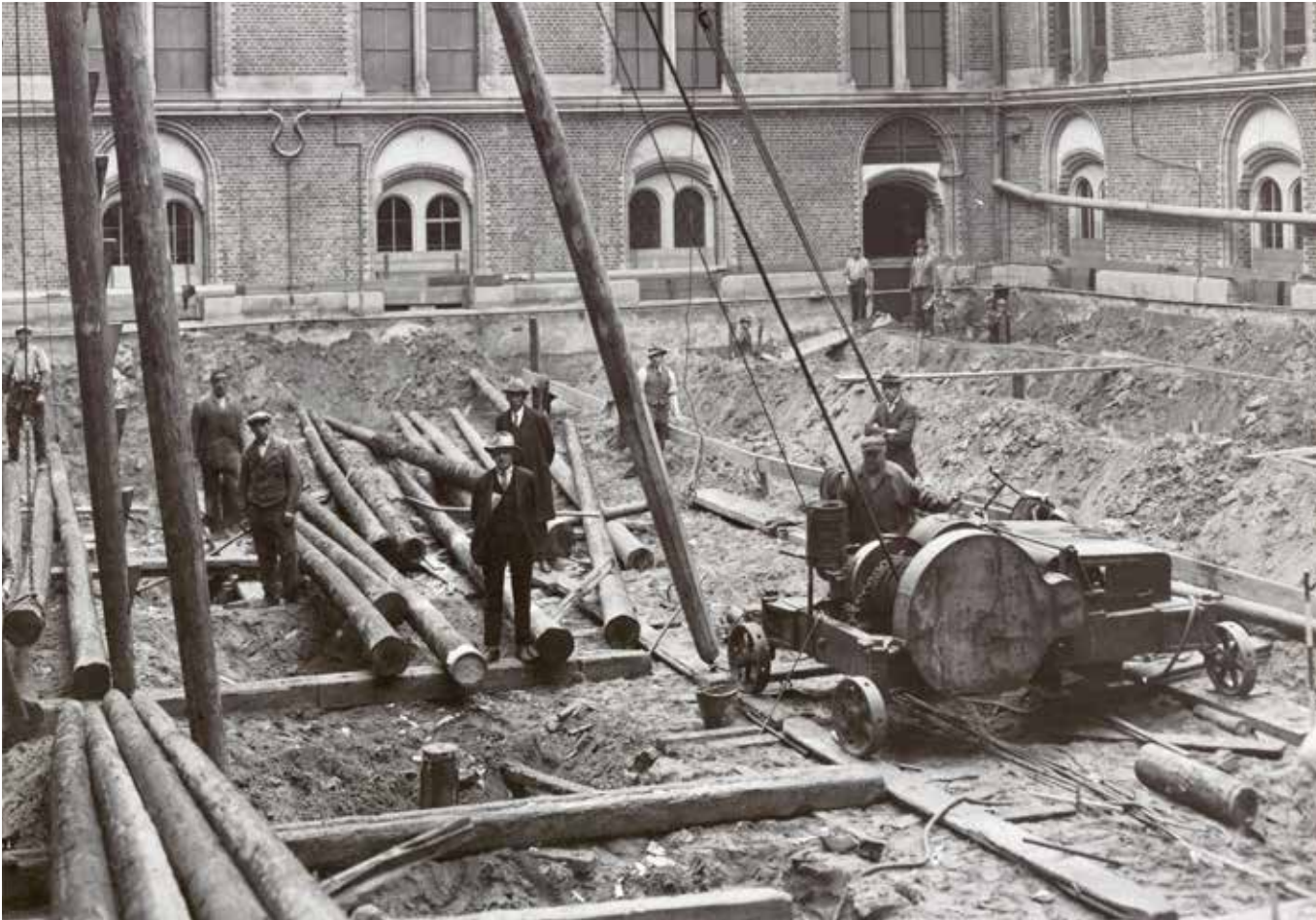


3.37 De westelijke binnenplaats in gebruik.



Eind 2007, toen de verdiepte kelders in de binnenhoven al in de ruwbouw waren opgeleverd, waren alle vergunningen voor de interventie verleend. Toch zouden ook daarna nog veranderingen optreden, mede onder invloed van interieurarchitect Jean-Michel Wilmotte (geselecteerd in 2004) en de komst van de museumdirecteur Wim Pijbes in 2008. Zo werden uiteindelijk meer ramen van het hoofdgebouw dichtgezet, verdween de Aduardkapel achter voorzetwanden, overleefden de drie 'pastiche'-kolommen van Cuypers de interventie, deed de kleur grijs zijn intrede in de museumzalen en maakte de chronologische presentatie van het 'slangenmodel' plaats voor het 'keuzemodel', waarbij de opstelling werd toegesneden op de ruimtelijke karakteristieken van de verdiepingen. Alleen de poging van Pijbes en de volgende rijksbouwmeester Liesbeth van der Pol om terug te keren tot het oorspronkelijke idee voor de entreezone in de passage leed schipbreuk (3.13, 3.14).⁴⁹ Het bouwproces was inmiddels zover voortgeschreden dat er geen tijd en geld meer was voor nieuwe veranderingen.

De totstandkoming van het ontwerp voor het nieuwe Rijksmuseum laat haarscherp zien hoe de Spaanse architecten een onderscheid aanbrachten in de erfenis van Cuypers. Ze deden dat op basis van een architectonische en esthetische interpretatie van het monument. Het casco en het exterieur vatten ze op als monumentale architectuur. Belangrijke decoraties, zoals in de Aduardkapel, de bibliotheek, de Voorhal en de Nachtwachtzaal, kregen het predicaat 'kunst' en werden gerestaureerd of gereconstrueerd. Hiermee was, in de woorden van Antonio Cruz, vijftientig procent van Cuypers teruggebracht.⁵⁰ De overige bouwsporen, zoals gebouwfragmenten en schilderijen, werden bestempeld als imitatie, en daarmee impliciet onwaardig voor een hedendaags topmuseum geacht. Antonio Cruz schreef in 2004 mismoedig aan de Programmadirecteur dat in een historische analyse, die Van Hoogevest op basis van het bouwhistorisch onderzoek van de Rgd had opgesteld, uit alles een nostalgisch gevoel sprak om enkel de toestand van 1885 te waarderen. Aan ieder afzonderlijk onderdeel uit die fase was een hoge monumentwaarde toegekend: 'Dit rapport zou gevaarlijk kunnen zijn omdat het op elk moment tegen ons ontwerp kan worden ingezet.'⁵¹ Juist door de erfenis van Cuypers te splitsen in kunst en kitsch, creëerde Cruz y Ortiz ruimte voor zijn architectuur. Met lichte wanden, houten vloeren, nieuw ontworpen ramen en deuren trachtte het bureau rust en samenhang in het museum te brengen, na ruim een eeuw van kakofonie en verrommeling. In het ontwerp loste Cruz y Ortiz de logistiek van het miljoenenbezoek en de complexe installatietechniek met de grote greep van de entreehal en de installatietunnel op. In de uitwerking raakten oud en nieuw in alle details steeds opnieuw vervlochten. Zo werd het vernieuwen van de ramen aangegrepen om de maten en profileringen van Cuypers terug te brengen en *en passant* de messing roosters van de klimaatinstallaties te integreren. Door de installaties in de vloeren en wanden te plaatsen, konden alle verlaagde plafonds worden weggenomen en kwamen de gewelven weer in het zicht. De vloeren hoefden, met uitzondering van de souterrains, uiteindelijk niet te worden verhoogd. De voor klimaat en akoestiek noodzakelijke voorzetwanden werden stuk voor stuk uitgewerkt, om optimaal aan te sluiten op profiellijsten en koven. De ambitie van Cruz y Ortiz om een sereen gebaar te maken en licht in het interieur te brengen, stond gedurende het jarenlange proces en het 'gepolder' voortdurend onder druk. Geleidelijk transformeerde het ontwerp naar de Nederlandse realiteit. De onderdoorgang werd geen foyer of een hellingbaan naar het entreeplein, maar een ontmoeting van stad en het museum. Het ontwerp verschoot op vele plekken van kleur en van textuur. Ondertussen groeide het ensemble, van stad en gebouw, van casco en collectie en van Cuypers en Cruz y Ortiz.



C.01

C.01 Heiwerkzaamheden in de binnenplaats, 1929.



C.02

C.02 Het onder water storten van beton in de oostelijke binnenplaats, met behulp van duikers, november 2006.

De nieuwe hoofdentree en de verdiepte kelders onder de beide binnenhoven zijn zeer belangrijke onderdelen van het ontwerp voor het nieuwe Rijksmuseum. In de uitvoering leverde dit een lastige civieltechnische opgave op. De binnenhoven moesten worden verdiept en ondergronds verbonden, zonder dat daarbij het bestaande gebouw en de funderingen aangetast mochten worden. Doordat onder het entreeplein nog een extra kelderdieping was voorzien, met functies als het auditorium, de keuken van het grand café en toiletten, werd dit bovendien een diepgaande ingreep. Een tweede moeilijkheid voor de constructeurs kwam voort uit de noodzaak om het museum aan te passen aan de veranderde eisen van klimaat en beveiliging. Het omvangrijke pakket van installaties, leidingen en luchtkanalen diende het liefst 'onzichtbaar' in het museum te worden weggewerkt. Het was zelfs de wens om de technische ruimten in het souterrain te ontruimen, ten behoeve van de publieksruimten. Ook hier werd de oplossing grotendeels onder de grond gevonden, door rondom het hoofdgebouw een tunnel voor de techniek aan te leggen: de Energiering. Van buiten lijkt het nu of het museum bij de vernieuwing nauwelijks is veranderd. In werkelijkheid is een immens ondergronds bouwwerk onder, tussen en rondom het hoofdgebouw toegevoegd. Hierdoor werd het mogelijk om bijna de gehele oudbouw te gebruiken voor de presentatie van de collectie.

De binnenhoven zijn tot een diepte van zeven meter onder NAP uitgegraven, ruim acht meter onder het straatniveau van de onderdoorgang. Hoogtemetingen wezen uit dat het gebouw sinds de ingebruikname in 1885 ongeveer tien tot vijftien centimeter was verzakt. Alleen al door de temperatuurverschillen tussen zomer en winter is het monument eigenlijk constant in beweging. Omdat de ondergrond niet overal hetzelfde is, traden en treden er ook zettingsverschillen op. Ondanks alles had de oude fundering zich prima gehouden in al die jaren. De ongeveer 8000 vurenhouten palen onder het hoofdgebouwen waren nog vrijwel intact en in de muren van het gebouw was nauwelijks scheurvorming van betekenis te vinden. Ten tijde van de bouw was het museum overgedimensioneerd en dat had zich uitbetaald.

Om niet alsnog grote problemen met de bestaande fundering te krijgen, moest bij de bouw van nieuwe kelders omzichtig te werk worden gegaan. Wanneer in de binnenhoven zomaar zou worden begonnen met het graven van een nieuwe kelder, dan zou bemaling nodig zijn om deze put droog te houden. Het gevaar was dan echter groot dat de houten palen van de fundering zouden uitdrogen, met mogelijk verzakkingen tot gevolg. Het alternatief was een 'natte ontgraving'. Eerst werden naast de bestaande fundering en de houten funderingspalen stalen damwanden diep de grond in gedrukt, met een techniek die geen trillingen veroorzaakte. Vervolgens werden 468 nieuwe funderingspalen voor de nieuwe vloeren en wanden van de binnenhoven aangebracht. Om geen schade aan het museum te veroorzaken, werden betonnen schroefinjectiepalen gebruikt. Daarbij wordt een gat in de grond geboord, waarin een stalen kern wordt aangebracht en rondom grout wordt gespoten, een mengsel van cement en water dat zich vermengt met de grond. Pas na het gereedkomen van de fundering werd de kelderruimte ontgraven, waarbij de bouwput onder water werd gezet. Zo bleef het grondwater op peil en werd bovendien voorkomen dat de bodem van de bouwput onder invloed van de grondwaterdruk zou openbarsten. Op een diepte van zeven meter onder NAP werd een laag onderwaterbeton gestort als werkvloer. Na uitharding was een waterdichte bak ontstaan, bestaande uit de werkvloer en de stalen damwanden. Duikers controleerden of alle verbindingen en aansluitingen inderdaad waterdicht waren

en verwijderden slibaanzettingen. Hierna kon de bak worden leeggepompt, waarbij de palen voorkomen dat hij gaat opdrijven. De kelder is met een flexibele constructie aan het hoofdgebouw bevestigd. Zo kunnen beide onafhankelijk van elkaar bewegen, zonder scheuren of funderingsproblemen te veroorzaken. In de droge bouwput is een laag zand gestort waarop de constructievloeren en -wanden werden aangebracht.

Een hoogstandje bij de ondergrondse werkzaamheden was het verbinden van de kelders onder de bestaande onderdoorgang van het Rijksmuseum door. De bestaande fundering van baksteen en beton moest worden vervangen door een veel kleinere fundering, zodat er ruimte zou ontstaan om op kelderniveau van de ene binnenhof naar de andere te lopen. Hierbij bleef de onderdoorgang gewoon op zijn plaats en werd alles op alles gezet om beschadigingen, zoals scheuren en verzakkingen, te voorkomen. Eerst werden rond de bestaande fundering tijdelijke funderingspalen aangebracht, die de onderdoorgang tijdens de werkzaamheden zouden moeten dragen. Onder de kolommen en wanden van de onderdoorgang werden vervolgens horizontale gaten geboord, waar stalen profielen in werden gestoken en vastgezet met een betonmengsel. Tussen de staalprofielen en de funderingspalen kwamen stalen jukken met vijzels, die precies konden worden bediend. Terwijl de onderdoorgang rustte op een korset van staalprofielen, kon de oude fundering worden gesloopt en plaatsmaken voor een nieuwe.

De aanleg van de Energiering gebeurde op dezelfde manier als de bouw van de kelders in de binnenhoven. Deze tunnel van circa 3,5 meter hoog (inwendig) rondom het gebouw en onder de binnenhoven door werd tussen twee damwanden aangelegd. Met de binnenste ring van damwanden is het hoofdgebouw als het ware ingepolderd; als gevolg hiervan dient men het peil van de grondwaterstand door middel van pompen kunstmatig te reguleren. In de museumtuin is een infiltratiesysteem aangelegd, waarmee water uit de gracht kan worden gepompt in tijden van droogte. Dat voorkomt het uitdrogen van de houten fundering. Omgekeerd kan bij hoge waterstand het peil in de minipolder worden verlaagd, door het water, gefilterd, weer naar de gracht te malen.

Anders dan in de tijd van Cuypers zijn de constructies van de kelders en de nieuwe funderingen tot in detail doorgerekend. Van extreme overdimensionering is nu geen sprake, het valt te verwachten dat de zompige Amsterdamse ondergrond zich (vooralsnog) zal voegen naar de logica van het ontwerp. In het minipoldertje liggen geavanceerde constructies en funderingen zij aan zij – het zal voor de toekomst lastig worden eventueel nieuwe veranderingen of uitbreidingen door te voeren.



C.03

C.03 Het indrukken van de stalen damwanden als voorbereiding van het ontgraven van de oostelijke binnenplaats, juni 2006.



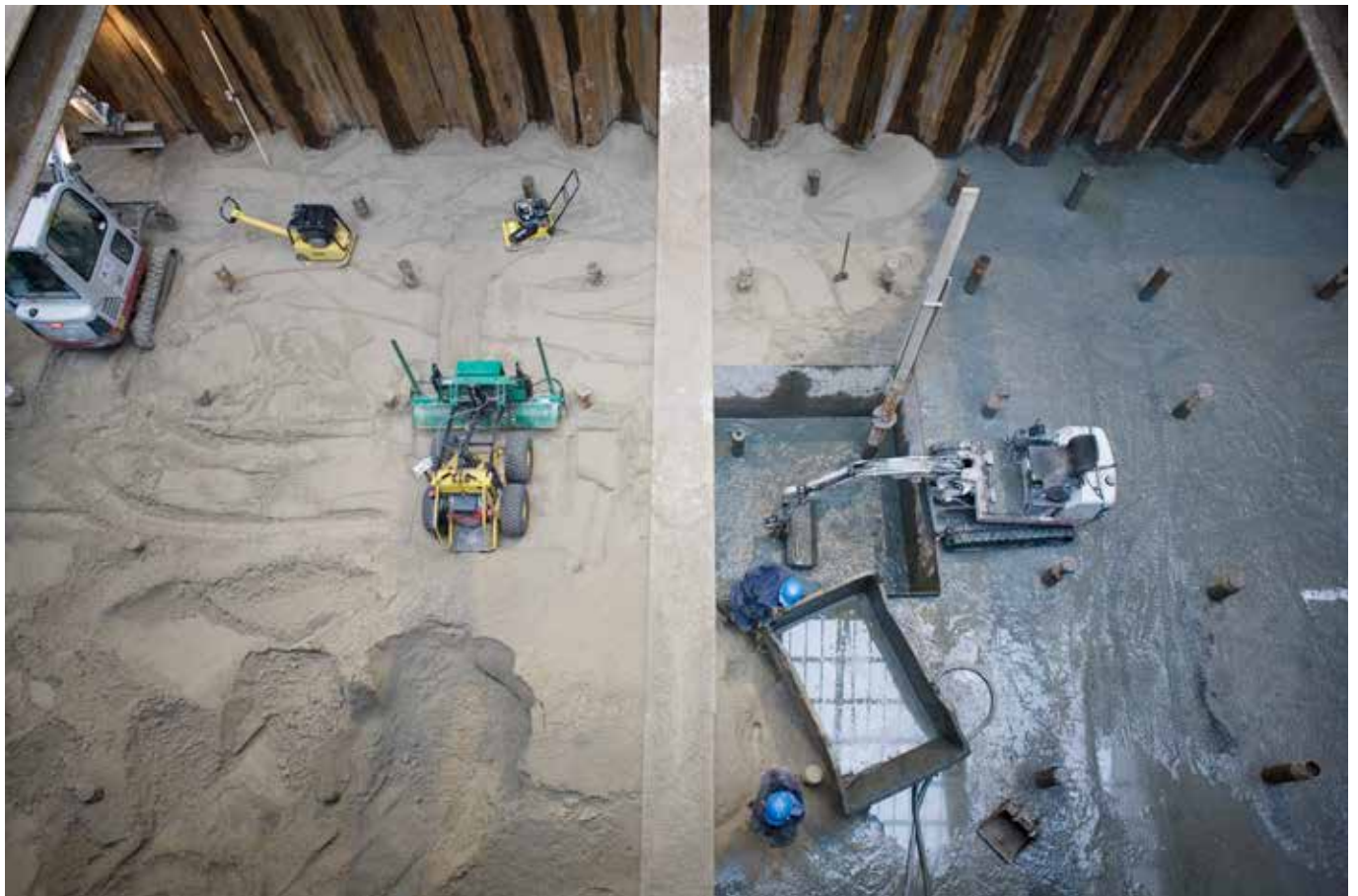
C.04

C.04 Het onder water afgraven van de oostelijke binnenplaats. Hiervoor werd een tijdelijk bouwplatform geconstrueerd op een tijdelijke fundering, september 2006.



C.05 Het onder water storten van beton in de oostelijke binnenplaats, duikers controleren de aansluitingen, november 2006.

C.05



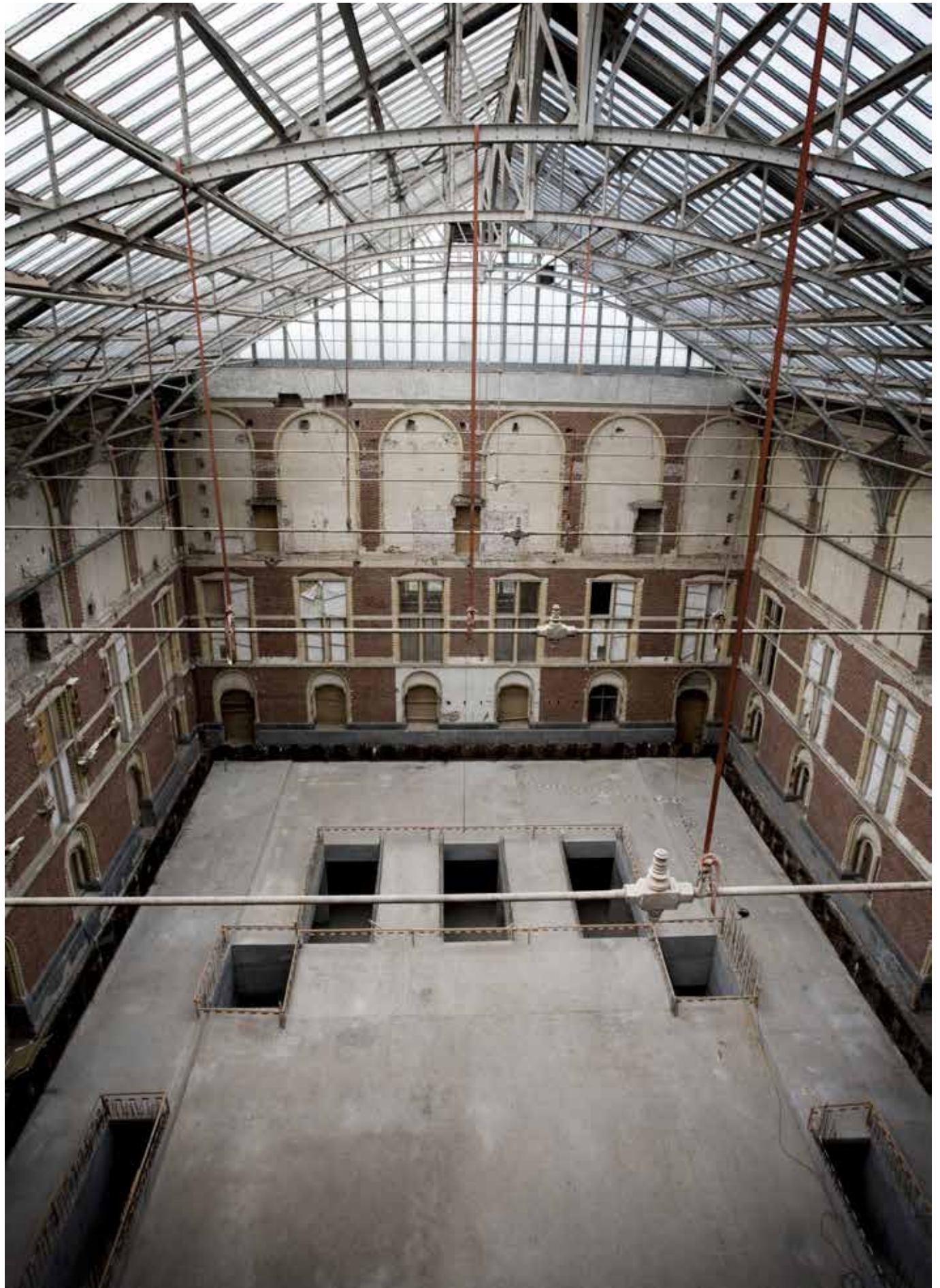
C.06 Het leggen van een zandlaag op het uitgeharde onderwaterbeton op het laagste punt, na het droog-pompen van de oostelijke binnenplaats, december 2006.

C.06



C.07

C.07 Het storten van de nieuwe ondervloer in beton over de zandlaag in de westelijke binnenplaats, bovenaanzicht, februari 2007.



C.08 Bovenaanzicht van de westelijke binnenplaats; de nieuwe kelder is klaar, 2008. Nog duidelijk zichtbaar is de damwand.



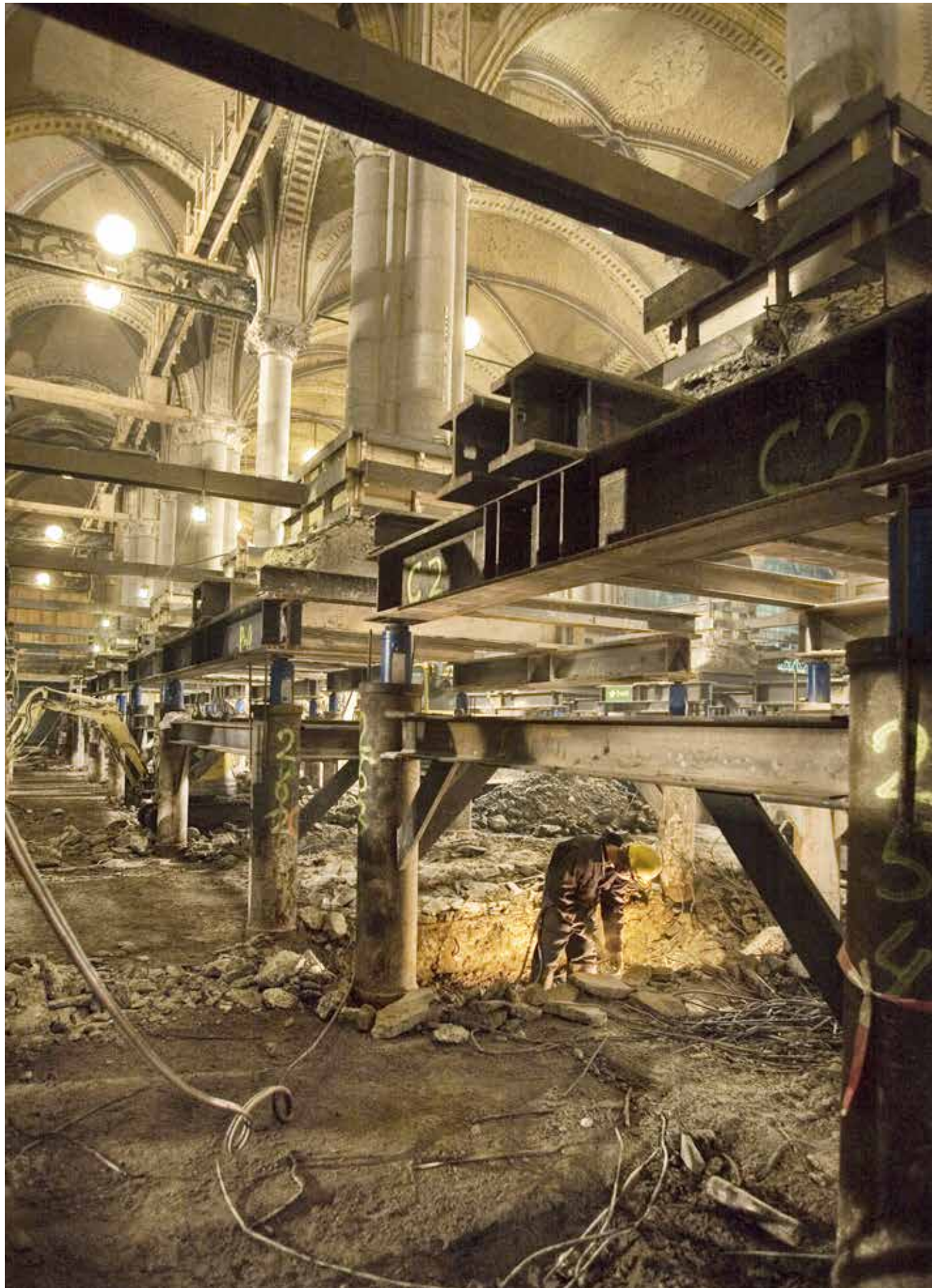
C.09

C.09 Het slopen van de vloer in de onderdoorgang van het Rijksmuseum. Duidelijk zichtbaar zijn de in beton ingebrachte staalprofielen in de bestaande fundering, die door middel van vijzels op niveau gehouden worden als de fundering wordt gesloopt, september 2009



C.10

C.10 De fundering van de onderdoorgang is gesloopt. De Eregalerij 'zweeft' nu op de tijdelijke funderingsconstructie en vijzels, februari 2010.



C.11 De fundering van de onderdoorgang is gesloopt. Duidelijk zichtbaar zijn de vijzels (blauw), februari 2010.



C.12

C.12 Het diepste punt onder de binnenplaatsen is bereikt.



C.13

C.13-14 Betonconstructie
onder de oostelijke
binnenplaats.



C.14





C.16 Werkzaamheden aan het energiecentrum aan de oostzijde van het Rijksmuseum, onder het toekomstige Entreegebouw, maart 2010.

C.16



C.17 Werkzaamheden aan het energiecentrum onder het toekomstige Entreegebouw. Duidelijk zichtbaar zijn de leidingdoorvoeren in de damwand, maart 2010.

C.17



Bij de verbouwing van grote monumenten in overheidsbezit is het in Nederland gebruikelijk om naast de hoofdarchitect een restauratiearchitect aan te stellen. Daarom werd er voor het Rijksmuseum een aparte selectie onder vijf restauratie-architectenbureaus gehouden. Bij deze complexe opgave bleek de formulering van de opdracht en de verantwoordelijkheden lastig te zijn. Bovendien gaf de introductie van een thema, 'Verder met Cuypers', aanleiding tot heel verschillende interpretaties van het gebouw en de restauratie.

Op 12 april 2001 presenteerden de vijf bureaus in Den Haag hun visie op de restauratie: Architectenbureau J. van Stigt, Verlaan en Bouwstra architecten, Braaksma & Roos Architectenbureau en Rappange & Partners Architecten, in een samenwerkingsverband, én Van Hoogevest Architecten. De beoordelingscommissie, voorgezeten door Jo Coenen, was dezelfde als die voor de keuze van de hoofdarchitect, geadviseerd door een speciale restauratieadviescommissie onder leiding van hoogleraar Frits van Voorden van de TU Delft. Cruz y Ortiz arquitectos had ook zitting in de commissie, omdat de rol van de restauratiearchitect ondersteunend zou worden aan die van de eindverantwoordelijke hoofdarchitect(en). Beide architectenbureaus zouden nauw moeten samenwerken, dus een goede relatie was een voorwaarde. Coenen had hierover ook met de restauratiearchitecten en met Cruz y Ortiz gesproken.¹ Bij de keuze woog de stem van Cruz y Ortiz dan ook zwaar; ze viel, overigens niet unaniem, op Van Hoogevest. Alle bureaus beantwoordden volgens de commissie aan de hoge eisen van de complexe opdracht, maar Van Hoogevest werd het meest geschikt bevonden 'ten aanzien van vakinhoudelijke kennis, ervaring en samenwerking met de hoofdarchitect'.²

Het visiedocument

In de uitnodigingsbrief waren de restauratiearchitecten gevraagd een visie te presenteren op het monument Rijksmuseum, in het kader van het structuurplan 2000 en met dezelfde algemene uitgangspunten die ook aan de hoofdarchitecten waren voorgelegd.³ In het bijzonder lag daarbij de nadruk op het herstel van de architectonische kwaliteit van het Cuypers-concept (het oplossen van de 'verkeersknoop') en de aanpak van de bouwtechnische, bouwfysische en installatietechnische opgaven. Ook van de restauratiearchitecten werden in dit stadium nog geen plannen gevraagd, maar eerste ideeën. Afwijkend van de meer-voudige studieopdracht aan de hoofdarchitecten – en opmerkelijk in het licht van het volgende proces – werd voor deze opdracht speciaal aandacht gevraagd voor bouwhistorisch onderzoek, dat voorafgaand aan, maar ook nog tijdens de verbouwing zou worden uitgevoerd.⁴ De restauratiearchitecten dienden ook alvast een visie te geven op de wijze waarop het bouwhistorisch onderzoek in het ontwerp kon worden geïntegreerd. Tevens werd hen verzocht hun gedachten te laten gaan over de uitvoering van een uitgebreid decoratieprogramma (technisch, logistiek en financieel) voor het interieur.

Van Hoogevest had vanaf het begin een andere benadering van de opgave dan Cruz y Ortiz. In zijn visiedocument stonden monumentale, bouwhistorische, bouwtechnische en gebruiksaspecten centraal: structurele oplossingen voor technische



gebreken, met inachtneming van de monumentwaarde, en dienstbaarheid aan opdrachtgever en gebruiker.⁵ Voor de bepaling van de monumentwaarde was bouwhistorisch onderzoek volgens dit bureau absoluut noodzakelijk. De uitkomsten hiervan zouden van invloed kunnen zijn op het restauratieplan, dat dan ook een zekere flexibiliteit zou moeten hebben. Bouwsporen die tijdens het proces aan het licht konden komen, zouden immers aanleiding kunnen geven tot nieuwe interpretaties, en dus aanpassingen van het ontwerp. Herstel van de kwaliteiten van het ontwerpconcept van Cuypers had volgens Van Hoogevest implicaties voor de ruimtelijkheid én voor de decoraties. Deze maakten bij Cuypers immers deel uit van het architectonisch totaalconcept, waarbij wanden, gewelven, vloeren, vensters volgens een specifiek iconografisch programma en uitgekiend kleurenpalet een geheel vormden. Het ontruimen van de volgebouwde binnenplaatsen, het openen van dichtgezette vensters en de reconstructie van oorspronkelijke museumzalen (bijvoorbeeld met het weghalen van de ingebrachte plafonds) zouden het daglichtmuseum weer zijn originele structuur en kwaliteit kunnen teruggeven. Daarnaast kon worden gedacht aan het selectief terugbrengen van overschilderde decoraties, bijvoorbeeld in publieksruimten waar geen conflict zou ontstaan met de presentatie van de collectie. Aanknopingspunten daarvoor leverden de bibliotheek en de Aduardkapel.

In het visiedocument worden ook de resultaten van een eerste studie van het bureau naar de oorspronkelijke decoratie van de Voorhal als voorbeeld getoond. Hierbij wordt een ambachtelijke aanpak van eventuele reconstructies van de schilderijen voorgesteld. Van Hoogevest bepleitte in dit verband onderzoek naar de kleuren en de techniek van de oorspronkelijke verflagen, in aansluiting op of aanvullend op het genoemde bouwhistorisch onderzoek. Net als bij dit laatste zou de informatie over de hoeveelheid, de kwaliteit en de locatie van de overblijfselen aanleiding kunnen geven om de restauratieaanpak te wijzigen. Beide onderzoeken zouden daarom bij voorkeur in een vroeg stadium moeten beginnen.

Wat betreft de technische installaties voor klimaat, elektrotechniek en beveiliging, brandpreventie en dergelijke opperde Van Hoogevest een zo onzichtbaar mogelijke 'inweving' van alle installaties en leidingen in de bestaande architectuur. In het gebouw van Cuypers waren de kanalen voor ventilatie en verwarming al uitgespaard in de dikte van de muren of ondergebracht in schachten. De verwarmings-toestellen voor heteluchtverwarming stonden in het souterrain. Ook de klimaatinstallaties (van latere datum) waren onzichtbaar weggewerkt in het gebouw. Voorgesteld werd om de bestaande trajecten en leidingen zo veel mogelijk te gebruiken voor de nieuwe installaties. Ook in dit verband kon het bouwhistorisch onderzoek nog belangrijke informatie leveren. Het leek het bureau verstandig een voorfase in het project in te lassen, waarin naast bouwhistorisch onderzoek, kleurtechnisch onderzoek en sloopwerkzaamheden, ook het bouwtechnisch onderzoek naar de funderingen van het gebouw, de houten paalfunderingen, en de staat van het muurwerk na de sloop van de binnenplaatsen kon plaatsvinden.

'Verder met Cuypers' of 'Terug naar Cuypers'?

Van Hoogevest ging, zoals blijkt, in zijn visiepresentatie vrij uitvoerig in op de interpretatie van de erfenis van Cuypers. Daarbij was het thema 'Verder met Cuypers', opvallend genoeg, in de uitnodigingsbrief aan de restauratiearchitecten, niet eens genoemd. Maar deze uitgangspunten waren, volgens Gijsbert van Hoogevest (1951), 'volstrekt duidelijk' geworden uit de twee briefings die met alle architecten waren gehouden.⁶ De hoofdarchitecten was in de uitnodiging wel specifiek gevraagd om een visie op het uitgangspunt 'Terug naar Cuypers', dat feitelijk

vertaald zou moeten worden als 'Verder met Cuypers'.⁷ In zijn visiepresentatie stelde Cruz y Ortiz juist voor om de Cuypers-kleuren 'verzwakt' en verzacht weer te geven.⁸ De uitbundige en felle kleuren waren volgens deze architecten namelijk altijd al een belemmering geweest in het gebruik van het gebouw als museum. 'Verder met Cuypers' werd door de twee bureaus dus op zeer verschillende wijze geïnterpreteerd.

Om de visies op en opvattingen over de restauratie van het Rijksmuseum als monument en als museum in beeld te brengen, nodigde Coenen uit tot een zogenaamd rondetafelgesprek, in het Rijksmuseum op 6 maart 2002.⁹ In sessies met 'cultuurmakers', 'cultuurbewakers' en 'cultuurconsumenten' kwamen de visies op 'Verder met Cuypers' en vooral ook 'Terug naar Cuypers' voorbij, waarbij de discussie zich toespitste op het al dan niet terugbrengen van de interieurdecoraties.¹⁰ De directeur van het Rijksmuseum en huurder van het gebouw, Ronald de Leeuw, had hierover een duidelijke mening. In de veranderde opvattingen over inhoud en aard van de presentatie had de benadering van Cuypers' gesamt-kunstwerk, waarin elke ruimte met zijn decoraties in direct verband stond met de objecten, volgens De Leeuw geen plaats meer. Tegelijk diende het gebouw zelf,

4.02 Ontwerptekening van Cuypers voor de zuidgevel van de westelijke binnenplaats.

4.03 Herontdekt fragment van bouwbeeldhouwkunst.

4.04 Palmen in de onderdoorgang, ingericht voor een tentoonstelling in 1926.



ook in museaal verband, toch tot zijn recht te komen. Hij stelde voor om op verschillende plekken in het museale circuit rustuimten te creëren, waar de bezoeker kon bijkomen van alle indrukken, en waar het gebouw voor zichzelf kon spreken. Als voorbeelden noemde hij de Voorhal en de monumentale trappenhuizen. De Leeuw toonde zich overigens een uitgesproken voorstander van de originele decoraties van Cuypers in combinatie met kleurrijke wanden.¹¹

Ook Fons Asselbergs, directeur van de Rijksdienst voor de Monumentenzorg (RDMZ), meende dat een 'Terug naar Cuypers' geen rekening zou houden met de eisen van hedendaags museumgebruik. 'Verder met Cuypers' was daarom een beter uitgangspunt. Maar, om verder te kunnen met Cuypers, zou een 'Terug naar Cuypers' noodzakelijk zijn: onderzoek naar wat er nog aanwezig is, wat herstelbaar is, wat gerestaureerd kan worden en waar gereconstrueerd moet of kan worden. Asselbergs formuleerde, vrijblijvend, vijf uitgangspunten voor een werkbaar planontwikkeling. Waar mogelijk en aanwezig zouden de decoratieve en figuratieve schilderijen volgens Asselbergs in het zicht gebracht moeten worden: in niet-museale ruimten Cuypers zo maximaal mogelijk terugbrengen. Het decoratieschema van Cuypers zou, bijvoorbeeld in opeenvolgende zalen, aanknopingspunten kunnen bieden voor de integrale presentatie die het museum voorstond, eventueel mét gordijnen, mét terrazzovloeren en mét palmen (4.04). Daarbij opteerde Asselbergs niet voor een verzachting van de kleuren, maar voor het partiel tonen van de echte intensiteit van Cuypers. Voor een deel viel de nieuwe integrale presentatie overigens al samen met het Cuypers-concept, bijvoorbeeld in de zalen met de fragmenten van bouw- en beeldhouwkunst. 'Verder met Cuypers', tot slot, impliceerde volgens Asselbergs dat Cuypers zou worden gevolgd door Cruz y Ortiz, en dat de lagen met ingrepen van Eschauzier, Elffers en Quist moesten worden verwijderd.¹²

Voorlopig Ontwerp restauratieplan

Cruz y Ortiz en Van Hoogeveest werkten in de loop van 2002 hun visies uit in eerste plannen voor herinrichting en restauratie. Omdat de twee bureaus niet op één lijn zaten wat betreft de uitgangspunten voor de restauratie, presenteerde Van Hoogeveest een apart Voorlopig Ontwerp (VO). Het VO van Cruz y Ortiz bevatte eigen restauratiecriteria. De twee VO's verschenen in december.¹³ Voor de restauratie worden in het VO van Van Hoogeveest vier onderdelen uitgewerkt die ook in de verdere planvorming en werkzaamheden van het restauratiebureau de hoofdmoot zouden vormen. Allereerst betekende het herstel van de ruimtelijke structuur van Cuypers voor Van Hoogeveest de restauratie van het historische casco. Daarmee hingen in belangrijke mate samen de constructie en de installaties. In feite lagen deze drie onderdelen in het verlengde van de hoofdlijnen van de plannen van Cruz y Ortiz, maar dan gezien vanuit de consequenties voor het monument. Het vierde onderdeel, tot slot, was de restauratie van de Cuypers-decoraties (4.02, 4.03).¹⁴

De eerste aanzet voor het herstel van het Cuypers-concept, in het structuurplan ook wel 'de krakeling' van Cuypers genoemd,¹⁵ was het openbreken van de volgebouwde binnenplaatsen. Daarna diende het historische casco te worden gerestaureerd (4.05-4.07). De mate waarin dit reparatie, herstel, dan wel reconstructie van de binnengevels en hun details zou betekenen, hing uiteraard af van de mate waarin de inbouwen het gebouw in de loop der tijd hadden aangetast. Van Hoogeveest stelde voor om bij deze restauratie zo veel mogelijk terug te gaan naar de oorspronkelijke situatie: herstel van vensters, doorgangen, ijzeren kapconstructie en ook, waar mogelijk, restauratie (conservering) van gebeeldhouwde en geschilderde decoraties. Hoeveel daarvan zou worden teruggevonden, zou blijken na de



4.03



4.04

ontmanteling en uit het bouwhistorisch en kleurhistorisch onderzoek. Een eerste onderzoek ter plekke had bijvoorbeeld al restanten van beeldhouwwerk en schilderijen op de dagkanten van de vensters aan het licht gebracht.

Het herstel van het Cuypers-concept betekende, zoals eerder vermeld, ook het herstel van de originele indeling, met de originele afmetingen en hoogten van de museumzalen, en het heropenen van de vensters voor daglichttoetreding. De herinrichting van het museum, de inbouwen van Cruz y Ortiz, het uitdiepen van de binnenplaatsen en de passage, de tunnelring voor de installaties, en de constructies voor de te realiseren nieuwbouw zouden ingrijpende gevolgen kunnen hebben voor de funderingen. Hiervoor diende, met de technische adviesbureaus Arcadis en Arup (en partners), goede plannen te worden uitgewerkt, teneinde het historische gebouw niet te beschadigen. Arup bijvoorbeeld had al een installatiepakket voor klimaatbeheer, elektrotechniek, liften en andere installaties ontwikkeld, dat waarschijnlijk onzichtbaar zou kunnen worden ingebracht in het historische casco. Het was daarom belangrijk om telkens goede afwegingen te maken om techniek én zorgvuldige restauratie te combineren.¹⁶

Bij de restauratie van de Cuypers-decoraties vroeg Van Hoogevest aandacht voor de beleving van de totaliteit van het gebouw, die in de loop der tijd sterk was gewijzigd als gevolg van de vele overschilderingen door witselcampagnes of zelfs het weghakken van de verflagen. De ophanden zijnde verbouwing maakte het mogelijk om uitgebreid onderzoek te doen. Inmiddels was de Stichting Restauratie Atelier Limburg (SRAL), onder leiding van Anne van Grevenstein, in opdracht van de Rijksgebouwendienst (Rgd) begonnen met een verkennend onderzoek naar de schilderijen in een aantal zalen. Van Hoogevest kon al verwijzen naar de eerste resultaten daarvan.¹⁷ Uit de onderzoeken van de SRAL was gebleken dat nog veel schilderijen aanwezig waren onder de witte verflagen. Archiefmateriaal liet zien in welke omvang en samenhang de decoraties ooit waren aangebracht. Het betrof daarbij niet alleen de schilderijen. Ook de terrazzovloeren, het beeldhouwwerk en de architectonische profileringen die onderdeel uitmaakten van het gesamt-kunstwerk van Cuypers waren hierbij van belang. Na het verwijderen van verlaagde plafonds en scheidingswanden in de grote schilderijenzalen op de eerste verdieping, waren onder de originele ijzeren kappen ook al restanten van koven, kroonlijsten, figuratieve kopjes en schilderijen tevoorschijn gekomen. Al deze onderzoeksresultaten sterkten het bureau in zijn eerdere standpunt uit het visiedocument. Van Hoogevest beperkte zijn pleidooi voor restauratie en reconstructie zelfs niet langer tot alleen publieksruimten. Hoewel de uitwerking sterk zou afhangen van vervolgonderzoek en het beeld van het gebouw na de demontage, werd nu aanbevolen om bewaarde fragmenten op de bel-etage en verdieping in ieder geval te conserveren, zonder dat er overigens een 'vlekkenplan [zou] ontstaat[n] dat de eenheid van de interieurarchitectuur negatief beïnvloedt' (4.08-4.10, 4.12-4.14).¹⁸

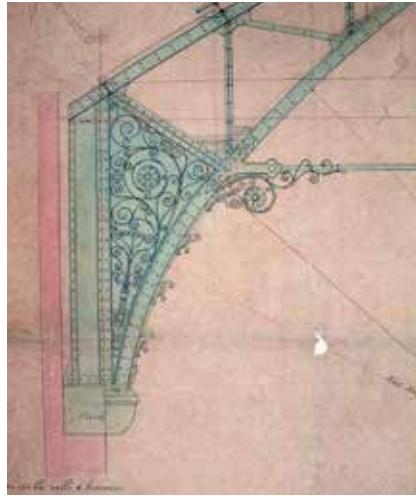
Waar Van Hoogevest, mede door het onderzoek aan het gebouw, steeds meer mogelijkheden zag voor het terugbrengen van de Cuypers-decoraties in het museuminterieur, bleef Cruz y Ortiz hierin juist zeer restrictief en hield vast aan een nieuw esthetisch concept. In zijn VO bepleitte Cruz y Ortiz neutrale achtergronden voor de tentoonstellingszalen. Ook de gekleurde baksteen van de overwelfde ruimten diende volgens dit bureau egaal te worden bekleed. Alleen de Voorhal, de trappenhuisen, de Aduardkapel en de bibliotheek kwamen in aanmerking voor restauratie. Zoals gezegd, stelden de hoofdarchitecten voor om de expressieve en felle kleuren van Cuypers daarbij wat te verzachten. In alle andere ruimten dienden volgens hen geen gekleurde restanten, als 'archeologische resten', te worden bewaard of gerestaureerd.¹⁹

De gedecoreerde spanten van de gerestaureerde kapconstructie boven de binnenplaatsen.

4.05 Detail ontwerp Cuypers.

4.06 Bewaard gebleven elementen, achter een ingebouwde wand.

4.07 De gerestaureerde kapconstructie, nu weer vol in het zicht.



4.05



4.06



4.07

Reacties op de Voorlopige Ontwerpen

De divergerende visies op de restauratie van het interieur maken in het voorjaar van 2003 veel reacties en vragen los in de wereld van de monumentenzorg. Vanuit de RDMZ, Bureau Monumenten & Archeologie (BMA) Amsterdam, de Amsterdamse Raad voor de Monumentenzorg en het Cuypersgenootschap wordt de Programmadirectie Het Nieuwe Rijksmuseum dringend geadviseerd één visie te (laten) ontwikkelen op deze problematiek, alvorens de architecten de opdracht te geven voor het Definitief Ontwerp (DO).²⁰ Eensgezind zijn de organisaties in hun pleidooi voor meer onderzoek, zowel bouwhistorisch onderzoek als kleuronderzoek – zoals in feite al voorgesteld in het VO van Van Hoogevest. Asselbergs nam het voortouw en daagde de opdrachtgevers uit om het 'met veel aplomb' aangekondigde thema 'Verder met Cuypers' ook daadwerkelijk uit te werken, en dat voor het hele gebouw.²¹ Er werd ook nadrukkelijk aandacht gevraagd voor de restauratie van schoon metselwerk, de omgang met de ruimten waarin gebouw en collecties verbonden waren (bijvoorbeeld de zaal voor kerkelijke bouwkunst) en de ideeën voor de schilderijzalen op de verdieping, met de koofbeschilderingen en profileringen. RDMZ en BMA opperden zelfs de mogelijkheid om het onderzoek voorwaardelijk te koppelen aan (de planbeoordeling voor) het vergunningentraject.²²

Interieurbeelden uit 2005 van het museum na ontmanteling, in afwachting van de renovatie.

4.08 Schilderijenzaal op de eerste verdieping.

4.09 De Eregalerij.

4.10 Gewelven op de bel-etage.





4.09



4.10

4.11 Werkzaamheden van de SRAL in de bibliotheek

4.12-14 Beeldhouwwerk en fragmenten van polychromie die na de ontmanteling en de reiniging van de muren en gewelven aan het licht kwamen.



4.11



4.12



4.13

Cruz y Ortiz was van mening dat zijn visie op de restauratie Cuypers al voor 'vijfentachtig procent' zou terugbrengen, door herstel van de oorspronkelijke structuur, restauratie van het casco en een deel van de decoraties. De Leeuw had wederom een belangrijke stem. Overtuigd door wat Van Grevenstein in haar onderzoek inmiddels had laten zien, was hij er nu voor om een betere relatie tussen Voorhal, Eregalerij en Nachtwachtzaal tot stand te brengen (4.11, 4.15-4.17). Tevens kon zelfs hij zich voorstellen dat er in het museum ook bakstenen gewelven zichtbaar zouden blijven.²³ Parallel aan de inhoudelijke argumentaties speelden de zorgen van de Programmadirectie over de kostenraming voor de restauratie-activiteiten. Ook van die zijde kwam daarom de wens naar een heldere visie op de monumentale waarden en geen 'open-ended zaken'.²⁴ Het gevolg was wat kan worden omschreven als een pragmatische oplossing ten behoeve van een 'optimaal compromis': inzet van bouwhistorisch onderzoek, uitbreiding van de opdracht aan de SRAL en een gezamenlijk formuleren van 'interventie- en restauratiecriteria' door Cruz y Ortiz en Van Hoogevest.

Bouwhistorisch onderzoek

Meteen na de presentaties van de VO's, in januari 2003, vond er een door Rob Apell van het atelier Rijksbouwmeester geleide bijeenkomst over cultuurhistorisch (inclusief bouwhistorisch) onderzoek plaats. Apell stelde vooraf vast dat 'hoewel het om een topmonument gaat, geen over-all bouwhistorisch onderzoek beschikbaar is en er geen rekening is gehouden met inpassing van onderzoek in het ontwerp- en bouwproces. Het programmateam en de programmadirectie zouden het liefst geen bouwhistorisch onderzoek laten uitvoeren; bij de directie projecten van de RgD leven dezelfde gevoelens. Ook bij de hoofdarchitecten is geen echte voedingsbodem op dit gebied aanwezig. Door recente druk van buiten (...) gaat de programmadirectie van het project langzaam wat om.'²⁵ Met deze uitgangspunten in het achterhoofd werd bij dit overleg geïnventariseerd wat er al aan onderzoeksgegevens beschikbaar was, welke begrenzings- en welke doelen konden worden geformuleerd en gehanteerd om een helder en zakelijk voorstel te kunnen offren, zonder 'open einden'. Voor de bespreking waren twee notities gemaakt door respectievelijk Van Hoogevest en de Rgd. In de eerste formuleerde Van Hoogevest een aantal aandachtspunten voor onderzoek, uitgaande van zijn restauratie- en inrichtingsplan. Het memo van de Rgd wees op de voorbeeldfunctie van dit 'Grand Projet' van de Rijksoverheid en de verantwoorde rapportage van het onderzoek, waarbij ten minste de door de Rgd uitgegeven *Richtlijnen Bouwhistorisch Onderzoek* dienden te worden gevolgd. Tevens achtte de Rgd een, door deze dienst apart te financieren, 'goed doortimmerde data-base' waarin bestaande en nieuwe gegevens zouden worden opgenomen, van *essentieel* belang.²⁶

Hoewel er dus, opmerkelijk genoeg, geen bruikbaar bouwhistorisch rapport beschikbaar was, was er door eerdere voorbereidende en inventariserende werkzaamheden wel een beeld van de enorme omvang en complexiteit van het onderzoek, van zowel het archiefonderzoek als van de bouwhistorische opname.²⁷ Alleen als deze grondig zouden worden aangepakt – begeleid en ondersteund door deskundigen, en gefaciliteerd door de database van de Rgd – kregen architecten, Monumentenzorg en opdrachtgevers voldoende informatie voor hun ontwerpen, de planbeoordeling en de besluitvorming, zo meenden de betrokkenen. Deze overwegingen vormden dan ook de basis voor een begrotingsvoorstel voor bouwhistorisch onderzoek in twee fasen.²⁸ Het voorstel stuitte bij de Programmadirectie op vragen over wat er precies nodig was aan onderzoek, in welke omvang en voor welk bedrag.²⁹ De motivatie voor het onderzoek, zowel inhoudelijk als in



relatie tot de nota 'Grands Projets', stelde Coenen nog eens op schrift.³⁰ Onder druk van Monumentenzorg werd het onderzoek uiteindelijk ter hand genomen, uitgevoerd door de Rgd zelf.³¹ In de zomer van 2003 begonnen onderzoekers van de Rgd met het toegankelijk maken van reeds verzameld materiaal.³² Met het materiaal vulden ze de database, waarvan de gegevens beschikbaar kwamen via de website www.waardestelling.nl.³³ Via deze website, opgebouwd in vier lagen, werden 'informatiebronnen die benodigd zijn voor de totstandkoming van bouwhistorische rapportages en waardestellingen' geregistreerd en ontsloten. De registratie verliep snel: in maart 2004 bevatte het systeem al zo'n 16.000 pagina's.³⁴

'Er viel eigenlijk niet te werken met dat bouwhistorisch onderzoek', aldus Gijsbert van Hoogeest.³⁵ De (Nederlandstalige) website was, zeker voor de Spaanse architecten, moeilijk toegankelijk en niet goed georganiseerd. In het ontwerpteam groeide de ontevredenheid, omdat de onderzoekers alleen maar verzamelden en documenteerden en geen antwoord gaven op urgente vragen over belangrijke plekken (die 'hotspots' werden genoemd) in het gebouw. Van Hoogeest zag zich hierdoor genoodzaakt om, op basis van de database, zelf de antwoorden te formuleren op bouwhistorische vragen van de hotspotlist van Cruz y Ortiz. Dit leidde wederom tot verwarring, misverstanden en verkeerde interpretaties, wat niet bevorderlijk was voor de stemming tussen de twee architectenbureaus.³⁶ Op deze manier verdampden ook de hoge ambities van het bouwhistorisch onderzoek onder de druk van de voortschrijdende planontwikkeling. De website werd nog wel gebruikt, bijvoorbeeld voor de planbeoordeling door BMA, maar een afsluitend rapport is er niet gekomen.³⁷ Anders ging het met het onderzoek naar de geschilderde decoraties; dat werd pragmatischer aangepakt en leverde meteen visualisaties, en daarmee resultaten, op.

Kleurhistorisch onderzoek

Al begin 2002 had de SRAL haar eerste onderzoek uitgevoerd naar de decoraties en de kleuren in het gebouw. De inrichting van het museum was sinds de opening vaak gewijzigd en de originele interieurafwerking was regelmatig aangepast aan veranderende museale inzichten. Dit had tot gevolg dat veel originele decoraties waren verdwenen onder overschilderingen of zelfs geheel waren verwijderd. Doel van de werkzaamheden van de SRAL was om vast te stellen of er nog originele decoraties aanwezig waren, en in welke staat deze verkeerden.³⁸ In het onderzoek werden stratigrafisch en topografisch onderzoek (het blootleggen van verflagen in hun ruimtelijke context) gecombineerd met bestudering van archiefmateriaal zoals tekeningen, schetsen en foto's. Op allerlei plekken in het museum zijn nog aanwezige schilderingen onderzocht, ter vergelijking met ruimten waar de originele, vaak kwetsbare, decoraties alleen door stratigrafisch onderzoek (het 'afkrabben' van de verflagen) zichtbaar konden worden gemaakt. Zo leverden de schilderingen van de bibliotheek, de Aduardkapel, en de restanten van schilderingen achter de orgels in de Voorhal en in het bovenste deel van de Nachtwachtzaal belangrijke informatie over het originele oppervlak, de kleurverzadiging en de detaillering van het schilderwerk in alle ruimten van het museum. De SRAL constateerde dat er nog veel origineel schilderwerk aanwezig moest zijn. In het afsluitende rapport stelde zij: 'De rijkdom aan motieven ten spijt was het opvallend hoezeer er sprake is van stilistische eenheid in de diverse decoratieve schilderingen zoals wij ze hebben kunnen aantreffen op verschillende locaties in het Rijksmuseum (4.12-4.14).'³⁹

Het authentieke oppervlak bestond voor het grootste deel uit een matte lijmverf, soms afgewisseld met bronsverf of bladgoud en gedeeltes (4.15, 4.16)

4.15-16 Details van het kleurenonderzoek van de SRAL.

4.17 Het aanbrengen van reconstructies met behulp van sjablonen.

in olieverf. Waar deze authentieke lagen nog aanwezig waren, bleken ze in de loop der tijd donkerder en doffer te zijn geworden. Het grootste deel van de schilderijen in het museum was echter niet meer zichtbaar en onder nieuwe verflagen verdwenen. Daarbij was de eerste laag loodwitschildering zodanig in de onderliggende kalk gedrongen, dat het vrijleggen van de onderste laag niet schadevrij zou kunnen gebeuren. De loodwitlaag was onoplosbaar verbonden met de kalklaag, en bij het wegkrabben van de loodwitlaag zou het bovenste deel van de kalklaag mee verwijderd worden. De SRAL opperde daarom de mogelijkheid van een reconstructie van decoraties, maar alleen op die plekken waar sprake was van repeterende patronen, niet voor de vrij geschilderde delen (4.17). Om deze eventuele reconstructie en interpretatie verantwoord te kunnen uitvoeren, was echter meer onderzoek nodig naar oorspronkelijke sjablonen, naar de historische context en vooral naar primaire bronnen (schilderingen en geschilderde doeken). Voor de Voorhal en Eregalerij was het bijvoorbeeld van belang om zicht te krijgen op de kwaliteit en potentie van het werk dat Georg Sturm had gemaakt. Zijn doeken waren in het eerste decennium van de twintigste eeuw aangebracht, maar inmiddels verwijderd en opgeslagen.



4.15



4.16



4.17

4.18 Terugplaatsing van een doek van Georg Sturm in de Eregalerij.

4.19 Proefreconstructie in een hoek van de Voorhal, 2003.



In de discussie over de interpretatie van het thema 'Verder met Cuypers' in het interieur bracht het verkennende onderzoek van de SRAL interessante, en ook vrij concrete informatie ter tafel. De SRAL stelde voor om het onderzoek naar de verf, de kleuren, de pigmenten en ook de historische context voort te zetten, ten behoeve van restauratie (waar mogelijk) én reconstructie. Ook stelde ze, in overleg met Van Hoogevest, voor om proefreconstructies te maken. Deze zouden van grote waarde blijken te zijn voor de besluitvorming.⁴⁰

In het voorjaar van 2003 kon de SRAL een eerste proefreconstructie uitvoeren, in een hoek van de Voorhal (4.19). Een van de doeken van Sturm werd teruggeplaatst op zijn oorspronkelijke plek en daaromheen werd het schilderwerk gereconstrueerd (4.18). Hierdoor werd de functie van de decoraties zichtbaar: door het effect van de schilderingen op de kroonlijst leken schilderwerk, beeldhouwwerk en bouwkundige onderdelen naadloos in elkaar over te gaan. Veel beter dan 'vanachter de vergadertafel' konden betrokkenen, ook de Spaanse architecten, zich nu ter plekke een beeld vormen van – en zich laten overtuigen door – het decoratieve interieur van Cuypers, de historische context en het esthetische resultaat.⁴¹ De SRAL kreeg nog hetzelfde jaar de opdracht voor proeven in de Eregalerij, een zijkabinet en in de Nachtwachtzaal. Zo zouden de opeenvolgende vooronderzoeken en proeven van de SRAL uiteindelijk leiden tot de opdracht om, tussen 2005 en 2013, restauraties en reconstructies uit te voeren in die delen van het museum waarover in de 'interventie- en restauratiecriteria' een compromis kon worden bereikt.⁴²



4.19

Interventie- en restauratiecriteria

Terwijl de medewerkers en studenten van de SRAL op de steigers doorgingen met hun vooronderzoek, werd er tussen de twee architectenbureaus en de Programma-directie overlegd over een gezamenlijke visie op de restauratie van het gebouw (binnen het beschikbare budget). Daarbij waren herstel van de ruimtelijke structuur, het openleggen van de binnenplaatsen, het openen van de museumzalen, restauratie van het historische casco en het inpassen van nieuwe installaties in dit casco geen punten van discussie, maar gezamenlijke uitgangspunten voor het DO. De communicatie over het terugbrengen van de decoratieve elementen ging moeizamer. Waren de eventueel terug te brengen decoraties onderdeel van een nieuw museum(concept) of hoorden ze bij het historische monument? Moesten ze in het ontwerp van Cruz y Ortiz passen of waren schilderijen, bouwsporen en bouwfragmenten juist belangrijke uitdrukkingen van de thematiek 'Verder met of terug naar Cuypers'?

In maart en april 2003 formuleerden de twee architectenbureaus elk een annex bij hun eigen restauratiecriteria, maar deze liepen onderling nog steeds uiteen.⁴³ Pas in juni 2003 kwamen de architecten tot een eerste gezamenlijk geformuleerde visie op de restauratie, die vanaf dan via de hoofdarchitect zou worden gecommuniceerd. Volgens deze 'Intervention and restoration criteria' (een annex bij het VO) was er overeenstemming over de reconstructie van de decoraties in de trappenhuizen en de Voorhal en over een conserverende restauratie van de Aduardkapel en de bibliotheek.⁴⁴ De aanpak van de Eregalerij en de Nachtwachtzaal was nog niet uitgekristalliseerd, maar er werd gedacht aan een 'soort overgangsrestauratie' waardoor de samenhangende sequentie Voorhal-Eregalerij-Nachtwachtzaal zou worden bestendigd. In de binnenplaatsen zouden de historische kappen en de gevels zorgvuldig en behoedzaam worden gerestaureerd. Bouwsporen en fragmenten van beeldhouwwerk of omlijstingen werden daarvan echter uitgesloten. De muren zouden alleen in het vlak van de gevels worden gerestaureerd; voorzieningen voor het nieuwe museale gebruik (zoals doorgangen, deuren en de puien naar de passages) zouden door Cruz y Ortiz worden ontworpen. Een aantal andere beslissingen werd uitgesteld tot er meer zicht zou zijn op de uitkomsten van het onderzoek, de situatie na de ontmanteling, en de visie van het Rijksmuseum op routing en presentatie. Dat betekende dat de meer precieze behandeling van de Eregalerij, de Nachtwachtzaal, de overwelfde ruimten in het souterrain (inclusief de resterende bouwelementen) en de museumzalen op de bel-etage en de eerste verdieping pas in het DO werd vastgelegd.

In het eerste deel van het DO, uit oktober 2004, was er – mede door het onderzoek en de proeven van de SRAL – meer consensus over de Eregalerij en de Nachtwachtzaal: het reconstructieprogramma kon worden uitgebreid over de hele as.⁴⁵ De Nachtwachtzaal zou worden gerestaureerd en in de Eregalerij zouden de decoraties van Cuypers weer worden aangebracht op fries, kapitelen en pilasters (4.21). De decoraties in deze ruimten maakten volgens het DO onderdeel uit van de architectuur en verbeeldden Cuypers' ideeën over ruimte en decoratie. In de uitvoering zou deze hoofdas, en vooral de Voorhal, uiteindelijk de meest uitgesproken verbeelding worden van dit Cuypers-concept. Deze verblijfs- en rustruimte bevat geen eigen collectie, maar is zelf als het ware onderdeel van de collectie. Ze representeert een belangrijk deel van het gesamtkunstwerk waarin wanden, gewelven, ramen en terrazzovloer onderdeel uitmaken van één iconografisch programma. Belangrijke referentiepunten voor de reconstructie van de hele as waren de zeventig authentieke doeken van Sturm – die konden worden gerestaureerd – en de originele schilderijen en (gebeeldhouwde) kariatiden in de Nachtwachtzaal.⁴⁶

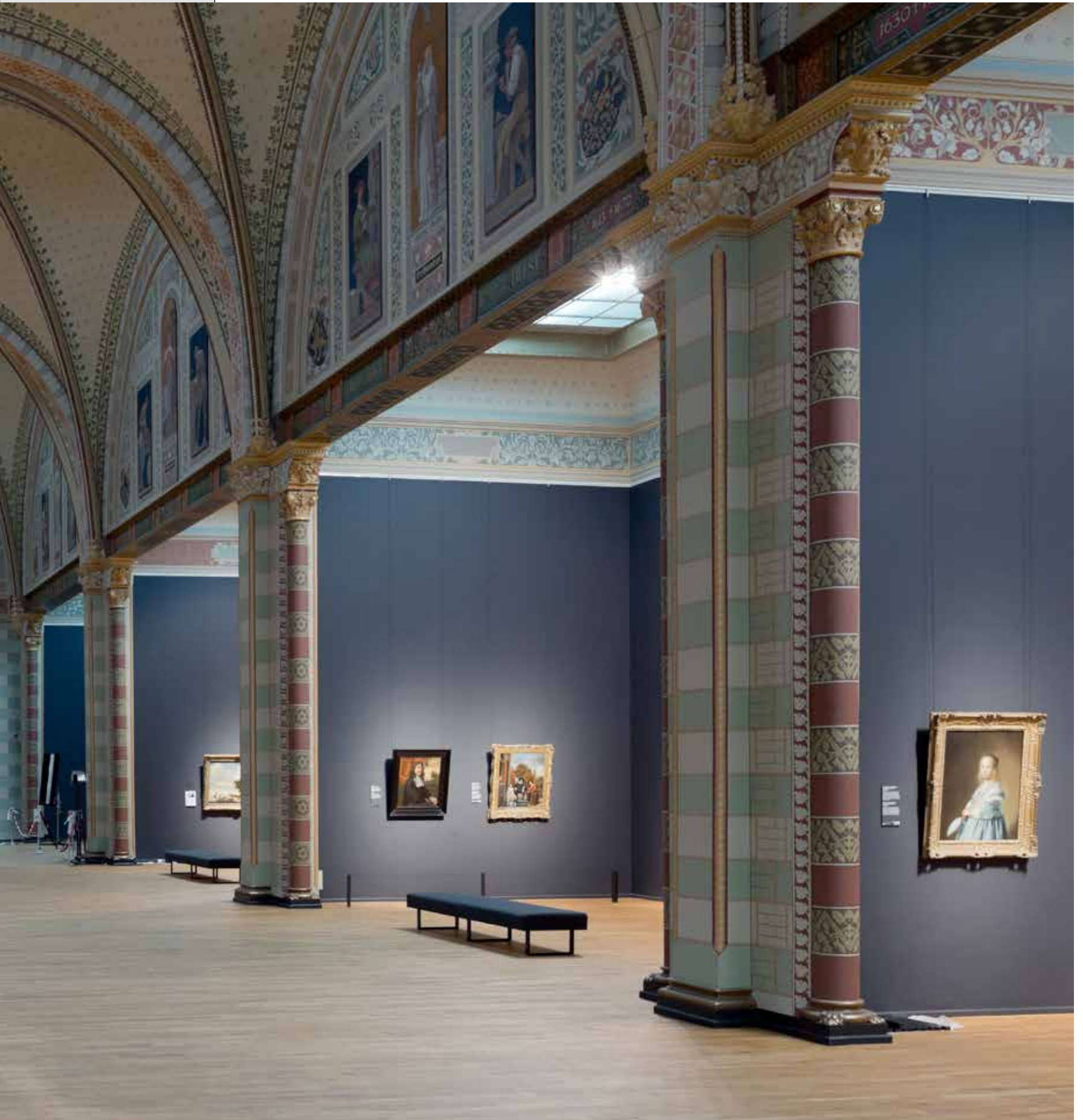
4.20 Het westelijke trappenhuis met gereconstrueerde decoraties.

4.21 Pagina 154-155:
De Eregalerij na renovatie waarbij de decoraties van Cuypers grotendeels zijn gereconstrueerd.



4.20





4.22-23 Metselwerkpatronen en decoratief schilderwerk in de afdeling kerkelijke bouwkunst, zichtbaar geworden na reiniging van de gewelven.

4.24 De Aduardkapel in 2005.



4.22



4.23

Het decoratieve schilderwerk, het beeldhouwwerk en de bouwfragmenten elders in het gebouw werden volgens het DO beschouwd als onderdelen van een historisch museaal concept. Deze decoraties en fragmenten zouden niet worden hersteld of teruggebracht, en ze dienden zelfs te worden verwijderd (en eventueel herplaatst), om de ruimten en hun kleurstelling in overeenstemming te brengen met de wensen van het Rijksmuseum. Voor de schilderijenzalen op de eerste verdieping betekende dit dat de authentieke decoraties die waren blootgelegd niet konden worden gehandhaafd. De lambrisering zou verdwijnen achter voorzetwanden, maar de kroonlijsten onder de koof bleven in het zicht of zouden zelfs worden gecompleteerd. De authentieke schilderijen die na de restauratie van het casco op de lagere niveaus – bijvoorbeeld in de gotische zaal – nog tevoorschijn zouden komen, zouden uiteindelijk allemaal weer uit het zicht verdwijnen, tot leedwezen van de restauratiearchitect, de restauratoren en Monumentenzorg (4.22, 4.23). Alleen in het oostelijke souterrain bleven drie zuilen gehandhaafd.

Over de afwerking van de museumzalen in het souterrain en op de bel-etage deed het DO nog geen uitspraken. Het probleem was de behandeling van het schoon metselwerk. Er waren op dat moment nog steeds twijfels of een neutraal karakter voor deze zalen wel de beste optie zou zijn. Anderzijds dienden de kleuren van het baksteen niet af te leiden van de tentoongestelde kunstwerken. Het metselwerk, dat alleen in gewelven, zuilen en pilasters zou worden hersteld, kon daarom volgens het DO het beste worden geschilderd in een kleur die zou passen bij de museale context. Voor de gewelven op de bel-etage werd een 'witte of erg lichte kleur' gesuggereerd. Ook in de tweede fase van het DO, dat verscheen na de ontmanteling van het casco, bleven deze uitgangspunten gehandhaafd.⁴⁷ De afwerking van de zalen zou uiteindelijk in overleg met het Rijksmuseum en de interieurarchitect, die in 2004 ook nog werd aangesteld, worden bepaald.

De paradox van het thema

In het DO bleek de visie van Cruz y Ortiz te worden gevolgd, ook bij de restauratiecriteria. Het devies was 'Verder met Cuypers', volgens een nieuw esthetisch en museaal concept, en zonder 'archeologische' resten. Voor de hoofdas van het gebouw wist Van Hoogevest consensus te bereiken. Daar keerde Cuypers terug, in volle glorie, en konden de decoraties ook worden gecombineerd met de wensen van het Rijksmuseum. Zo maken consensus en compromis ook de paradox van het thema zichtbaar. Authentieke schilderijen en fragmenten, die als bij toeval werden ontdekt, verdwenen ook weer. En verloren decoraties werden juist gereconstrueerd. De interpretatie van Cuypers – terug of juist vooruit – was vooraf niet helder gedefinieerd, en blijft ook achteraf hinken op twee gedachten (4.24).





D.01



D.02

D.01 De noordgevel van de westelijke binnenplaats na ontmanteling van de tussenvloeren.

D.02 Dezelfde gevel tijdens het restauratieproces.



D.03

D.03 Pijler op de bel-etage, waar de polychromie deels bewaard is gebleven, deels is overschilderd, 2005.

Door de lange gebruiksgeschiedenis van het Rijksmuseum en de aaneenschakeling van verbouwingen en restauraties kende dit monument bij aanvang van de recente verbouwing een rijke gelaagdheid. Welke fragmenten er precies bewaard waren gebleven en welke rol deze zouden moeten krijgen in het nieuwe Rijksmuseum was voorafgaand aan het renovatieproject nog niet duidelijk vastgesteld. Het thema 'Terug naar Cuypers' of 'Verder met Cuypers' werd door de architecten op verschillende manieren geïnterpreteerd. De betekenis van het gebouw als monument en het gebouw als museum moest hier worden afgewogen.

Tijdens de ontmanteling kwamen steeds nieuwe zaken aan het licht die niet eerder door experts waren bestudeerd en waar nog onvoldoende archiefonderzoek naar was verricht. Het betrof fragmenten, bouwsporen en schilderijen in allerlei delen van het museum. Met uitzondering van ruimten waar de decoraties van Cuypers zijn gerestaureerd of gereconstrueerd, zoals de bibliotheek, de Aduardkapel, het trappenhuis en de centrale as van Voorhal tot Nachtwachtzaal, zijn de meeste van deze fragmenten na blootlegging verwijderd, overschilderd of overpleisterd. Slechts op enkele plaatsen zijn nog een paar onderdelen gehandhaafd of teruggebracht.

In de westelijke binnenplaats, waar in Cuypers' tijd originelen en kopieën van grafmonumenten, beelden en onderdelen van gebouwen tentoongesteld zijn geweest, kwamen na afbraak van de tussenverdiepingen bijvoorbeeld bouwfragmenten aan de zuidgevel in het zicht. Het betrof replica's van geveldelen van het oude stadhuis van Den Haag. Omdat dergelijke overblijfselen in de façades van de binnenplaatsen niet pasten in het esthetische concept van Cruz y Ortiz, zijn deze fragmenten verwijderd.

De geschilderde bandversieringen in de dagkanten van diverse vensters rond de binnenplaatsen zijn na blootlegging weliswaar gehandhaafd, maar uit het zicht verdwenen.

Op andere plaatsen in het atrium is er juist voor gekozen verloren fragmenten te handhaven of terug te plaatsen. Zo bevonden zich oorspronkelijk zowel aan de noord- als de zuidzijde van de binnenplaatsen portalen die toegang verschaften tot de expositiezalen. Aan de zuidzijden werden deze toegangen geflankeerd door zuilen waarop in totaal vier schildwachtersbeelden zaten of stonden. Twee van deze wachters zijn gedeeltelijk bewaard gebleven, de andere twee zijn verloren gegaan. Het architectonische ontwerp voor de herinrichting van de binnenplaatsen voorzag niet in het terugplaatsen van deze beelden. Maar na de oplevering van het gebouw in de zomer van 2012, heeft het Rijksmuseum atelier Replique opdracht gegeven vier reconstructies te maken op basis van de twee overgebleven wachters. De eerste beelden uit het atelier van Cuypers waren uit kostenoverwegingen uit meerdere blokken zandsteen vervaardigd en vervolgens afgewerkt met stuc en verf. De twee overgebleven beelden werden door Replique handmatig gemoduleerd, waarna met behulp van digitale technieken een mal kon worden gemaakt. Vlak voor de opening van het museum zijn de vier uit acryl vervaardigde wachters op vlakke steunen aan de gevels bevestigd. De moderne replica's van beeldhouwkunst van het oorspronkelijke gebouw zijn daarmee toegevoegd als onderdeel van de collectie.

Kort na de start van de bouw van het Rijksmuseum in 1876 was besloten om de binnenplaatsen als tentoonstellingsruimten te gebruiken en daarom te overdekken met glazen daken. De ijzeren constructies van deze kappen doorbreken op diverse plekken de afsluitende zandstenen profiellijst aan de bovenzijde van de gevels. Deze lijsten zijn bij de restauratie niet gecompleteerd maar hersteld, waardoor ze blijven getuigen van de geschiedenis van het gebouw.

Aan de buitengevel van het museumgebouw zijn aan de west-, zuid- en oostzijde ter hoogte van de eerste etage tegeltableaus aangebracht naar ontwerp van Georg Sturm. Ze verbeelden hoogtepunten uit de Nederlandse kunstgeschiedenis. De drie tableaus in het midden van de zuidgevel, boven de onderdoorgang, verdwenen al snel achter de toevoeging van de Vermeer-uitbouw. Met deze verbouwing werd een doorgang tussen oudbouw en uitbreiding gemaakt op de plaats van het rechter paneel, terwijl de andere twee tableaus uit het zicht verdwenen. Bij de recente renovatie hoopte men dat er tijdens het destructief onderzoek nog fragmenten van deze tableaus tevoorschijn zouden komen. Na verwijdering van de voorzetwanden in de Vermeer-uitbouw bleken de tableaus in veel betere staat dan verwacht. Van het rechter paneel werden enkele fragmenten gevonden, de andere tableaus bleken compleet bewaard. Het integreren van deze tableaus in het interieur vond het Rijksmuseum echter ongewenst, omdat dit de ruimte te zeer zou domineren en deze daarmee ongeschikt zou maken als tentoonstellingsruimte. Overwogen is de werken uit de gevel te verwijderen om ze in de tuin tentoon te stellen. Dit voorstel was echter onacceptabel voor Monumentenzorg, die de tableaus als integraal element van het gebouw beschouwde. Ook zou bij het losmaken van deze tegels een kans op beschadiging bestaan. Uiteindelijk zijn de panelen gehandhaafd, maar door een voorzetwand aan het oog onttrokken.

Een vergelijkbare discussie speelde rond drie zuilen in het oostelijk deel van het souterrain. Deze maakten oorspronkelijk deel uit van de collectie bouwkundige elementen waarmee Cuypers de ontwikkeling van de Nederlandse architectuur aanschouwelijk maakte. Omdat de zuilen zo veel zeggen over Cuypers' intenties met het Rijksmuseum, heeft Bureau Monumenten & Archeologie zich verzet tegen de verwijdering ervan. De zuilen maken onderdeel uit van de ruimten voor de 'special collections'.

Op de bel-etage aan de zuidoostzijde van het museum kwamen bij de ontmanteling en de restauratie van het historische casco in diverse zalen van de 'kerkelijke bouwkunst' nog authentieke decoratieve en figuratieve schilderijen tevoorschijn. Sommige daarvan bevonden zich in goede staat. Hoewel Cruz y Ortiz en Van Hoogevest het voornemen hadden om enkele daarvan (de beste) te consolideren of te laten restaureren door de Stichting Restauratie Atelier Limburg, besloten Rijksmuseum en Wilmotte om ook deze fragmenten uit het zicht te laten.



D.04

D.04 Twee gebeeldhouwde kopjes onder de kroonlijst in een van de schilderijzalen op de eerste verdieping.



D.05

D.05 Geschilderde bandversieringen op de dagkant van een binnenplaatsvenster.



D.06

D.06 Oorspronkelijk schilderwerk en metselwerk in de afdeling kerkelijke bouwkunst.



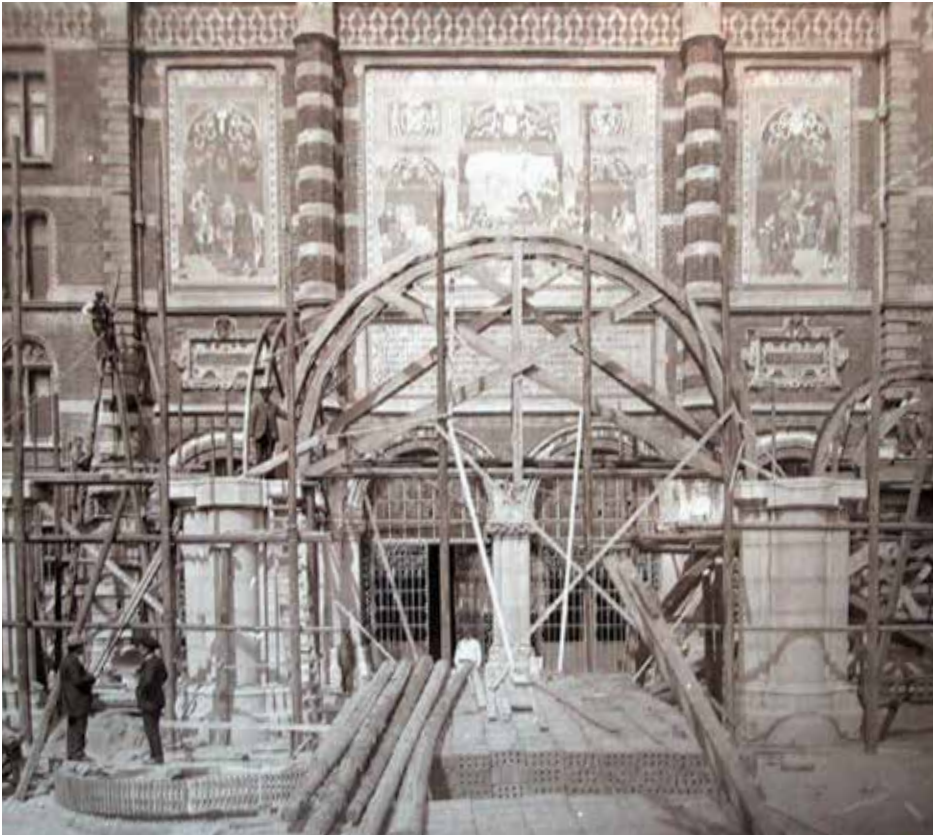
D.07

D.07 De oostelijke binnenplaats ingericht als wapenzaal, ca. 1914.



D.08

D.08 De westelijke binnenplaats als tentoonstellingsruimte van bouwfragmenten, die deels in de muren zijn opgenomen.



D.09

D.09 Bouw van de Vermeer-uitbouw achter de Nachtwachtzaal.



D.10

D.10 Het tegeltabelau naar ontwerp van Georg Sturm op de voormalige buitengevel, zoals dat tijdens de verbouwing in de Vermeer-uitbouw werd herontdekt.



D.11 Ontwerp voor het interieur van de Vermeer-uitbouw.

D.11



D.12 De zuidgevel van het museum met de Vermeer-uitbouw, 2013.

D.12



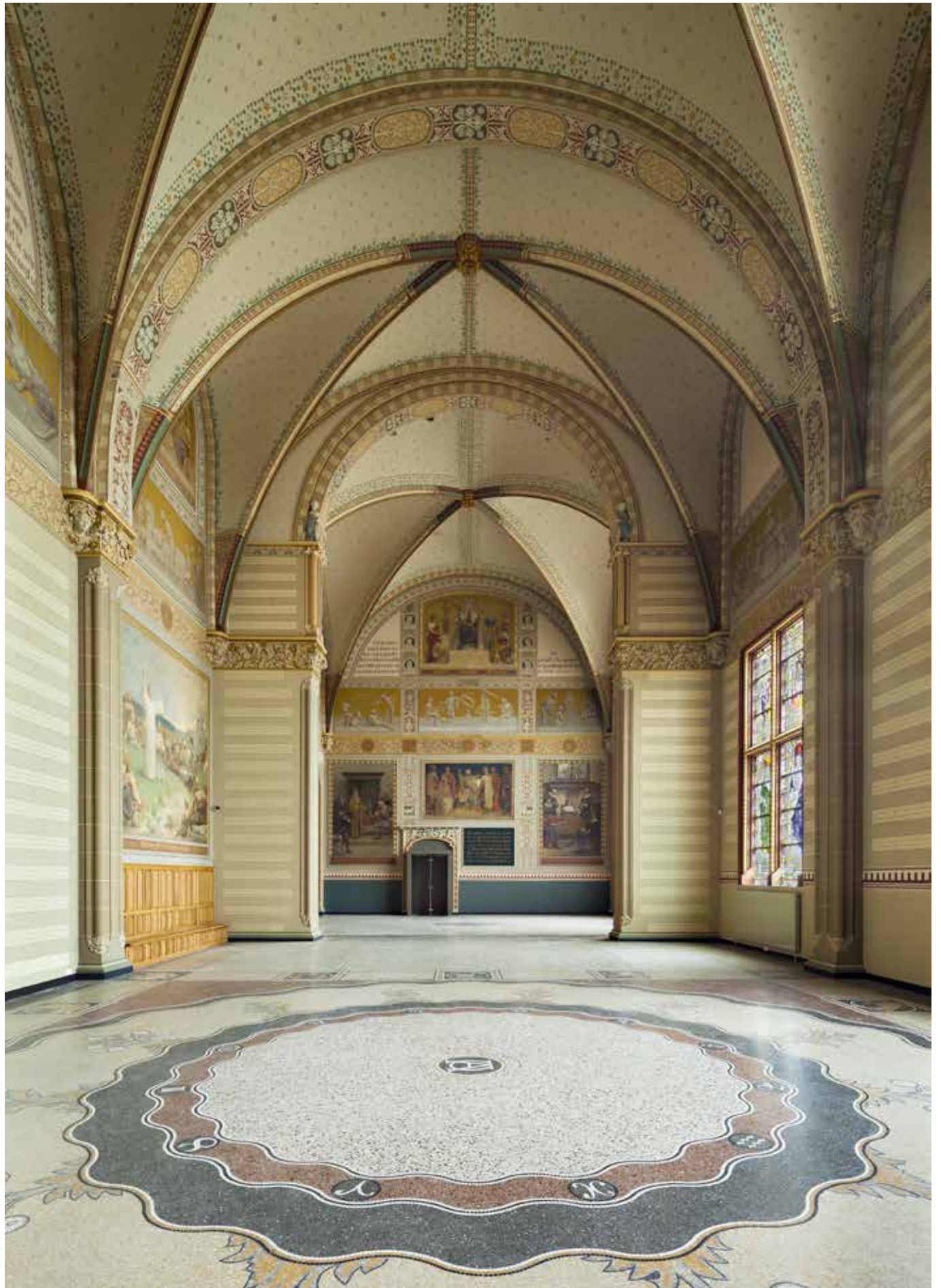
D.13

D.13 De oorspronkelijke decoratie van de Voorhal.

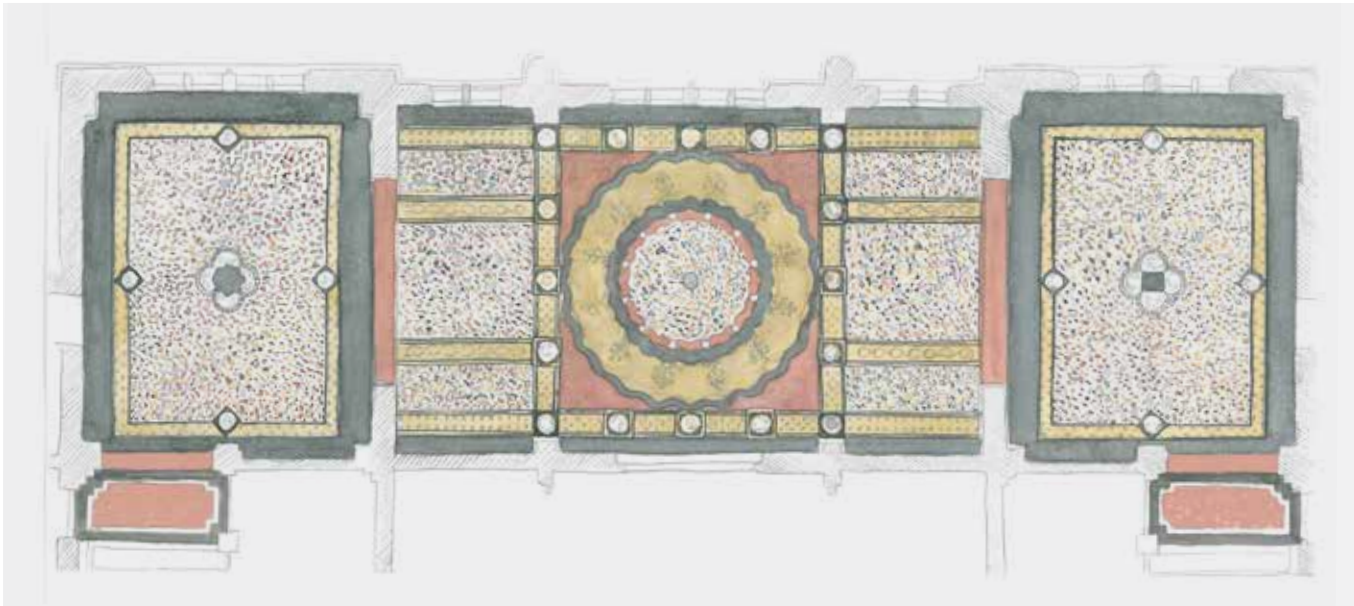


D.14

D.14 De situatie in 1959.



D.15 De Voorhal na de reconstructie, 2013.



D.16



D.17



D.18



D.19

D.16-19 Ontwerpen en details voor de reconstructie van de terrazzovloer in de Voorhal.



D.20



D.21



D.22



D.23

D.20-22 Italiaanse terrazzo-
werkers leggen de vloer in
de Voorhal.

D.23 Detail van de
gereconstrueerde
terrazzovloer.



D.24



D.25



D.26

D.24 Historische foto van een van de vier schildwachersbeelden.

D.25 Een van de twee bewaard gebleven oorspronkelijke beelden.



D.27



D.28

D.26-27 De vervaardiging van replica's van acryl in het atelier van Replique.

D.28 Schildwachersbeeld van Replique bevestigd tegen de zuidwand van de westelijke binnenplaats.



D.29

D.29-31 Fragmenten van oorspronkelijk schilderwerk en gemetselde gewelven in de afdeling kerkelijke bouwkunst.



D.30



D.31



559

In de Eregalerij van het Rijksmuseum hangt een schilderij van een Hollands kerkinterieur van de hand van de zeventiende-eeuwse kunstenaar Pieter Jansz. Saenredam (5.01). De laatgotische kerk van Assendelft is uiterst sober ingericht en de muren zijn van onder tot boven wit bepleisterd. Na de Reformatie werd in protestantse kerken vrijwel alle geschilderde decoratie uit de katholieke tijd onder een laag pleisterwerk weggewerkt.

Saenredam groeide pas in de twintigste eeuw – na een lange periode van relatieve onbekendheid – tot een van de beroemdste schilders van de Gouden Eeuw. Dat kwam doordat zijn werk sterk appelleerde aan de modernistische smaak. Precies die smaak beïnvloedde ook het aanzien van het interieur van het Rijksmuseum. Al in de jaren twintig van de twintigste eeuw was een groot deel van de oorspronkelijke, bontgekleurde schilderijen van Pierre Cuypers en de Oostenrijkse schilder Georg Sturm getemperd, weggewerkt of zelfs verwijderd – niet alleen vanwege hun katholieke en negentiende-eeuwse nationalistische connotaties, maar vooral omdat men vond dat ze te veel afleidden van de tentoongestelde kunstwerken.¹ Na de Tweede Wereldoorlog werd het tentoonstellen van beeldende kunst in geheel witgeschilderde ruimten, de neutrale ‘white cube’, de nieuwe norm en kregen ook de meeste zalen van het Rijksmuseum een compleet wit aanzien.² De afgelopen twintig jaar is men zich gaan realiseren dat deze manier van presenteren verre van ideaal is, omdat de meeste kunstvoorwerpen beter tot hun recht komen tegen een gekleurde achtergrond.³ Ook het Rijksmuseum besloot zijn collectie voortaan op een andere manier aan het publiek tonen.

Tijdens de recente verbouwing van het museum heeft de Stichting Restauratie Atelier Limburg de geschilderde decoraties in onder andere de Eregalerij grotendeels gereconstrueerd, maar de oorspronkelijke kleuren van de wanden in de kabinetten zijn niet hersteld.⁴ Die zouden mogelijk te veel concurreren met de schilderijen (5.03). De Franse interieurarchitect Jean-Michel Wilmotte (1948) en het Rijksmuseum kozen voor een donkergrijze tint, een kleur die is afgeleid van het kleurenpalet van Cuypers. Volgens de directeur van het Rijksmuseum, Wim Pijbes, vormen de donkere wanden ‘door de monochrome toepassing en het ontbreken van ornamenten een complementair contrast’ met de decoraties van Cuypers.⁵ De tegenstelling is inderdaad frappant, niet alleen in visueel opzicht. Terwijl in het geval van de wanden in de kabinetten het multi-interpretabele adagium ‘Verder met Cuypers’ is gevolgd, lijkt in de bovenste zone van de kabinetten en in het middenschip van de Eregalerij eerder het principe ‘Terug naar Cuypers’ te gelden.⁶ Deze oplossing maakt duidelijk dat museale belangen soms conflicteren met die van (restauratie)architecten of monumentenzorg. In dit hoofdstuk wordt dieper ingegaan op de vraag hoe de nieuwe collectiepresentatie van het Rijksmuseum zich nu verhoudt tot het gebouw van Cuypers, en of dat vroeger anders was.

Geschiedenis van gebouw en collectie

Toen Cuypers in 1876 begon met de bouw van het museum, was nog niet precies bekend welke collecties er uiteindelijk zouden worden tentoongesteld. Duidelijk was wel dat de schilderijen en prenten uit het Trippenhuis, het voormalige onder-

5.01 Pieter Jansz. Saenredam,
Interieur van de Sint Odulphus-
kerk in Assendelft, 1649.

5.02 De Eregalerij, ca. 1959.

5.03 Tekening van Cuypers in
potlood en waterverf op papier
met wanddecoratie voor de
kabinetten naast de Eregalerij.

5.04 Schilderijenzaal met
bovenlicht op de eerste
verdieping.



5.01



5.02

komen van het Rijksmuseum, naar het nieuwe gebouw zouden verhuizen. Daaronder was ook een aantal belangrijke schilderijen van de gemeente Amsterdam, zoals de *Nachtwacht*. Twee jaar voor de opening in 1885 werd formeel vastgelegd dat ook het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst er een plaats zou krijgen, naast onder andere het Museum Van der Hoop, een kwalitatief goede schilderijencollectie van de gemeente Amsterdam, de Rijksverzameling van Kunstwerken van Moderne Meesters en de Rijksverzameling van Gipsafgietsels en Beeldhouwwerken.⁷

De belangrijkste eis waaraan het nieuwe gebouw moest voldoen, was dat er op de hoofdverdieping een groot aantal schilderijenzalen met gesloten wanden en bovenlicht zou komen (5.04). Op de bel-etage konden de voorwerpen uit andere collecties worden getoond. De ruimten op die verdieping hadden ramen, maar werden ook kunstmatig verlicht – tot 1904 met olielampen, daarna elektrisch.⁸ Al snel na de start van de bouw van het museum werd besloten de twee binnenplaatsen met glazen daken te overdekken, zodat die ook als tentoonstellingsruimte konden fungeren. Door aankopen, schenkingen en bruiklenen groeiden de verschillende collecties razendsnel, zodat het grootste gebouw van Nederland al omstreeks 1900 te klein dreigde te worden. Schilderijen hingen lijst aan lijst, en goed en slecht werk hing naast elkaar. De reden hiervoor was dat de opeenvolgende museumdirecteuren en de uiterst invloedrijke Haagse ambtenaar Victor de Stuers groot voorstander waren van het tonen van de breedte en diversiteit van de Nederlandse kunst. Omdat zo sterk aan de documentaire waarde van de voorwerpen werd gehecht, was er ook geen depotruimte ontworpen.⁹ In tegenstelling tot grote nationale musea in het buitenland als de National Gallery in Londen, het



5.03



5.04



5.05

5.05-06 De Eregalerij en kabinet in de periode Schmidt-Degener.

5.07 De Eregalerij na de verbouwing onder Wim Quist, ca. 1984.

5.08 De Nachtwachtzaal in de jaren zestig.



5.07



5.06

Musée du Louvre in Parijs of het Kaiser-Friedrich-Museum in Berlijn, die een brede collectie internationale topkunst toonden, richtte het Rijksmuseum zich vrijwel uitsluitend op de kunst en geschiedenis van eigen land.

In het begin van de twintigste eeuw groeide de kritiek op de manier waarop de collecties werden gepresenteerd. Het museum leek op een pakhuis. Daarom moest uit de overvloed aan voorwerpen streng worden geselecteerd, waarbij kwaliteit het leidende criterium hoorde te zijn. Dat gebeurde ook in enkele musea in het buitenland in die tijd: in onder andere Berlijn, Hamburg en Boston werden de wanden van de zalen leger en kregen de werkelijke meesterwerken aanzienlijk meer ruimte. In Nederland ontstond er discussie over de vraag welke kwaliteiten de tentoon te stellen objecten van het Rijksmuseum nu precies moesten bezitten. Een groeiende groep critici vond dat de artistieke en esthetische waarde van de voorwerpen veel belangrijker waren dan de documentaire en historische. Volgens hen was de combinatie van kunst en geschiedenis in één museum gedoemd te mislukken.¹⁰

Een ander punt van kritiek betrof de overvloedige decoratie van het interieur, die de aandacht van de bezoeker te sterk van de kunstwerken zou afleiden. Cuypers was fel gekant tegen het idee dat 'alles met een grijze tint' zou worden bedekt en wist dat tot aan zijn dood in 1921 te voorkomen.¹¹

Alle kritiek leidde uiteindelijk tot een radicale koerswijziging van het museum onder leiding van Frederik Schmidt-Degener. Hoewel deze nieuwe, ambitieuze directeur zeker geen bewonderaar van het gebouw van Cuypers was, prees hij de afmetingen van de zalen en de manier waarop ze op elkaar aansloten. Tijdens zijn directoraat (1922–1941) ontdeed hij het museum geheel van zijn negentiende-eeuwse karakter. Hij liet bijvoorbeeld zo snel mogelijk een groot deel van de ersieringen verwijderen of wegwerken.¹²

Al in zijn eerste jaarverslag schreef Schmidt-Degener dat het zijn wens was om, 'hoe lastig dit ook zij, uit gebouw en verzameling iets te maken dat op een geheel lijkt'.¹³ Het aantal getoonde voorwerpen werd drastisch gereduceerd en voortaan werd de bezoeker door middel van een verplichte rondgang door de zalen van het museum geleid. Het parcours op de hoofdverdieping was min of meer chronologisch. Hier domineerde de schilderkunst, maar er waren ook zalen met beeldhouwkunst en kunstnijverheid te zien. Sommige zalen hadden een gemengde opstelling, zoals de Eregalerij, waar zowel zeventiende-eeuwse meubelen, schilderijen als Delfts aardewerk waren te zien (5.05, 5.06). Schmidt-Degener streefde naar esthetisch verantwoorde ensembles van inhoudelijk met elkaar verwante voorwerpen, die zo symmetrisch mogelijk werden opgesteld. Op de westelijke benedenverdieping lag de nadruk op de kunstnijverheid en de beeldhouwkunst, terwijl op de oostelijke benedenverdieping het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis was gevestigd. Schmidt-Degener scheidde historische voorwerpen van kunstwerken en probeerde in het historische museum door middel van authentieke objecten een chronologisch overzicht van de Nederlandse geschiedenis te geven. Zijn belangrijkste streven was het scheppen van een sfeer, het 'doen herleven van het verleden'.¹⁴

Na de Tweede Wereldoorlog groeide het totaal aantal objecten in bezit van het Rijksmuseum bijzonder snel. In 1952 ontstond zelfs een geheel nieuw verzamel-terrein door de overplaatsing van de uit het Stedelijk Museum in Amsterdam afkomstige collectie Aziatische kunst, die een plaats kreeg op de benedenverdieping van de Drucker-uitbouw.¹⁵ Ook de opstelling van de collectie in het hoofdgebouw veranderde regelmatig. In de Eregalerij maakte de gemengde presentatie van Schmidt-Degener bijvoorbeeld plaats voor de relatief kleine verzameling buitenlandse schilderkunst (5.02).



Door de snelle groei van de collectie en de wens nieuwe publieksvoorzieningen onder te brengen, werd de noodzaak om het vloeroppervlak uit te breiden steeds groter. Daartoe werden in de jaren zestig de binnenplaatsen van het museum volgebouwd. De oorspronkelijke, heldere structuur van Cuypers' gebouw verdween. Architecten als Frits Eschauzier, Dick Elffers, Thijs Wijnalda, Gijsbert Friedhoff en Wim Quist pasten onderdelen van het interieur volgens hoge maatstaven en de nieuwste museale inzichten aan (5.07, 5.08). Toch ging de eenheid in de inrichting verloren door de talloze kleinschalige veranderingen in verschillende fases.¹⁶

Naar een nieuwe museale presentatie

In 1998 gaf de directeur van het Rijksmuseum, Ronald de Leeuw, zijn visie op de toekomst van het Rijksmuseum. De verbetering van de verhouding tussen gebouw en collectie was een essentieel onderdeel van zijn plannen. Niet alleen het gebouw moest worden gerenoveerd, maar ook de museale presentatie diende te worden vernieuwd om de duidelijkheid en overzichtelijkheid van de structuur te versterken. Het Rijksmuseum bestond in feite uit vijf sub-musea, die elk hun eigen verhaal vertelden (de afdelingen Schilderkunst, Geschiedenis, Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid, Aziatische kunst en het Rijksprentenkabinet), maar door een groot deel van de collecties voortaan in 'een gemengde c.q. geïntegreerde presentatie' aan het publiek te tonen, zou men volgens De Leeuw meer recht kunnen doen 'aan het specifieke karakter dat het Rijksmuseum als Nationaal Museum eigen is en waarin het zich nogal opvallend van andere "nationale musea" onderscheidt. De meeste Europese nationale musea kennen de combinatie van vaderlandse geschiedenis en de beeldende en toegepaste kunst niet, en zeker niet in een ver doorgevoerde vorm.'¹⁷ De meerwaarde van een gecombineerde presentatie ligt in de mogelijkheid voorwerpen in zinvolle samenhang te presenteren, zodat ze elkaars context vormen. 'Niet alleen krijgt de kunstliefhebber op deze wijze de historische en sociale achtergrond van een bepaalde periode mee, omgekeerd kunnen kunstvoorwerpen zelf een deel van het historische verhaal vertellen.'

De Leeuw wilde de bezoeker in chronologische volgorde een beeld geven van de Nederlandse kunst en geschiedenis in een internationale context van de Middeleeuwen tot 1900. Het was niet zijn bedoeling in alle zalen allerlei veelsoortige objecten in elkaars onmiddellijke nabijheid op te stellen. Hij streefde naar een afwisselend vormgegeven circuit, waarin schilderijenzalen nu eens zouden worden gevolgd door zalen met sculptuur of kunstnijverheid, en dan weer door een historisch gethematiseerde opstelling. 'Doel is vooral tot een grotere geschakeerdheid en een verrijking van het visuele aanbod te komen. Door de afwisseling van verschillende soorten voorwerpen (schilderijen, sculptuur, meubelen, glas en zilver, wapens, scheepsmodellen et cetera) wordt het oog steeds weer geboeid en voor vermoeidheid behoed, met als oogst voor de bezoeker een geïntensiverende historische en esthetische sensatie: besef van tijd en gevoel voor schoonheid.'¹⁸

Als einddatum van het chronologische parcours was 1900 gekozen, omdat de twintigste-eeuwse beeldende kunst een verzamelgebied was waaraan het Rijksmuseum zich slechts mondjesmaat had gewaagd en dat vooral aan andere Amsterdamse musea werd overgelaten.¹⁹ De Leeuw was wel van plan wisselende exposities over de twintigste-eeuwse historische thema's te organiseren. Uiteindelijk werd besloten de twintigste-eeuwse beeldende kunst en geschiedenis toch een vaste plaats in het circuit te geven. Om dat te realiseren moest de collectie substantieel worden uitgebreid met nieuwe aankopen of belangrijke bruiklenen. Naast het chronologische hoofdparcours voorzag het concept voor het nieuwe

Rijksmuseum ook in een reeks studiecollecties of 'special collections', die 'de geïnteresseerde bezoeker' datgene wat in het hoofdcircuit was te zien meer diepgang zouden geven en die op basis van medium, thema of kunstenaar geordend konden worden.²⁰

De keuze van de interieurarchitect

Toen omstreeks 2003 de plannen van de grootschalige renovatie en restauratie van het gebouw en de nieuwe wijze van presenteren van de collectie concreter werden, ontstond het idee een aparte interieurarchitect aan het team van architecten toe te voegen.²¹ Afgesproken werd dat de hoofdarchitect Cruz y Ortiz arquitectos verantwoordelijk was voor de vormgeving van de openbare publieksgebieden en het nieuwe Aziatisch Paviljoen, terwijl de museale inrichting in de tentoonstellingszalen van het hoofdcircuit en de 'special collections' tot het gebied behoorde dat de interieurarchitect zou toevallen.²² Een van de belangrijkste eisen was dat de museale inrichting reversibel moest zijn omdat die, zo schreef De Leeuw, 'een kortere cyclus dan "architectuur" [kent]. Museale inrichting is sterk onderhevig aan de "tijdgeest", zal door iedere generatie naar de eigen professionele normen vorm gegeven worden, in overeenstemming met de artistiek-inhoudelijke missie en presentatievisie van een gegeven periode. Waar het een uitgangspunt is dat de "hardware" van het Rijksmuseum in een fusie van oud en nieuw, van Cuypers met Cruz y Ortiz, voor lange tijd een evenwicht bereikt, zal de "software", de museale inrichting, vaker fluctueren en een kortere cyclus kennen. Daarom staat het Rijksmuseum in principe een wijze van museale inrichting voor die in dialoog met het gebouw van Cuypers/Cruz y Ortiz gestalte krijgt. Hiermee wordt bedoeld dat de museale inrichting zich tot de architectuur verhoudt, maar daarmee niet onlosmakelijk fuseert.'²³

Het interieurontwerp moest een rustige uitstraling hebben, zonder al te grote contrasten of variatie, en de te gebruiken materialen dienden met Cuypers' architectuur te harmoniëren. Thematisch verwante voorwerpen konden het beste als ensembles worden gepresenteerd. Het licht in de zalen moest zacht en warm zijn, ook 's avonds, en worden gecombineerd met een heldere verlichting van de objecten. Uiteraard was het van het grootste belang er rekening mee te houden dat kwetsbare voorwerpen beschermd zouden worden tegen schadelijk (dag)licht.²⁴

In de selectiecommissie van de interieurarchitect was het Rijksmuseum vanwege zijn leidende rol in het inrichtingsproces ruim vertegenwoordigd, maar ook Cruz y Ortiz kreeg een plaats.²⁵ Zeven architectenbureaus presenteerden op 26 april 2004 hun plannen: Jen Alkema architect & associates (Amsterdam), David Chipperfield Architects (Londen), Antonio Citterio and Partners (Milaan), Christian Kieckens Architects (Brussel), Architetto Michele De Lucchi (Milaan), Merx, Girod (Amsterdam) en Wilmotte & Associés S.A. (Parijs).²⁶ Zij hadden de opdracht gekregen een inrichtingsplan voor twee ruimten te maken en daarin een aantal schilderijen en objecten te positioneren. Het ontwerp moest duidelijkheid verschaffen over het verlichtingsconcept en de vitrines en een voorstel doen voor de tekstborden bij de kunstwerken. De eerste ruimte betrof een deel van het souterrain, een halfdonkere ruimte met bakstenen gewelven die voor objecten uit de vroege Middeleeuwen was bestemd. De tweede had betrekking op de inrichting van een aantal hoofdzaal op de hoofdverdieping, waarin uiteenlopende voorwerpen en schilderijen uit de zeventiende eeuw zouden worden geplaatst. Die ruimten kenmerken zich vooral door hun monumentale hoogte en daklichten.²⁷

De selectiecommissie vond de plannen van Wilmotte de beste. Zijn ontwerp werd in hoofdzaak bepaald door afwisselend meubilair, gebaseerd op een

modulair systeem. De architectuur van Cuypers, zowel in het souterrain als in de grote tentoonstellingszalen, bleef min of meer onaangetast. De vitrines vormden het hart van het voorstel. Door te variëren met een aantal elementen van de vitrines, zoals dichte vlakken en glasvlakken, verlichting, kleur en materiaal, konden de vitrines zich volgens de selectiecommissie aanpassen 'aan de verschillende afmetingen en "verhalen" van de objecten'. De vitrines hadden 'een verfijning die doet denken aan Viollet-le-Duc en aan Art Deco ontwerpers als Pierre Chareau'. Men vond de atmosfeer van de twee ontworpen ruimten bijzonder trefzeker, zowel wat betreft indeling, verlichting, materiaal als kleur. De noodzakelijke ingrepen in de tentoonstellingsruimten voor de zeventiende eeuw waren gebaseerd 'op het paleisachtige karakter, het architectonische idioom van die ruimte. Zo blijft, ondanks de toevoeging van een aantal nieuwe wanden, de axiale ordening van de grote tentoonstellingsruimte gehandhaafd en wordt tevens de hoogte van de ruimte benadrukt door het voorstel om deze ruimte in één grijsblauwe kleur te schilderen.'²⁸ Wilmotte had eerder een uitstekende reputatie verworven met projecten als de inrichting van de eerste verdieping van de Richelieu-vleugel en de etnografische afdeling van het Louvre in Parijs.²⁹

5.09 De gemengde opstelling van historische voorwerpen en kunstobjecten in een zaal op de eerste verdieping.



5.10 Plattegrond
Cruzy Ortiz, 2007

Souterrain

- Middeleeuwen
- Italiaanse renaissance
- 1900-2000
- Aziatische kunst
- activiteiten

Bel-etage

- 1550-1600
- 1600-1650
- 1800-1900
- bibliotheek
- dienstruimten

Eerste verdieping

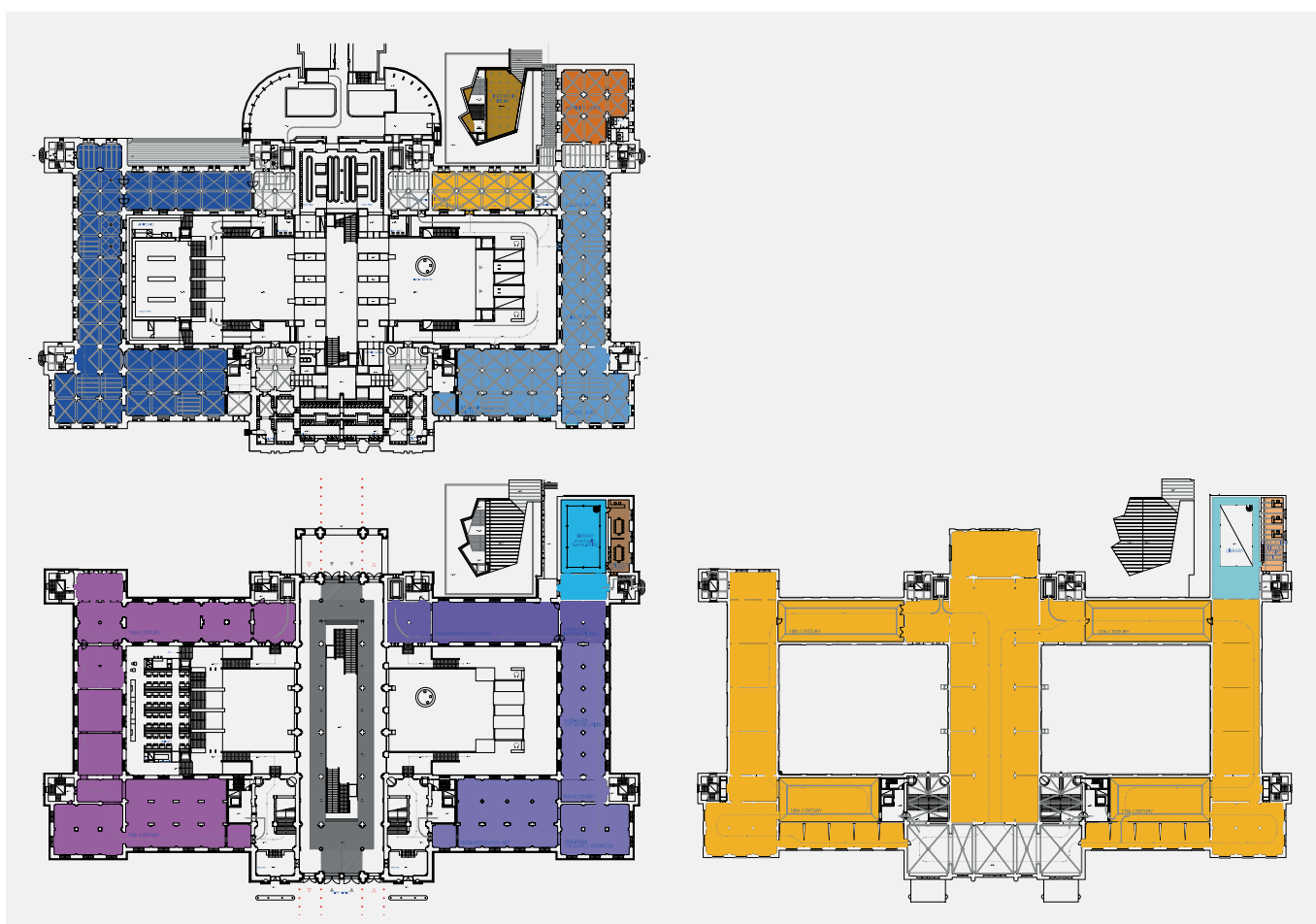
- 1600-1700
en 1700-1800
- bibliotheek
- educatie

Het resultaat

De Rijksmuseumdirectie had in 1998 bij het formuleren van de toekomstplannen aangegeven het museum niet groter te willen maken dan het al was.³⁰ Omdat het aantal vierkante meters bestemd voor de museale presentatie niet toenam, zou een strenge selectie van de tentoon te stellen voorwerpen moeten plaatsvinden. Slechts een fractie van het totale bezit is nu te zien: ruim achtduizend van de ongeveer één miljoen objecten.³¹

Zoals vermeld had in de jaren twintig van de vorige eeuw de toenmalige directeur Schmidt-Degener het aantal gepresenteerde objecten ook sterk ingeperkt en een selectie gemaakt op basis van esthetische en artistieke kwaliteit. Op de hoofdverdieping had hij een chronologisch parcours gemaakt, waarbij in enkele zalen zoals de Eregalerij sprake was van een vermenging van schilderkunst, beeldhouwkunst en kunstnijverheid. Het hoofdcircuit dat nu is gerealiseerd, kenmerkt zich door een grootschaliger toepassing van de door Schmidt-Degener geïnitieerde integratie. Er wordt een belangrijke stap verder gezet door ook historische voorwerpen met kunstvoorwerpen te mengen, waardoor ontwikkelingen van en verbanden tussen de Nederlandse geschiedenis en kunst door de eeuwen heen kunnen worden gevolgd (5.12).

Onder De Leeuw was het plan ontstaan de bezoeker de mogelijkheid te bieden een chronologisch circuit door het gebouw af te lopen: de Middeleeuwen in het westelijk souterrain, de westelijke helft van de bel-etage met de zestiende en eerste helft van de zeventiende eeuw, de hoofdverdieping met de tweede helft van de



zeventiende en achttiende eeuw en de zolderverdieping voor de 'special collections'. Vervolgens ging de bezoeker weer omlaag naar de oostelijke helft van de bel-etage voor de negentiende eeuw om te eindigen in het oostelijk souterrain met de twintigste eeuw (5.10).³² Pijbes veranderde dit concept: de souterrains zijn nu bestemd voor de 'special collections' en de Middeleeuwen, de bel-etage voor de achttiende en negentiende eeuw, de hoofdverdieping voor de zeventiende eeuw en de zolderverdieping voor de twintigste eeuw. Het feit dat je als bezoeker niet gedwongen wordt een bepaald parcours af te lopen, betekent volgens Wilmotte 'dat het [museum] werkt als een caleidoscoop: als bezoeker weet je niet altijd waar je bent, maar dat is niet erg. Mensen volgen hun eigen route, die wordt niet vooraf door het museum bepaald.'³³

In 2007 presenteerden Wilmotte en het Rijksmuseum het Voorlopig Ontwerp (VO) van het interieur, waarin te zien is dat de wanden van de zalen per eeuw een andere kleur hebben om een duidelijk onderscheidende sfeer te creëren. Bij de Middeleeuwen is bijvoorbeeld de originele kleurstelling van de gewelven van Cuypers zichtbaar, bij de zeventiende eeuw een blauwe kleur, bij de achttiende eeuw een gele en bij de twintigste eeuw een witte, kleuren die waren gebaseerd op het palet van Cuypers (5.11-5.15).³⁴

Rijksbouwmeester Mels Crouwel prees de plannen, maar wees op het risico dat de inrichting te dominant zou kunnen zijn ten opzichte van de architectuur van Cuypers, zoals bleek uit 'het voorstel van Wilmotte om de gewelfde plafondzones in veel expositiezalen eenzelfde kleur te geven als de wanden. Persoonlijk vind ik dit – reversibele – inrichtingsbeeld een goede zaak, op basis van de in beeld aangeleverde voorbeelden van met specifieke collectieopstellingen gevulde zalen. Maar ik kan me voorstellen dat in andere ruimten/afdelingen een andere oplossing aanwezig kan of moet zijn.'³⁵

Uiteindelijk besloot Wilmotte, in overleg met het Rijksmuseum en Cruz y Ortiz, zowel de wanden als de gewelven van de zalen andere kleuren te geven.³⁶ Hij ontwikkelde zes nieuwe grijs tinten (onder andere donkergrijs, blauwgrijs, medium-grijs en lichtgrijs). Hoewel de presentaties van de verschillende eeuwen zich door het genuanceerde kleurverschil nog steeds van elkaar onderscheiden, is een veel grotere mate van eenheid in het museum gecreëerd dan in het VO.³⁷

Medewerkers van het Rijksmuseum zoals de conservatoren, specialisten op het gebied van de kunst of geschiedenis van een bepaalde periode, werkten gedurende vele jaren aan de inrichtingsplannen voor de zalen (5.16, 5.17). De uiteindelijke presentatie kwam tot stand in samenspraak met Wilmotte, die veel waarde hechtte aan symmetrie. De Franse interieurarchitect ontwierp de vitrines van metaal en ontspiegeld glas, die in de meeste gevallen weinig in het oog springen. De bezoeker kan alle aandacht op het tentoongestelde object richten. Daarnaast ontwierp hij andere inrichtingselementen zoals de extra tentoonstellingswanden, het meubilair en de kroonluchters voor de door Philips ontwikkelde ledverlichting. Deze kan op elke gewenste sterkte worden afgesteld en is niet alleen duurzaam en zuinig, maar ook aantrekkelijk en afwisselend. Bovendien kan rekening worden gehouden met de uiteenlopende conserveringseisen van de objecten.

Gebouw of collectie?

Aan de hand van een klein aantal specifieke locaties in het museum is te zien dat de verhouding tussen gebouw en collectie(presentatie) niet overal probleemloos is.

Allereerst de belangrijkste zalen van het museum: de Nachtwachtzaal en de Eregalerij. Cuypers had een aparte zaal voor Rembrandts *Nachtwacht* ontworpen,

VO voor de museuminrichting zoals gepresenteerd door Wilmotte en het Rijksmuseum in 2007. Voor elke tijdsperiode is een andere kleurstelling gekozen.

5.11 Zeventiende eeuw:
Nederland overzee.

5.12 Achttiende eeuw.

5.13 Twintigste eeuw.

5.14 Middeleeuwen.

5.15 Zeventiende eeuw.



5.11



5.12



5.13



5.14



5.15

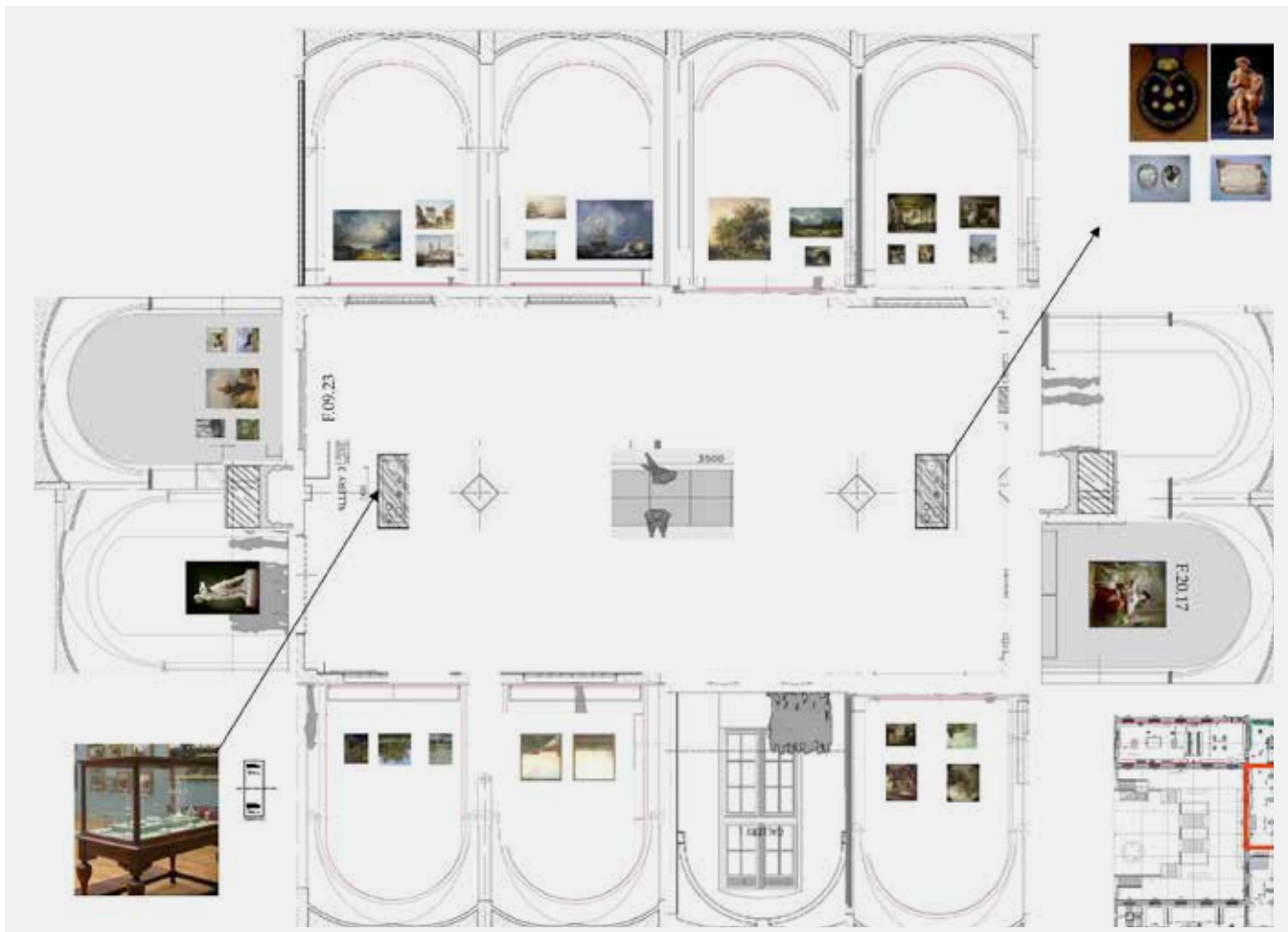
een centrale zaal in het museum in het verlengde van de Eregalerij. Het Amsterdamse schuttersstuk werd gepresenteerd als het voorbeeld bij uitstek van de Nederlandse cultuur. Het hing in het midden tegen de achterwand, zodat de bezoeker al direct bij het betreden van de Eregalerij een glimp kon opvangen. De Franse schrijver Paul Verlaine vergeleek in 1893 de centrale as van het Rijksmuseum treffend met een schip van een kathedraal en de *Nachtwacht* met een altaarstuk.³⁸

In de huidige opstelling zijn de Eregalerij en de Nachtwachtzaal gewijd aan de top van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst. Er is bewust niet gekozen voor een gemengde of geïntegreerde opstelling, die vanwege de grote hoeveelheid bezoekers in deze ruimten waarschijnlijk tot problemen zou leiden. Nogal wat schilderijen in de Eregalerij hebben een te klein formaat in verhouding tot de grote ruimten waarin zij hangen, maar het lijken vooral praktische overwegingen te zijn geweest die tot deze oplossing hebben geleid.

Al snel na de opening van het Rijksmuseum in 1885 werd geklaagd over de slechte belichting van de *Nachtwacht*. In 1904 besloot men een zaal achter de Nachtwachtzaal te bouwen waarin het schilderij beter kon worden tentoongesteld. Bij de recente renovatie en restauratie kwam in deze ruimte, die Nachtwacht-

5.16 Voorlopig inrichtingsplan voor de zaal van de Romantiek gemaakt door conservator Jenny Reynaerts en Wilmotte, 2011.

5.17 Voorstel van Jenny Reynaerts voor de presentatie van de collectie negentiende eeuw, tegen de achtergrond van Cuypers' decoraties, 2005.



5.18 Pagina 184-185:
Middeleeuwse beeldhouw-
kunst tegen een achtergrond
van egaal grijze wanden in het
souterrain.

of Vermeer-uitbouw wordt genoemd, een gedeelte van de grote lavatableaus tevoorschijn die oorspronkelijk aan de buitengevel van het hoofdgebouw te zien waren geweest.³⁹ Die tableaus zijn nu niet zichtbaar om de zaal een rustig uiterlijk te geven, zodat de aandacht van de bezoeker niet te veel wordt afgeleid van de in deze ruimte tentoongestelde sculptuur. Onder andere het Cuypersgenootschap was bijzonder kritisch ten aanzien van deze oplossing, die overigens wel reversibel is.⁴⁰

Ook andere oorspronkelijke onderdelen van het interieur zijn – in sommige gevallen zelfs na restauratie – aan het zicht onttrokken, zoals de gewelven in het westelijke souterrain. Die ruimten hadden oorspronkelijk een veelvoud aan functies, waren niet voor publieksgebruik bedoeld en behoorden tot de minst representatieve delen van het museum, maar werden nu tot tentoonstellingszalen van de Middeleeuwen getransformeerd. Kritiek was er op het besluit om de gewelven in deze ruimten te bepleisteren en te overschilderen, terwijl in het VO nog was aangegeven dat juist niet te doen. De Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Bureau Monumenten & Archeologie Amsterdam, de Commissie voor Welstand en Monumenten in Amsterdam en het Cuypersgenootschap protesteerden, maar



5.17





tevergeefs.⁴¹ Het Rijksmuseum wilde zijn objecten tegen een zo rustig en neutraal mogelijke achtergrond tentoonstellen en streefde naar een zo groot mogelijke eenheid in de museale presentatie. Rijksmuseumdirecteur Pijbes benadrukte dat zijn oplossing goed aansloot bij de door Cuypers gewenste symmetrie van het gebouw.

Opmerkelijk is de oplossing van de 'doos-in-doostructie' in de Aduardkapel, een ruimte op de bel-etage waar de originele architectuur en decoratie van Cuypers, evenals in de bibliotheek, uitzonderlijk goed bewaard zijn gebleven. Cruz y Ortiz wilde deze zaal restaureren, als relict uit van een achterhaald museumconcept. Bij de uitwerking van het interieur door Wilmotte werd de kapel grotendeels aan het zicht onttrokken door voorzetwanden.⁴² Deze zaal, een verkleinde versie van de in 1297 gebouwde romano-gotische ziekenzaal van het cisterciënzerklooster in het Groningse Aduard, was oorspronkelijk onderdeel van het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst, gesitueerd op de bel-etage en een deel van het oostelijk souterrain.⁴³

In dat museum wilden Cuypers en De Stuers onder andere een chronologisch geordend overzicht geven van de Nederlandse kerkelijke en burgerlijke bouwkunst



5.19 Collectie achttiende eeuw op de bel-etage, met op de achtergrond de toegang naar de Aduardkapel.

5.20 Een van de drie zuilen in het oostelijk souterrain, na de renovatie.



5.20

en kunstnijverheid. De Stuers schreef dat het zijn ideaal was 'dat de zalen architectonisch werden ingerigt overeenkomstig den geest van den tijd der voorwerpen, die erin geplaatst zullen worden'.⁴⁴ In een reeks stijlkamers was behalve originele bouwfragmenten en objecten ook een grote hoeveelheid reconstructies, naschilderingen en afgietsels te zien. Dat paste bij de educatieve taak die destijds aan musea werd toegeschreven. De architectuur van de opeenvolgende zalen bestond uit combinaties van onderdelen van verschillende gebouwen en moest de bouwkunst van een bepaalde periode in essentie weergeven.

De latere museumdirecteur Schmidt-Degener liet zowel de architectuur als de inrichting van deze museumzalen grotendeels aan het oog onttrekken of verwijderen.⁴⁵ Tijdens de recente renovatie en restauratie werd in eerste instantie besloten de bewaard gebleven gewelven opnieuw bloot te leggen en een deel van de oorspronkelijke schilderingen te restaureren.⁴⁶

In 1998 uitte Ronald de Leeuw de wens dat de architectuur van het gebouw en de collectie in sommige zalen van het Rijksmuseum, zoals de voormalige stijlkamers van het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst, in de toekomst beter op elkaar aansloten.⁴⁷ Tussen de plannen van de museale presentatie van de negentiende eeuw bevinden zich enkele ontwerpen voor zalen met historiserend vormgegeven voorwerpen die goed aansluiten op de architectuur van Cuypers. Uiteindelijk plaatste het museum echter vooral om pragmatische redenen de achttiende-eeuwse verzameling in de oostelijke helft van de bel-etage, waardoor architectuur en collectie niet met elkaar zijn te associëren.⁴⁸ Alle wanden en gewelven – op die van de Aduardkapel na – bedekte men met een reversibele grijze verflaag (5.19).⁴⁹ Ook in dit geval werd gehoor gegeven aan de wens van het museum om een zo groot mogelijke eenheid in de museale presentatie te realiseren en de objecten tegen een zo rustig en neutraal mogelijke achtergrond tentoon te stellen.

Een laatste voorbeeld van de spanning tussen gebouw en collectie vormen de drie zuilen in het oostelijk souterrain, die zijn geïnspireerd op die van de romaanse crypten in de Sint-Pieterskerk in Utrecht, de abdij in Rolduc bij Kerkrade en de Sint Lebuïnus in Deventer (5.20). In tegenstelling tot de eerdergenoemde voorbeelden is in dit geval besloten Cuypers' architectuurelementen en hun oorspronkelijke geschilderde decoratie wel aan het publiek te tonen. In de donker geschilderde ruimten vormen ze te midden van de 'special collections' een opvallend contrast en wijzen op de oorspronkelijke functie van de vertrekken als romaanse stijlkamers van het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst.⁵⁰

Deze voorbeelden maken duidelijk dat de oplossing van een belangenconflict tussen gebouw en collectie sterk kon variëren: soms werd meer waarde gehecht aan een optimale museale presentatie, terwijl in andere gevallen de wensen van de restauratiearchitect of Monumentenzorg prevaleerden. Van groot belang is dat de ingrepen reversibel zijn, zodat een volgende generatie haar eigen keuzes kan maken.



E.01

E.01 De kabinetten van de Eregalerij in de periode Quist, ca. 1984.



E.02

E.02 De kabinetten van de Eregalerij na de recente reconstructie.

In 2002 begon de Stichting Restauratie Atelier Limburg (SRAL) een verkennend onderzoek naar de kleuren in het interieur van het Rijksmuseum. De thematiek 'Verder met Cuypers' of 'Terug naar Cuypers' gaf aanleiding tot verschillende visies op de omgang met de (restanten van) historische decoraties of het terugbrengen van de decoratieve wandafwerking. In de loop der jaren waren de meeste originele schilderijen uit de periode van Cuypers overschilderd of helemaal verwijderd. De SRAL kreeg als opdracht vast te stellen of er nog originele decoraties aanwezig waren (onder latere verflagen), en vervolgens te bepalen in welke staat deze verkeerden. Tevens kon de SRAL onderzoek doen naar de gebruikte kleuren en de verzadiging daarvan.

Diverse ruimten in het museum werden stratigrafisch onderzocht. Bij dit onderzoek worden verschillende lagen overschildering mechanisch, met scalpels, verwijderd. Op deze manier kan men zicht krijgen op verfsoorten, bindmiddelen, de toepassing van matte of glimmende oppervlakken, maar ook op de conditie van de originele verflagen. De SRAL stelde vast dat de originele verflagen zeer fragiel waren, bij het 'krabben' ontstonden lacunes of witte plekjes in de originele verflaag. Deze originele lagen bestonden grotendeels uit matte lijmv verf. Soms was aan die lijm olie toegevoegd om de wisvastheid te verhogen.

De eerste overschildering van de originele laag bleek vaak loodwithoudend te zijn en had een heel goede hechting. Daardoor was het vrijleggen van de onderste decoratie moeilijk, hetgeen meestal tot gevolg had dat de toplaag van die oorspronkelijke schildering in het proces verloren ging.

De vrijgelegde vensters van de originele schildering werden vergeleken met de plekken waar de originele laag nooit overschilderd was, zoals in de Aduardkapel, de bibliotheek of achter de orgels in de Voorhal. Deze kleuren waren feller dan de oorspronkelijke zones, die natuurlijk waren verouderd. Het onderzoek van de SRAL betrof niet alleen het stratigrafische deel, er werd ook een uitgebreide studie gedaan naar foto's, tekeningen, schetsen en ander archiefmateriaal.

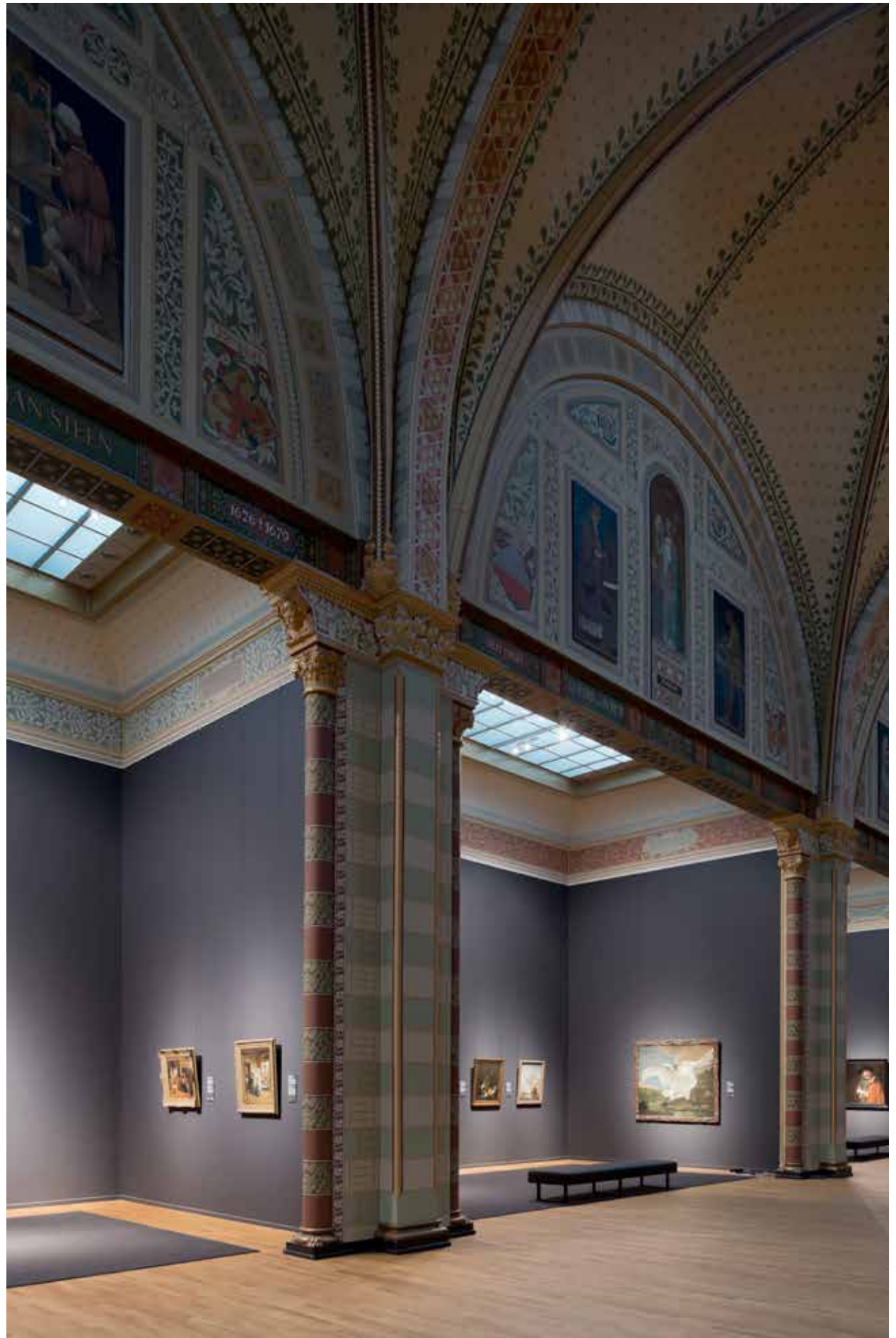
Uiteindelijk resulteerden de discussies over de aanpak van het decoratieve interieur in een opdracht aan de SRAL (vanaf 2005) de schilderijen in delen van het interieur te conserveren of te restaureren en in andere delen te reconstrueren.

De reconstructie was gebaseerd op het kleuronderzoek. Bij de keuze van de kleuren konden voor sommige plekken in het gebouw ontwerptekeningen van Cuypers worden gebruikt. Waar deze ontbraken, werden verschillende kleurencombinaties besproken met een klankbordcommissie. Om de juiste kleuren te kunnen namaken, heeft de SRAL originele verfresten die onder de overschilderingen vandaan kwamen onderzocht en op basis van de analyse van de pigmenten kleuren nagemengd. De SRAL beoogde daarbij deze kleuren het effect van natuurlijke veroudering en patina te geven, en niet de kleuren na te bootsen zoals die in de periode van Cuypers waren te zien. Uiteindelijk heeft dit geresulteerd in een kleurenpalet van 55 'nieuwe Cuypers-kleuren', die Sikkens aan de hand van de verfnatmonsters heeft gemengd en in receptuur heeft vastgelegd.

De kleuren en de verven die de SRAL heeft gebruikt bij de reconstructies zijn aangebracht op de bestaande verflagen, waardoor de oudere lagen eronder konden worden bewaard. De jongste van deze lagen waren moderne muurdispersieverven van Sikkens. Bij de reconstructie is gebruikgemaakt van hetzelfde type verf.

Op basis van het kleurenpalet van Cuypers heeft Wilmotte een eigen palet samengesteld voor de kleuren van de tentoonstellingszalen. Het betreft zes tinten grijs, die variëren van 'light grey' (twintigste eeuw), 'middle grey' (ruimten voor tekeningen en prenten) en 'medium grey' (Middeleeuwen en Renaissance), tot 'middle marble' (negentiende eeuw), 'moss grey' (achttiende eeuw) en 'black grey' (zeventiende eeuw en 'special collections').





E.04 De polychrome decoraties van Cuypers en de egaal grijze vlakken van Wilmotte komen samen in de Eregerij, 2013.



E.05 De 55 'nieuwe Cuypers-kleuren' ontwikkeld door de SRAL en Sikkens. Naar gelang de werkzaamheden in het museum vorderden, breidde het kleurenpalet zich uit: 501 – 510 gebaseerd op kleurstudies in de bibliotheek. 601 – 623 gebaseerd op kleurstudies in de hoofdtrappenhuizen. 701 – 722 gebaseerd op kleurstudies in de Eregalerij.



E.06-07 Medewerkers van de SRAL werkend aan de reconstructie van de schilderijen in de Eregalerij.

E.06



E.07



E.08



E.09



E.10

E.08-10 Bij het kleuren-
onderzoek is gebruik gemaakt
van ontwerptekeningen,
fragmenten en proef-
reconstructies.



E.11 Pentekening ingekleurd met waterverf van de Voorhal, gemaakt door Van Hoogevest Architecten voor de visiepresentatie in 2001.



E.12



E.13

E.12-13 Het terugplaatsen van de gerestaureerde doeken van Georg Sturm in de Voorhal.



E.14



E.15

E.14-15 De Kleurrijke Voorhal is de meest uitgesproken representatie van het gesamt-kunstwerk van Cuypers.



E.16 Diverse 'nieuwe Cuypers-kleuren' voor de Eregalerij. Op de werktekeningen links is te zien waar deze kleuren precies zijn toegepast.



E.17 Een medewerker van de SRAL brengt de nieuwe kleuren aan in de Eregalerij.

E.17



E.18 In de Eregalerij is de reconstructie niet beperkt tot de bovenste zone. Ook de pilasters die de grijze wanden van Wilmotte flankeren, zijn gereconstrueerd in de 'nieuwe kleuren' van Cuypers.

E.18



light grey (twintigste eeuw)



moss grey (achttiende eeuw)



middle grey (ruimten voor tekeningen en prenten)



middle marble (negentiende eeuw)



medium grey (Middeleeuwen en Renaissance)



black grey (zeventiende eeuw en 'special collections')

E.19

E.19 De zes tinten grijs van Wilmotte.



E.20

E.20 Projectie van de kleuren van Wilmotte voor de zalen van de 'special collections'.



E.21 Projectie van de kleuren van Wilmotte voor de zalen van negentiende eeuw.

E.21



E.22 Projectie van de kleuren van Wilmotte als achtergrond voor de achttiende-eeuwse collectie.

E.22



E.23



E.24

E.23-24 In de zalen van de 'special collections' in het souterrain is de kleur 'black grey' toegepast.



E.25 De zalen van de negentiende eeuw op de bel-etage zijn geschilderd in de kleur 'middle marble'.

E.25



E.26 In de Eregalerij is het 'black grey' uit het palet van Willemte gecombineerd met het kleurenpalet van Cuypers.

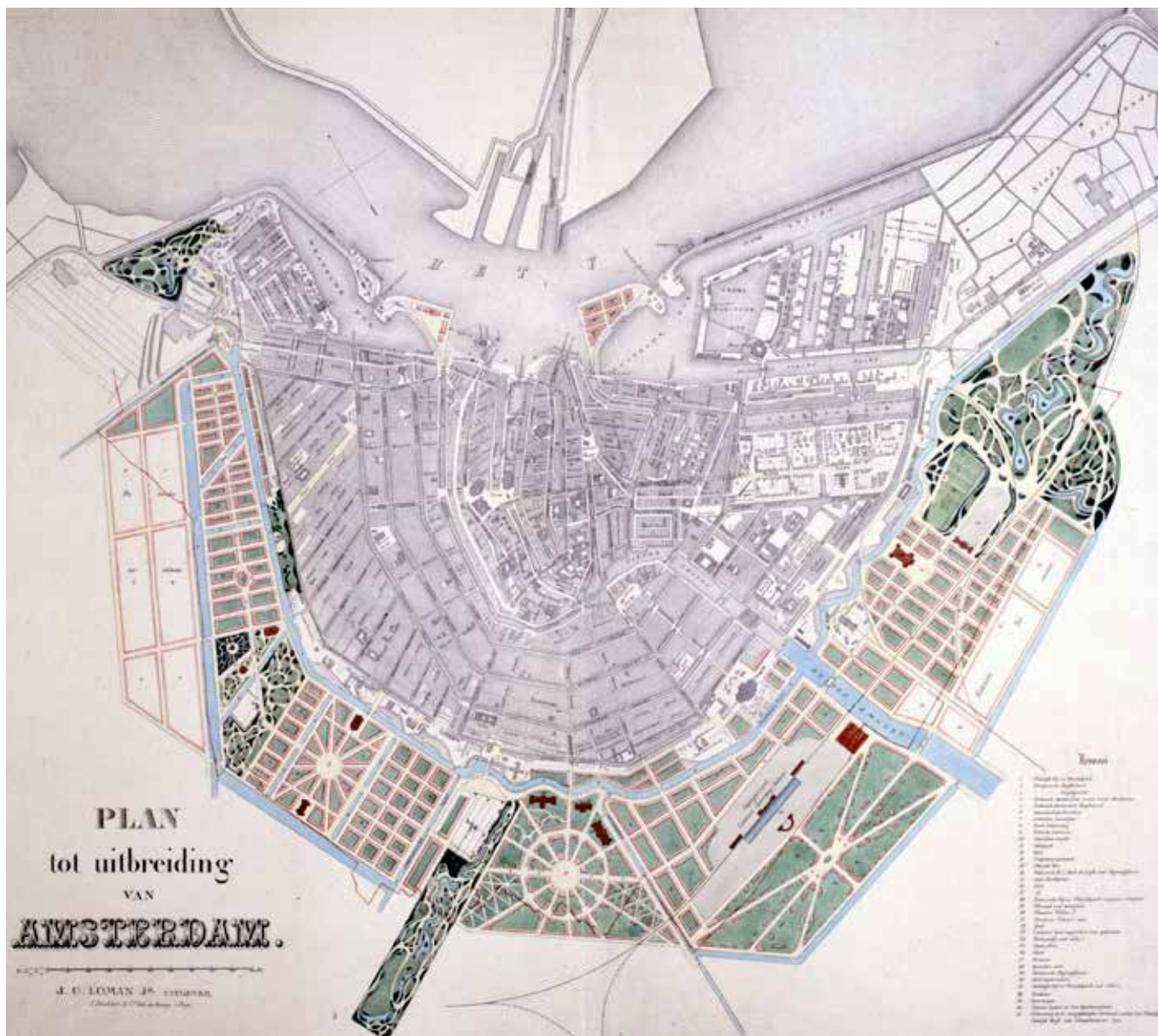
E.26



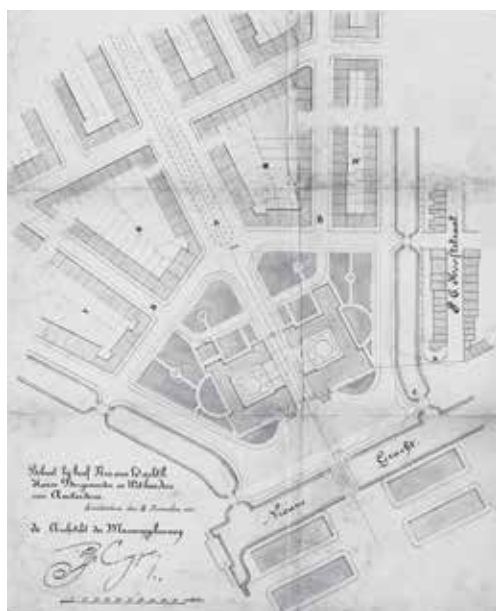
Gebouwd aan de rand van de zeventiende-eeuwse grachtengordel vormde het Rijksmuseum vanaf het begin de overgang tussen de historische stad en de uitbreidingen vanaf de late negentiende eeuw. Het gebouw richtte zich vanzelfsprekend op de al bestaande bebouwing, maar kreeg op aanwijzing van het gemeentebestuur een royale onderdoorgang naar de geplande nieuwbouw. Toen het Concertgebouw op enige afstand van het museum verrees ontstond tussen beide instellingen een open ruimte, die het Museumplein is gaan heten. De meeste aandacht gaat in dit hoofdstuk uit naar dit plein, maar ook de tuinen die rondom het museum ontstonden komen aan de orde. Ze waren bedoeld met het gebouw een gesamt-kunstwerk te vormen en moesten vorm geven aan de overgang naar de openbare ruimte eromheen. Het grootste deel van de tuinen bevindt zich aan de pleinzijde, al hebben verschillende uitbreidingen een deel ervan opgeslokt. De tuinen aan deze zijde werden problematisch, maar de grootste moeilijkheden hadden toch te maken met de inrichting van het plein zelf, een kwestie die in de loop van de jaren tot een nationaal stedenbouwkundig trauma lijkt te zijn uitgegroeid, dat eerst nu – hopelijk – wordt opgelost. Zo zou een eind moeten komen aan wat intussen was geworden tot ‘een symbool (...) van verwarring en onbehagen in de Nederlandse stedebouw’, zoals architectuur- en stedenbouwhistoricus Ed Taverne het Museumplein in 1990 noemde; ‘het slachtoffer van een reeks uiteenlopende en tegenstrijdige visies die er zonder enig historisch besef op los werden gelaten’.¹ Hij stond niet alleen in dit oordeel. Auteurs voor en na hem typeerden het Museumplein als een ‘opengesperde, haveloze mond die om hulp kermt’ (*Het Vrije Volk*, jaren veertig).² ‘Het plein der plannen’, zou het in de volksmond heten, en ook wel het ‘plein van de gemiste kansen’ (jaren negentig).³ In 2000, een jaar nadat het ‘definitieve’ plan van Sven-Ingvar Andersson feestelijk was ingewijd, klaagde de pers steen en been over het materieel verval (kapot straatmeubilair, niet-werkende verlichting) en een grasmat die niet aansloeg, zodat na elke regenbui een onbegaanbare modderpoel overbleef.⁴ Vanwaar deze niet-aflatende litanie? Zou de onlangs goedgekeurde herinrichting van het plein opnieuw een dankbare steen des aanstoots vormen en de lange traditie van gelamenteer nieuw leven inblazen? En krijgt het Rijksmuseum dan eindelijk de passende ruimtelijke omlijsting waar het al ruim honderd jaar op wacht?

Villawijk, park of plein?

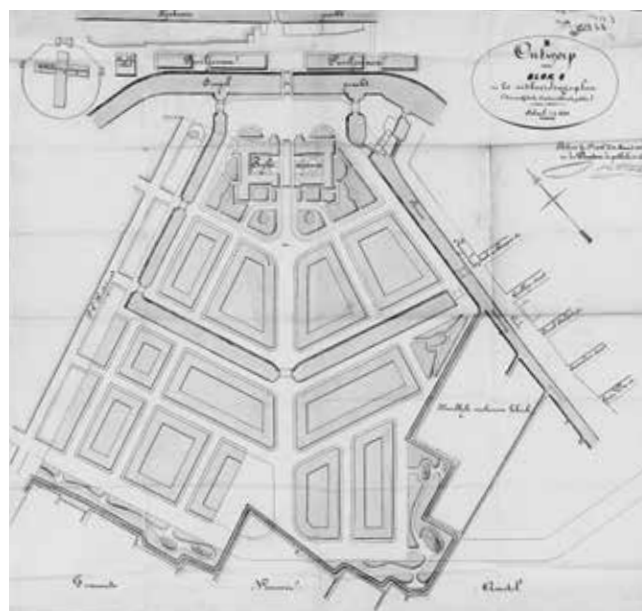
De oorsprong van wat nu het Museumplein heet, gaat terug op een uitbreidingsplan dat J.G. van Niftrik in 1866 presenteerde – bijna tweehonderd jaar na de laatste grote stadsuitleg in Amsterdam (6.01). Drie jaar daarvoor was een prijsvraag voor een nieuw Rijksmuseum uitgeschreven en hoewel dat niet in een uitvoerbaar plan was uitgemond, besloot Van Niftrik er wel een voorname plaats voor in te ruimen: het zou aan een groot, rond plein in de nabijheid van het Vondelpark komen en als een schakel tussen de groene oase en de dichtbebouwde binnenstad fungeren. Hoewel het uitbreidingsplan veel te duur bleek en in 1868 werd afgeblazen, zou het Rijksmuseum slechts enkele tientallen meters naar het oosten opschuiven en, zoals Van Niftrik al had voorzien, deel gaan uitmaken van de ceintuur rond de



6.01



6.02



6.03

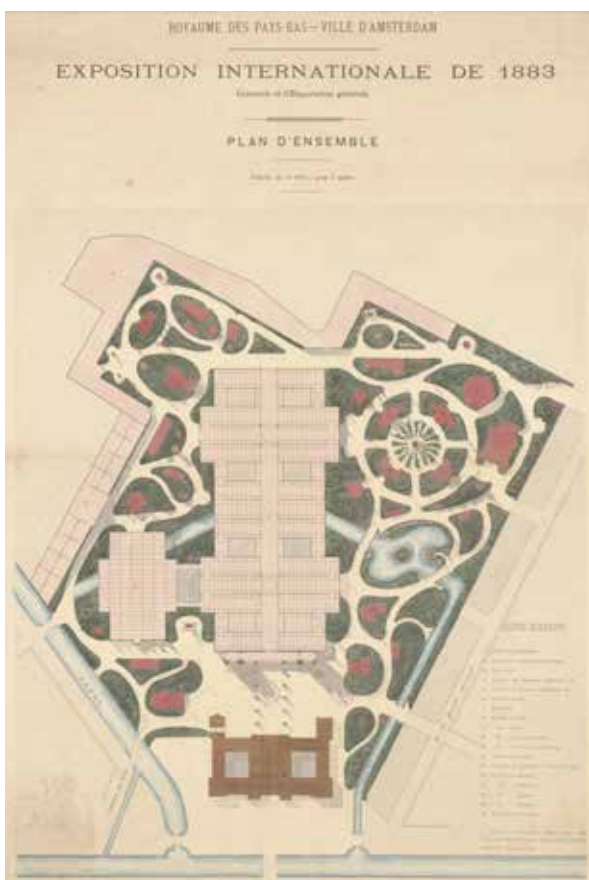
6.01 J.G. van Niftrik,
uitbreidingsplan voor
Amsterdam, 1866.

6.02 P.J.H. Cuypers, plan
Museumplein met situering
Rijksmuseum, 1876.

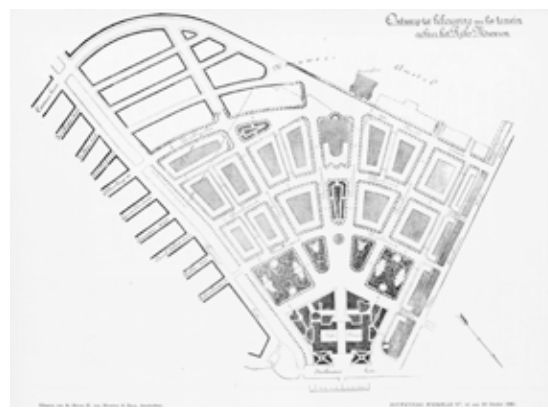
6.03 Publieke Werken,
stedenbouwkundige aanleg
Museumplein en omgeving,
1877.

6.04 J. Kalff, uitbreidingsplan
van Amsterdam, 1876.

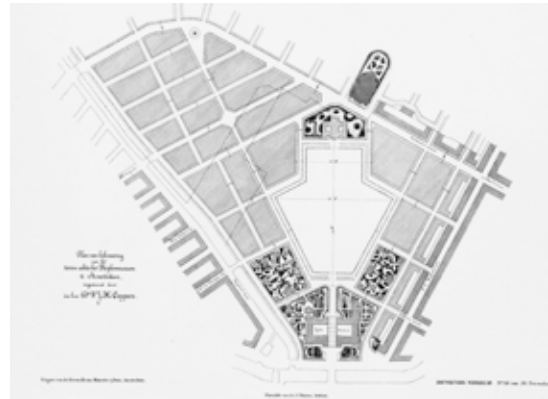




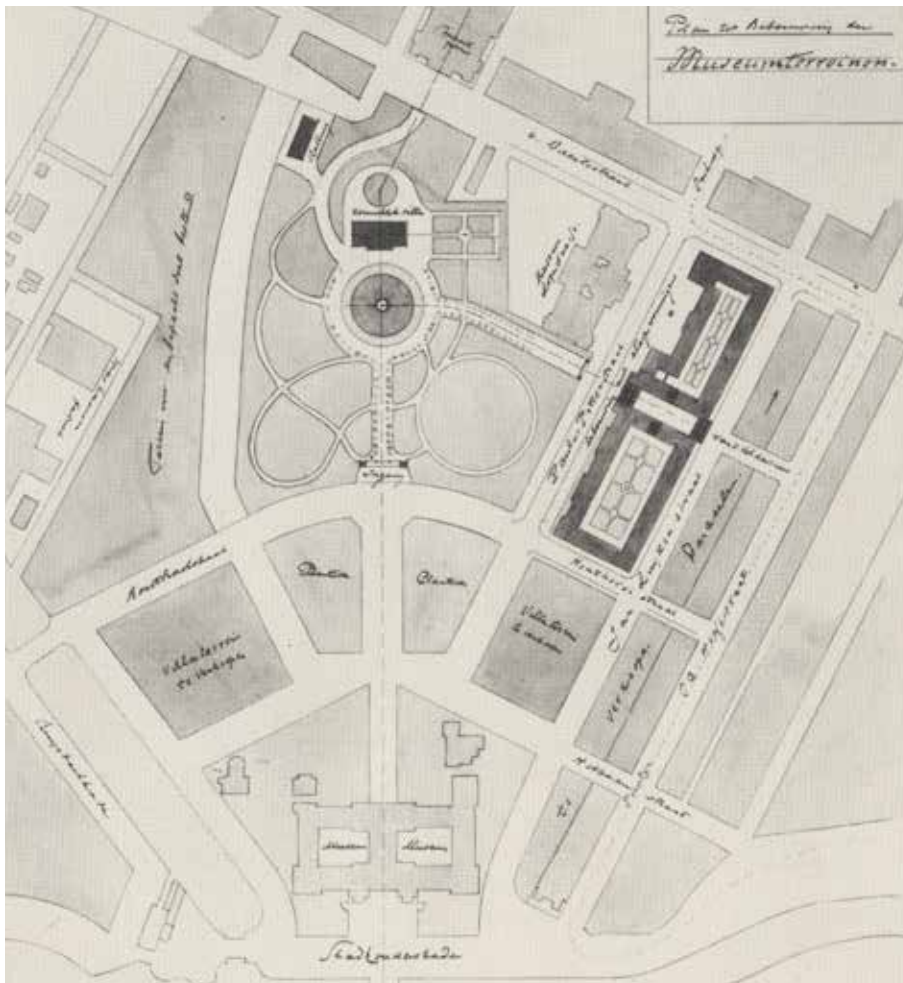
6.05



6.06



6.07



6.08



6.09

6.05 Kaart van de Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling op de Museumterreinen, 1883.

6.06 E.H. Gugel, ontwerp voor de bebouwing van het terrein achter het Rijksmuseum, 1891.

6.07 Tegenplan van Cuypers en Jacob Ankersmit, 1891.

6.08 H.P. Berlage, plan voor bebouwing van de museumterreinen, 1895-1896.

6.09 H.W. Beyerinck, het terrein van het latere Museumplein, gezien vanuit een bovenkamer op de Ruysdaelkade 39, over de ijsbaan en de renbaan, naar het zojuist voltooide Concertgebouw, 1887.

zeventiende-eeuwse stad. Ook de gedachte van een grote open ruimte, die de nieuwbouw begrensd, werd gehandhaafd: hier liggen de wortels van het huidige Museumplein. Tien jaar na de eerste prijsvraag wist Cuypers de tweede te winnen en nog in hetzelfde jaar, 1876, werd de eerste paal geslagen (6.02). Om een ander relict van Van Niftriks plan te kunnen accommoderen, zag Cuypers zich genoodzaakt op de plaats waar hij de monumentale ingang had voorzien een forse onderdoorgang in het gebouw op te nemen. Alleen zo was het idee te realiseren van een doorgaande route vanuit de binnenstad via de Spiegelstraat over een nieuwe brug, door het museum naar buiten. Het was de architect en de museumdirectie een doorn in het oog, maar de gemeente liet zich niet vermurwen. Toen het museum op 13 juli 1885 zijn deuren opende, was de veertig meter brede uitvalsweg dwars door het gebouw een feit. Op den duur zou de uitvalsweg de geplande nieuwbouwwijken (6.03) ten zuiden van de stad moeten ontsluiten, en wellicht ook aansluiten bij de doorgaande wegen naar Utrecht en Den Haag, maar vooralsnog strekte zich achter het gebouw een ongerept landschap uit, hier en daar onderbroken door werkplaatsen en fabrieken die uit de binnenstad waren geweest, waaronder de Koninklijke Fabriek van Waskaarsen. Het terrein werd nauwelijks als park of plantsoen gebruikt, maar gaf in 1883 onderdak aan de Koloniale Tentoonstelling (6.05). Jaap Eden schreef in 1893 geschiedenis door op de ijsbaan, die nog jaren op het terrein te vinden zou zijn, als eerste de titel van wereldkampioen op de schaats in de wacht te slepen.

Of Van Niftriks ideaal van een grote groene ruimte de tand des tijds zou doorstaan, bleef lange tijd een open vraag. Het plan van J. Kalff (6.04), de op het bespelen van de particuliere bouwmarkt gerichte opvolger van Van Niftrik, liet het terrein dat, gezien vanuit de stad, achter het Rijksmuseum lag buiten beschouwing. Een eerste aanzet in de richting van het plein zoals we dat vandaag kennen, was de realisatie van het Concertgebouw. De opening van het museum voedde de gedachte dat een dergelijke instelling in Amsterdam niet zou misstaan en leidde in hetzelfde jaar tot een door A.L. van Gendt gewonnen prijsvraag. De initiatiefnemers opteerden voor een locatie in direct verband met het nieuwe museum, waar de hoofdingang op gericht zou zijn, en wensten een zijingang aan de kant waar ze een luxe nieuwbouwwijk wilden ontwikkelen. Vanaf dat moment markeerden beide gebouwen de ruimte die we nu zouden aanduiden als het plangebied. Wat moest daarmee gebeuren?

De eerste vraag die de gemoederen bezighield, spitste zich toe op nut en noodzaak van het openlaten van dit bijzonder royale terrein. Een in 1891 van gemeentewege aan de Delftse hoogleraar E.H. Gugel opgedragen plan (6.06) voorzag in het grotendeels volbouwen ervan en leidde tot een tegenplan van Cuypers (6.07), op dat moment raadslid, en Jacob Ankersmit jr., eveneens lid van de raad, dat de ruimte grotendeels openliet. Het *Bouwkundig Weekblad* verzette zich tegen wat het zag als een onmogelijke combinatie van een luxe woonwijk en een evenemententerrein; het resultaat zou een 'zeer onverkwikkelijke buurt' zijn.⁵ Zo zou men wel nooit uit de impasse komen, die het gevolg was van gebrekkige stedenbouw en de omstandigheid dat de aanwas van de stadsbevolking voornamelijk uit de lagere klassen bestond. Dat leidde ertoe dat de nieuwbouw 'op een paar uitzonderingen na, eentoonig en leelijk' was.⁶ Openbare gebouwen, van oudsher een middel om een wijk allure te geven, zochten daarom liever een onderkomen in de oude stad en meden de nieuwbouwwijken. Over de alternatieven voor het openlaten van de ruimte tussen Concertgebouw en Rijksmuseum was het tijdschrift evenmin enthousiast (6.08). Paste men losjes over het terrein uitgestrooide villabebouwing toe, dan zou dat nooit tot een monumentaal stadsbeeld kunnen leiden. Koos men

voor de in dit opzicht veel aantrekkelijker strategie om villa's te schakelen, zoals in de Berlijnse wijk Tiergarten gewoonte was, ook dan lag een bevredigend resultaat niet voor de hand. Bovendien lokten de meest schitterende landschappen op nog geen halfuur rijden met de trein potentiële bouwers naar buiten. Zo ontstond een patstelling tussen twee visies, die ruim tien jaar voortduurde (6.09).

In die tijd verrees de derde cultuurtempel aan de open vlakte: in 1895 opende het Stedelijk Museum. Bedoeld als onderkomen van de contemporaine kunst gaf het tussen 1898 en 1906 ook onderdak aan Rembrandts *Nachtwacht*, die in het Rijksmuseum te donker hing. Het Stedelijk was niet op het groen georiënteerd, maar op de Paulus Potterstraat. In 1902 viel het besluit Cuypers' alternatieve plan alsnog uit te voeren, en pas vanaf dat moment stond vast dat de ruimte achter het Rijksmuseum niet zou worden volgebouwd. En daarmee begon de worsteling met dit plein dat geen plein wilde zijn, dit plantsoen dat hinkte op twee gedachten: park of sport- en manifestatieterrein, deze verkeersschakel waarvan niet duidelijk was of het een hoofd- of een nevenroute was. Het enige uitgangspunt waaraan al die jaren onverkort werd vastgehouden, was de gedachte dat het de uitgelezen locatie was om er veel belangwekkende culturele voorzieningen te concentreren.

Cultuurplein, verkeersmachine of allebei?

Mocht Cuypers hebben gehoopt dat de uitvoering van zijn oorspronkelijke plan het museum rotsvast in de stad zou verankeren en de monumentale uitstraling zou geven die hem voor ogen stond, dan kwam hij bedrogen uit. Zijn grote groene ruimte, met daarop het sportterrein met de schaatsbaan (6.10, 6.11), werkte steeds minder als het grote voorplein van het Rijksmuseum, als poort naar de stad, en steeds meer als een restruimte achter het gebouw. De tuinen die hij in samenspraak met Victor de Stuers had ontworpen, konden dit karakter nauwelijks tenietdoen. Het ontwerp voorzag in een aantal 'stijlkamers' in 'oud-Hollandse Stijl', een idioom dat de ontwerpers destilleerden uit de verschillende tuinstijlen die in Nederland werden aangetroffen en dat voldoende variatie bezat om elke 'buitenzaal', zoals de verschillende compartimenten werden genoemd, een eigen karakter te geven. Deze buitenzalen vormden het decor waarin historische architectuurfragmenten werden tentoongesteld. Toen het museum aan de pleinzijde werd uitgebreid, versterkte dat het karakter van achterkant. In 1909 kwam de eerste Drucker-uitbouw tot stand, in 1916 de tweede. Deze hielpen niet bepaald mee om van de pleinkant de monumentale entree te maken; eerder versterkten ze de uitstraling van een achterkant, en daarmee van het plein als een ruimte van de tweede rang. Ook het Stedelijk keerde zich ervan af, en het Concertgebouw lag te ver weg – en was ook te klein – om het karakter van heel het plein te bepalen. De symmetrische opzet rond de as in het verlengde van de onderdoorgang door het Rijksmuseum, die werd geaccentueerd door boompertijen aan weerszijden, gaf de ruimte weliswaar een duidelijke vorm, maar slaagde er niet in het plein in zijn omgeving te verankeren. De eerste gelegenheid om het Museumplein uit zijn lijden te verlossen, deed zich voor in 1928. Toen werden de resultaten bekend van een prijsvraag voor een Wagneropera op het plein, met als voor de hand liggende pendant verschillende voorstellen voor de herinrichting ervan. Winnaar werd J.F. Staal met een plan dat de Wagneropera, die het vierde culturele monument van nationale betekenis zou toevoegen, integreerde in een stedenbouwkundig plan dat het plein tot beheersbare proporties terugbracht (6.12).⁷ De opera, een groot ensemble waarvan ook restaurants en cafés deel uitmaakten, blokkeerde de oude zichtlijn naar het Concertgebouw en benadrukte de as in het verlengde van de onderdoorgang door het Rijksmuseum. Het plan ontketende een storm van tegenvoorstellen

6.10 Rijksmuseum gezien vanaf de Paulus Potterstraat, 1897.

6.11 Rijksmuseum gezien vanaf het IJscubterrein, 1906.



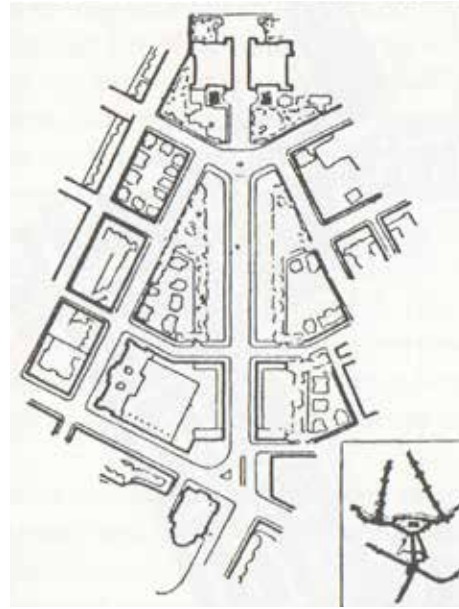
6.10



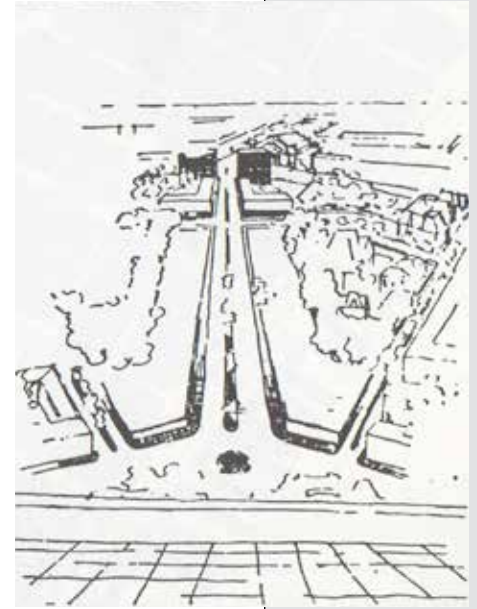
6.11



6.12



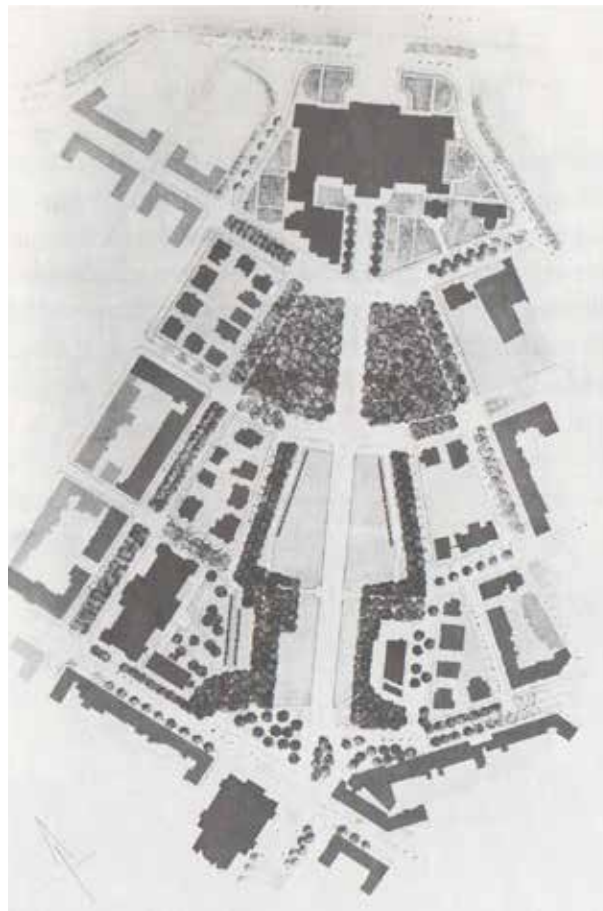
6.13



6.14



6.15



6.16

6.12 J.F. Staal, bebouwingsplan voor de museumterreinen, 1925–1928.

6.13-14 J.M. de Casseres, C. van Eesteren, Ch. Karsten, B. Merkelbach, inrichtingsplannen voor de museumterreinen, 1928–1929.

6.15-16 Inrichtingsplan van de Dienst Stadontwikkeling, naar ontwerp van Van Eesteren, 1951. Bestaande toestand (6.15). Plan voor voorlopige aanleg voor het Museumplein (6.16).

die wekenlang aanhield. C. van Eesteren, op dat moment als hoofd van de afdeling Stadsontwikkeling verantwoordelijk voor het ontwerp van het Algemeen Uitbreidingsplan (AUP), maakte samen met J.M. de Casseres (6.13, 6.14), Ch. Karsten en B. Merkelbach een tegenplan waarin hij het plein opnam in het verkeersplan voor de hele stad – maar dit plan was hetzelfde lot beschoren als dat van Staal: het verdween in de la.⁸ De volgende decennia gebeurde er zo goed als niets op het plein – afgezien van de vernielingen die de Duitse bezetters aanrichtten om er een vijftal bunkers te kunnen bouwen.

Wat Van Eesteren in 1928 niet voor elkaar kreeg, lukte hem in 1952: toen werd de uitvoering ter hand genomen van een plan dat terugging op zijn tegenvoorstel van bijna een kwarteeuw eerder (6.15, 6.16). Het was bedoeld ertoe bij te dragen dat het Museumplein, op dat moment een ‘modderige en slordige speelweide met bunkers’, zou uitgroeien tot ‘het belangrijkste culturele centrum van onze stad’.⁹ De presentatie van het nieuwe, maar feitelijk oude voorstel, inspireerde een aantal tegenontwerpen. A. Komter maakte een tegenplan waarbij de weg niet dwars over het plein liep, maar aan de oostzijde, en de weduwe van J.F. Staal, M. Staal-Kropholler, kwam met een voorstel dat het oorspronkelijke plan van wijlen haar echtgenoot in zoverre aanpaste dat ook dit ruimte bood aan een doorgaande route aan de oostkant.¹⁰ Van Eesteren presenteerde zijn voorstel in twee delen: een ‘plan voor voorlopige aanleg’ en een ‘plan voor aanleg in de toekomst’; het eerste liep op het tweede vooruit, maar beperkte zich tot het aanpakken van wat het meest urgent leek: de ontsluiting van de binnenstad voor het autoverkeer. Dat werd via een brede verkeersstroom midden over het Museumplein in de richting van het Rijksmuseum geleid – deze route gold lange tijd als Nederlands kortste snelweg – en noodzaakte het aanstormend verkeer voor de onderdoorgang naar links of rechts uit te wijken, want al sinds 1931 was die voor het gemotoriseerd verkeer gesloten. Aan de andere kant zou de as aansluiten op de De Lairessestraat, die de verbindende schakel zou vormen met de rijksweg naar Den Haag. Van Eesteren hield rekening met de mogelijkheid onder de as een kopstation aan te leggen voor de treinverbinding naar Schiphol; vooralsnog werd deze verbinding verzorgd door bussen, waarvoor de KLM op het plein een busstation inrichtte. Het toekomstplan voorzag net als het plan van Staal in een aanmerkelijke verkleining van het plein door de plaatsing van twee fors uitgevallen culturele instellingen. Het ‘plan voor voorlopige aanleg’ werd uitgevoerd en de volgende veertig jaar zou de auto bezit nemen van het centrale deel van het Museumplein. Van het toekomstplan kwam niets terecht.

In de late jaren zeventig leidde het idee van de Nederlandse Spoorwegen om de Schiphollijn van Leiden via de luchthaven naar een ondergronds kopstation naast het Rijksmuseum te voeren tot veel commotie. Een tunnel onder de Boerenwetering zou al te grote schade bovengronds weliswaar voorkomen, het plan werd gezien als een bijdrage aan de ‘cityvorming’. Die voorzag in het terugdringen van de woonfunctie ten gunste van kantoren, banken en horeca. De pers sprak van het ‘Manhattaneffect’. ‘Zou deze NS-wensdroom gestalte krijgen, dan valt te vrezen dat Museumplein en omgeving letterlijk aan de meestbiedende worden uitgeleverd.’¹¹ Een pas opgerichte kantoorkoloss in de Banstraat achter het Concertgebouw fungeerde als schrikbeeld.¹² Critici zagen in dit voorstel een verkeerd antwoord op de gevolgen van het ontstaan van een suburbaan stedelijk patroon ‘dat gekenmerkt wordt door maximale noodzaak van verplaatsing’.¹³ Het kopstation zou verdere leegloop van de stad, die in amper tien jaar tijd meer dan honderdduizend inwoners was kwijtgeraakt, alleen maar bevorderen. Uiteindelijk werd gekozen de al in het AUP voorziene ceintuurbaan voor de trein inderdaad aan te leggen en de Schiphollijn via het westelijk parcours daarvan naar Amsterdam-Centraal te leiden.

6.17 Het Museumplein met
Rijksmuseum, gezien vanaf de
De Lairesestraat, 1951.

6.18 Luchtfoto Museumplein,
1971.



Al bleef de ambitie om het Museumplein te blijven opladen met belangwekkende culturele instellingen overeind, veel kwam er vooralsnog niet van terecht. In 1954 opende het Stedelijk een kleine uitbreiding, die opnieuw verzuimde een opening naar het plein te maken. De eerste omvangrijke toevoeging was die van het Van Gogh Museum, dat in 1973 opende; de bouw ervan maakte het nodig vier villa's te slopen. De villa Troostwijk gaf sinds 1986 enkele jaren onderdak aan Museum Overholland, dat in de jaren negentig weer verdween. Een jaar later werd de nieuwe uitbouw van het Concertgebouw, een ontwerp van Pi de Bruijn, in gebruik genomen; vanaf dat moment was de hoofdingang niet langer op het Rijksmuseum gericht, maar op de tot Concertgebouwplein omgedoopte voorruimte aan de zijkant. En zo bleef het Museumplein een restruimte tussen achterkanten, met in het midden nog altijd de kortste snelweg van Nederland. De onderdoorgang door het Rijksmuseum bleef voorbehouden aan voetgangers en fietsen; het voorstel er ook een tramverbinding doorheen te voeren, leed in 1986 schipbreuk op protesten van omwonenden.

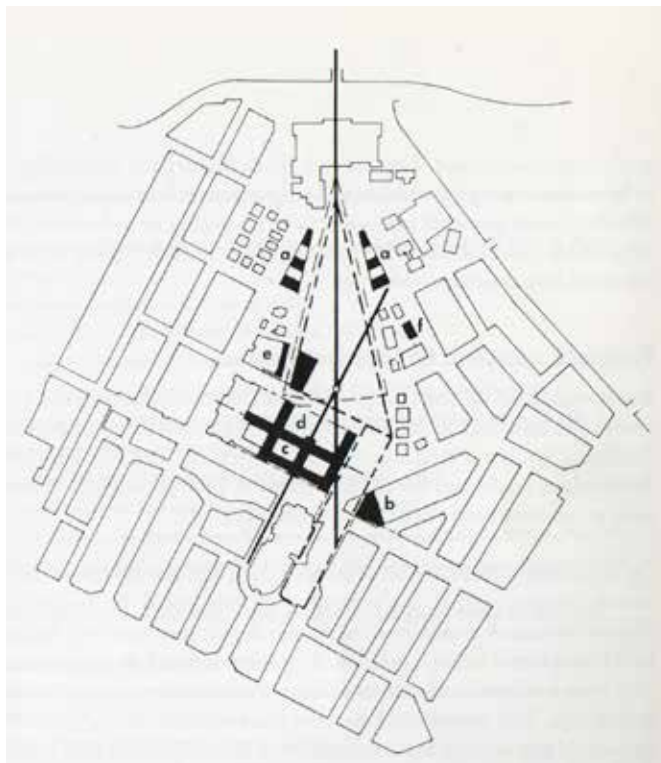


Hollands landschap

In 1988 luidde een door *NRC Handelsblad* georganiseerde prijsvraag het begin in van pogingen de onbevredigende situatie op het plein voor eens en altijd op te lossen. Weliswaar was geen van de tweehonderd inzendingen bruikbaar – John Körmeling kwam bijvoorbeeld met een plan om van de kortste snelweg van Nederland ook de breedste te maken – het probleem was wel met overtuiging geagendeerd. De Stichting Museumplein nam het voortouw door in 1989 Ed Taverne om een analyse en Carel Weeber om een ontwerp te vragen (6.19). Na te hebben geconcludeerd dat het Museumplein ontstond als een combinatie van een algemeen negentiende-eeuws streven naar ‘urban modernism’, met Wenen als een van de inspiratiebonnen voor het plan-Van Niftrik, en een typisch Amsterdamse werkwijze die zou bestaan uit het spiegelen van de oude stad rond de buitengracht, drong hij aan op een ‘beeldende confrontatie met de nieuwe condities van de grote stad’, waarbij hij naar Paul Virilio verwees.¹⁴ Men diende ervoor te waken ‘zich te verliezen in gedateerde neo-provo-achtige fantasieën over de grootste huiskamer van Nederland, welke stevast verzanden in braderie-achtige kermisterreinen’.¹⁵ Carel Weeber nam dit advies ter harte, maar presenteerde een bebouwingsplan dat met bijzonder weinig enthousiasme werd onthaald. De gemeente initieerde daarop in 1990 een aantal studies, die in 1992 uitmondten in een Nota van uitgangspunten: het Museumplein moest geschikt blijven om als manifestatieterrein dienst te blijven doen. De zichtlijnen moesten openblijven, en nieuwe voorzieningen dienden in de randen te worden opgenomen. Daarop stelde de stadsdeelraad een Stedenbouwkundige Adviesraad in waarin Rein Geurtsen (stedenbouwkundige), Alle Hosper (landschapsarchitect) en Maarten Kloos (directeur van Arcam, het Amsterdamse architectuurplatform) zitting namen. Zij droegen de Deense landschapsarchitect Sven-Ingvar Andersson (6.20) voor om het plein opnieuw in te richten. Tussen 1993 en 1996 werkte deze, samen met

6.19 Carel Weeber, ontwerp voor het Museumplein, 1989. a: stadsvilla's, b: hotel, c: uitbreiding Stedelijk Museum, d: luxe appartementen, e: uitbreiding Van Gogh Museum, f: woongebouw

6.20 Luchtfoto van het museumplein ingericht naar ontwerp van Sven-Ingvar Andersson en Stefan Gall.



6.19

Stefan Gall, aan een plan dat het plein een zekere autonomie ten opzichte van de omliggende bebouwing moest geven, wat werd bereikt door een 'lichtlijn' tussen twee fonteinen aan te leggen. Het plein moest onderdak bieden aan een forse uitbreiding van het Van Gogh Museum, en daarnaast voorzien in een half ondergronds te bouwen parkeergarage aan de zuidwestkant. Dat maakte het nodig het niveau van het plein hier te verhogen. Andersson maakte van de nood een deugd door te proberen de horizon, zo typerend voor het Hollandse landschap, invoelbaar te maken (en te verwijzen naar een ets van Rembrandt). Van Eesterens snelweg werd geëlimineerd. De toegang tot de parkeergarage kreeg de vorm van een 'Ezelsoor', die extra fors uitviel omdat de private belegger alleen bereid was te investeren als deze met een eveneens ondergrondse supermarkt verbonden werd.¹⁶ Op 19 augustus 1999 opende Freek de Jonge het vernieuwde Museumplein met een korte conference.





6.21



6.22



6.23



6.24

6.21-22 Visualisaties van de museumtuin, inrichting door Copijn Tuin- en Landschaps-architecten, 2011.

6.23-24 Impressies van de voltooide museumtuin, 2013.

Ondertussen was de renovatie van het Rijksmuseum van start gegaan. Hans Ruijsenaars stelde een ondergronds depot aan de pleinzijde voor en wilde de onderdoorgang voor doorgaand verkeer sluiten en er de grote monumentale entree van maken die ook Cuypers al voor ogen had gestaan. De later gekozen hoofdarchitect Cruz y Ortiz sloot met zijn visie hierop aan, door de hoofdentree in het hart van de onderdoorgang te projecteren. Hiernaast bleef ruimte voor een fietspad. Ook het ontwikkelen van een visie op de tuinen behoorde tot de opdracht. Hierbij ging het om het opschonen en herinrichten van de tuin zelf en de aansluiting van het Rijksmuseum in het nieuwe plan van Andersson. Cruz y Ortiz was als hoofdarchitect eindverantwoordelijk voor het tuinontwerp, maar werd bijgestaan door een tuin- en landschapsarchitect. In 2004 ging deze opdracht naar de Utrechtse firma Copijn Tuin- en Landschapsarchitecten. Het ontwerp voldeed weliswaar aan de functionele eisen van de opgave: handhaven van het karakter van openluchtmuseum, geleding in verschillende afdelingen, inheemse onderhoudsarme planten, onderhoud door niet meer dan twee tuinlieden – het was ook bijzonder terughoudend en dermate architecturaal van karakter dat het contrast met het gebouw allesbehalve sprekend was (6.21, 6.22).

Verliep de meningsvorming over de tuin in betrekkelijke rust, de kwestie van de onderdoorgang deed veel stof opwaaien. Anderssons Voorlopig Ontwerp uit 2002 voorzag in het openhouden van de fiets- en voetgangerspassage. Cruz y Ortiz voldeed hieraan, maar door de entree midden in de onderdoorgang te plaatsten ontstonden er twijfels over de verkeersveiligheid.¹⁷ Rijksgebouwendienst en Rijksmuseum wilden daarom het fietspad uit de onderdoorgang weghalen. Hierop ontstond grote onrust, waarbij de stadsdeelraad zich opwierp als pleitbezorger voor het openhouden van de onderdoorgang. Daarbij konden de wijkbestuurders voortbouwen op adviezen van de Amsterdamse Raad voor Stadsontwikkeling, die meende dat 'de verbinding (...) in de "mental map" van veel mensen aanwezig [is] en (...) door velen (wordt) gekoesterd'.¹⁸ De jaren die volgden bleef de deelraad op het standpunt staan dat de onderdoorgang open moest blijven; op 29 januari 2004 nam de raad unaniem een motie aan die erop aandrong dat ook in de toekomst te garanderen.¹⁹ Opnieuw werd de onderdoorgang onderwerp van studie. Stedenbouwkundige Maurits de Hoog (dienst Ruimtelijke Ordening) concludeerde dat de normen van de Aanbevelingen voor Stedelijke Verkeersvoorzieningen geen andere slotsom mogelijk maakten dan dat de onderdoorgang te weinig ruimte bood om alle wensen te accommoderen, en de Programmadirectie van het museum maakte gewag van spanningen tussen de ambitie 'van het Museumplein als culturele topattractie op Europese schaal' met jaarlijks tussen de vier en de zes miljoen bezoekers, en de open passage.²⁰ Toch besloot de opdrachtgever het standpunt te huldigen dat er verkeer mogelijk moest zijn.²¹ De Fietsersbond Amsterdam, een 'Comité Red de Onderdoorgang' en de deelraad bleven aandringen op het openhouden van de onderdoorgang, maar ook de tegenstanders roerden zich. De architecten Tjeerd Dijkstra, Ben Loerakker, Fred Rocco, Jaap van Rijs en Noud de Vreeze stelden een persbericht op dat ze in mei 2005 onder de aandacht van rijksbouwmeester Mels Crouwel brachten. In de Nota van Uitgangspunten van dat jaar werden de knopen doorgehakt: de onderdoorgang bleef open, de zijbeuken werden voor voetgangers, de centrale voor fietsers bestemd. En daarmee leek Ruijsenaars' idee van een royale entree in het centrum van het gebouw definitief ten grave te zijn gedragen. 'Dit is nu hoe het in Nederland gaat, dit is het resultaat van inspraak', oordeelde Crouwel.²² Uiteindelijk zou de zo zeer gemiste centrale ingangspartij er toch komen – niet in het hart van de onderdoorgang, maar aan beide zijanten bij de binnenhoven. Met deze oplossing lijkt men het beste van twee werelden te hebben gecombineerd en verschoof de aandacht terug naar het Museumplein.

Het laatste bedrijf?

In 2010 werd het maken van het definitieve tuinontwerp opgedragen aan Copijn Tuin- en Landschapsarchitecten. Cruz y Ortiz speelde vanaf dat moment geen rol meer. Opmaat van deze koerswijziging was het aantreden in 2008 van de nieuwe directeur, Wim Pijbes, die het ambitieniveau van het plan van Cruz y Ortiz te laag vond. Wilde de tuin het visitekaartje van het museum zijn, dan moest het ontwerp er een eigen identiteit aan geven. Idealiter moest de tuin het hele jaar door bezoekers trekken en flexibel genoeg zijn om er verschillende activiteiten te programmeren. Cuypers' tuinschets van 1901 werd net als in het oorspronkelijke plan als uitgangspunt genomen, maar vrij geïnterpreteerd.²³ De stijkamers werden afgestemd op hun functie als decor van wisselende architecturale elementen, waaronder de Amsterdamse speeltoestellen uit de jaren vijftig van architect Aldo van Eyck. Tuin en gebouw vormen een gesamtwerk dat de toevoegingen en veranderingen van de afgelopen decennia opneemt en meer dan in de eerdere plannen uitgaat van een wisselwerking met het herboren museum. Het verleggen van de ingang van de expeditieruimte naar de zijkant van de tuin en het elimineren van de fietsenstalling vergrootten de vrijheid bij het ontwerpen. Aan de oostkant van de onderdoorgang ontstond een ruimte die door spelende kinderen in beslag is genomen. Hier bevindt zich onder andere een fontein met een wisselend patroon van omhoog schietende waterstralen. Geheel in de traditie van de Hollandse tuin worden ook groenten gekweekt, waarbij verband wordt gelegd met de groenten die op schilderijen in het museum te vinden zijn. Uiteindelijk ligt het in de bedoeling deze groenten ook te verwerken. Beleving is een sleutelbegrip, en de plantenkeuze is gebruikt om het seizoen op te rekken: vanaf het vroege voorjaar tot het late najaar bloeien er bloemen. Vergeleken met het plan van Cruz y Ortiz oogt alles uitbundig, vrij en ongedwongen.

De tuin fungeert als intermediair naar het plein, dat na de heropening van het Rijkmuseum opnieuw op de schop gaat. Al een jaar na oplevering bleek Anderssons plein aan bezuinigingen op de uitvoering en een veel te laag onderhoudsbudget kapot te gaan. In 2007 viel het besluit er tien miljoen euro in te investeren. Het jaar erop werden vier scenario's uitgedacht, uiteenlopend van nietsdoen tot de transformatie van de groene long tot een klassiek stadsplein. De visie 'plein als veld', die beoogde vast te houden aan de uitgangspunten van Anderssons plan maar dat op veel punten geheel anders uit te voeren, werd in juni van dat jaar als leidraad gekozen en in december vastgelegd in de *Visie Museumkwartier*. De inrit van de parkeergarage werd verplaatst, zichtlijnen werden hersteld, vrachtauto's werden geweerd. Zo zou een ensemble moeten ontstaan dat zich zou kunnen meten met het Museumsinsel in Berlijn en het Museumsquartier in Wenen.²⁴ De stedenbouwkundige Ton Schaap en de landschapsarchitect Michael van Gessel leverden het Definitieve Ontwerp. Met Anderssons straatmeubilair werd korte metten gemaakt, er kwamen ruime paden, rondom het gazon werden zestien meter brede boulevards voorzien, het gras werd gemarkeerd met natuurstenen banden die zevenmaal zo breed waren als de gebruikelijke stoepbanden. Het plein werd robuuster, de looproutes sloten aan bij het omliggende stratenpatroon.²⁵ Het plan anticipeert op de nieuwe situatie waarin niet alleen het Stedelijk maar ook het Van Gogh Museum de entree aan de zijde van het Museumplein heeft. In plaats van een groene zee tussen achterkanten ontstaat een ruim, groen veld als een gemeenschappelijke voorplein. Het 'ezelsoor' wordt vervangen door een grote vijver, die het licht tegen het overstek van de uitbreiding van het Stedelijk Museum kaatst. Deze oplossing is geïnspireerd op een vijver van Andersson bij de Karlskirche in Wenen. Met het ontwerp van Schaap en Van Gessel komt – hopelijk – een einde aan een meer dan honderd jaar durende worsteling met het culturele hart van Nederland.

6.25 De tuin aan de zuidzijde van het Rijksmuseum, 2013.

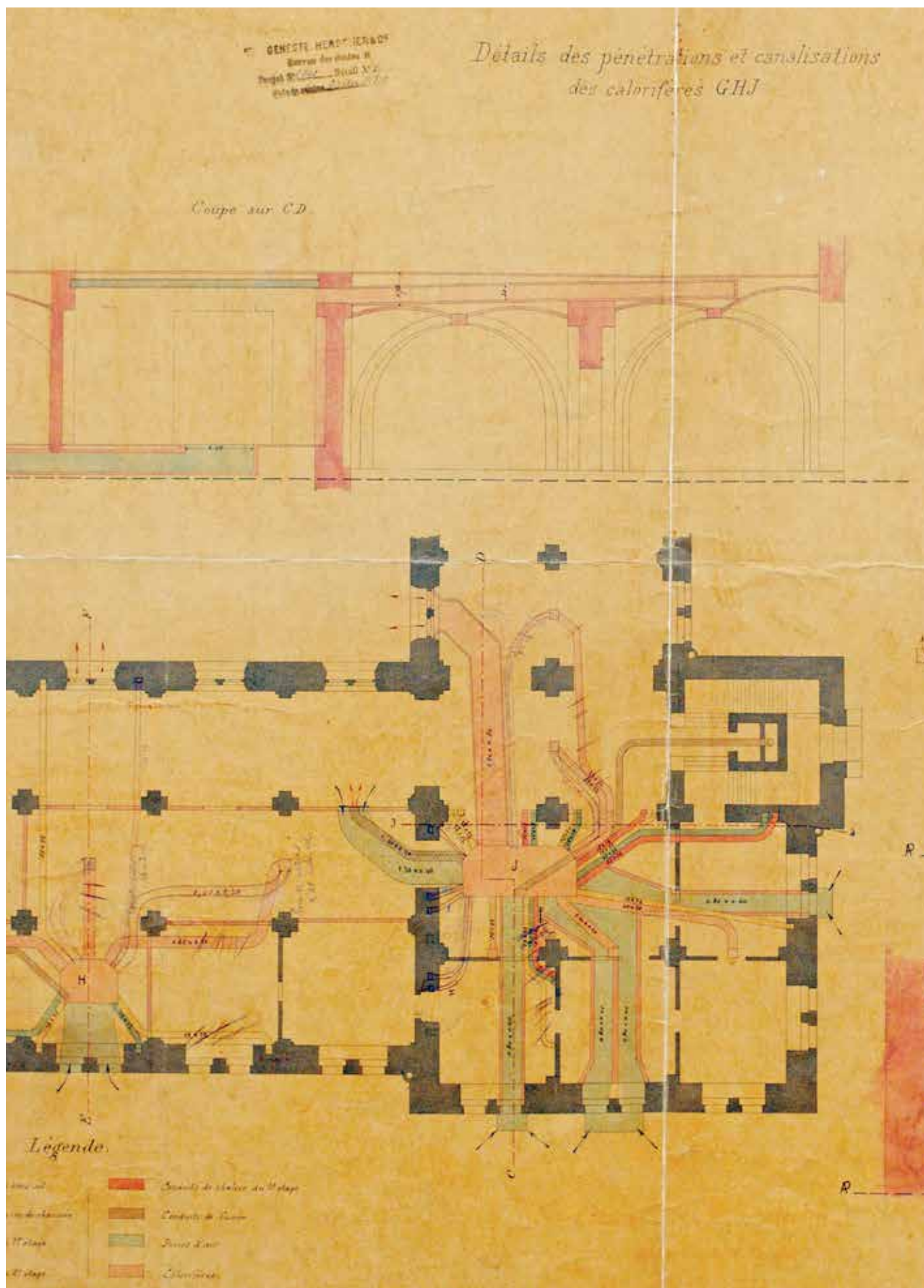
6.26 Speeltoestellen van Aldo van Eyck voor het Entreegebouw in de museumtuin, 2013.



6.25



6.26



F.01 Detail van ontwerp-
 tekening voor het
 verwarmings- en ventilatie-
 systeem van het museum,
 1879.

Om de collectie van het Rijksmuseum te beschermen en de omvangrijke bezoekersstromen ook een aangenaam verblijf te kunnen garanderen, is een goed klimaatsysteem noodzakelijk. Oorspronkelijk werd het museum verwarmd met op kolen gestookte verwarmingstoestellen in het souterrain. Van hieruit werd de lucht, uit het zicht van bezoekers, door de dikke muren van het gebouw naar de expositieruimten getransporteerd. Ook de binnenplaatsen waren in dit initiële luchtcirculatiesysteem geïntegreerd. Het bleek echter onmogelijk het museum gelijkmatig te verwarmen en er was een gebrek aan frisse lucht. Met de grote verbouwprojecten na de Tweede Wereldoorlog werden de technische installaties in het souterrain meerdere malen gemoderniseerd. Kolen werden vervangen door stookolie en later door aardgas. Daarnaast vroegen de uitbreidingen van het museum, die ten koste waren gegaan van de binnenplaatsen, om een nieuw luchtcirculatiesysteem. Ditmaal werden tussenwanden en ruimten boven de verlaagde plafonds gebruikt om de luchtschachten buiten zicht te houden. Met het verwijderen van deze inbreidingen en de verlaagde plafonds tijdens de meest recente verbouwing kwamen deze constructies weer tevoorschijn.

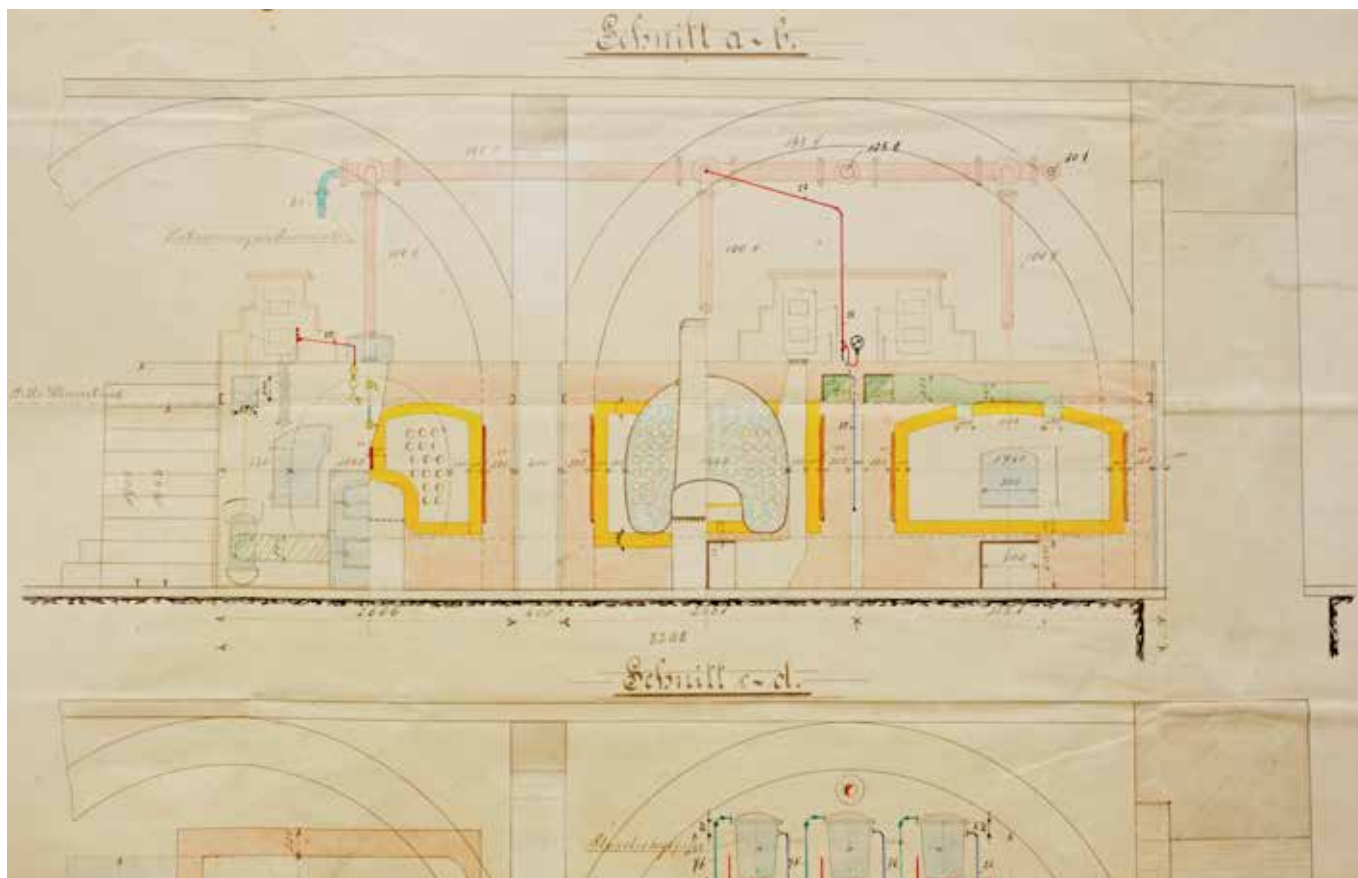
Bij het ontwerp voor het nieuwe Rijksmuseum is het klimaatbeheersingssysteem opnieuw ontworpen. Toch is daarbij deels teruggegrepen op het oorspronkelijke concept, waarin technische installaties aan het zicht waren onttrokken en luchtkanalen in de muren geïntegreerd. Deze keuze werd gemaakt omdat dit zowel historisch als esthetisch een goede benaderingswijze bood. De wens het nieuwe systeem in het historische casco te integreren was een complexe opgave. Hierbij werkten Cruz y Ortiz en Van Hoogevest samen met de installatietechniekadviseurs van Arup en partners.

Besloten werd twee gescheiden luchtcirculatiecircuits aan te leggen. De luchtbehandelingskasten voor het souterrain en de bel-etage zijn geplaatst in de Energiering die grotendeels rond (en gedeeltelijk onder) het bestaande gebouw is aangebracht. Het centrum van deze Energiering bevindt zich niet langer in het hoofdgebouw, maar diep onder het nieuwe Entreegebouw, waarmee expositieruimte in het souterrain is gewonnen.

Vanuit de Energiering wordt de lucht het gebouw ingeleid via stalen pijpen die tussen de houten funderingspalen door zijn geboord. Onder de verhoogde vloer wordt de lucht verdeeld over de vloerroosters in het souterrain en de muurkanalen, die de lucht naar de bel-etage leiden. Omdat de oorspronkelijke schachten onvoldoende groot waren, zijn nieuwe luchtkanalen met een grotere doorsnede in de muren gehakt. De inlaadroosters waar deze op de bel-etage uitkomen, bevinden zich onder de vensters. De lucht verlaat de expositieruimten op beide etages weer via openingen in de vensters richting de binnenplaatsen. Van hieruit wordt deze grotendeels teruggevoerd naar de ondergrondse luchtbehandelingskasten, waarvandaan de lucht, verwarmd of gekoeld, opnieuw het gebouw wordt ingeblazen. De behoefte aan verse buitenlucht wordt afgestemd op de bezoekersaantallen. Wanneer nodig worden enkele panelen van de glazen overkappingen automatisch geopend, waardoor de binnenplaatsen in directe verbinding met de buitenlucht komen te staan.

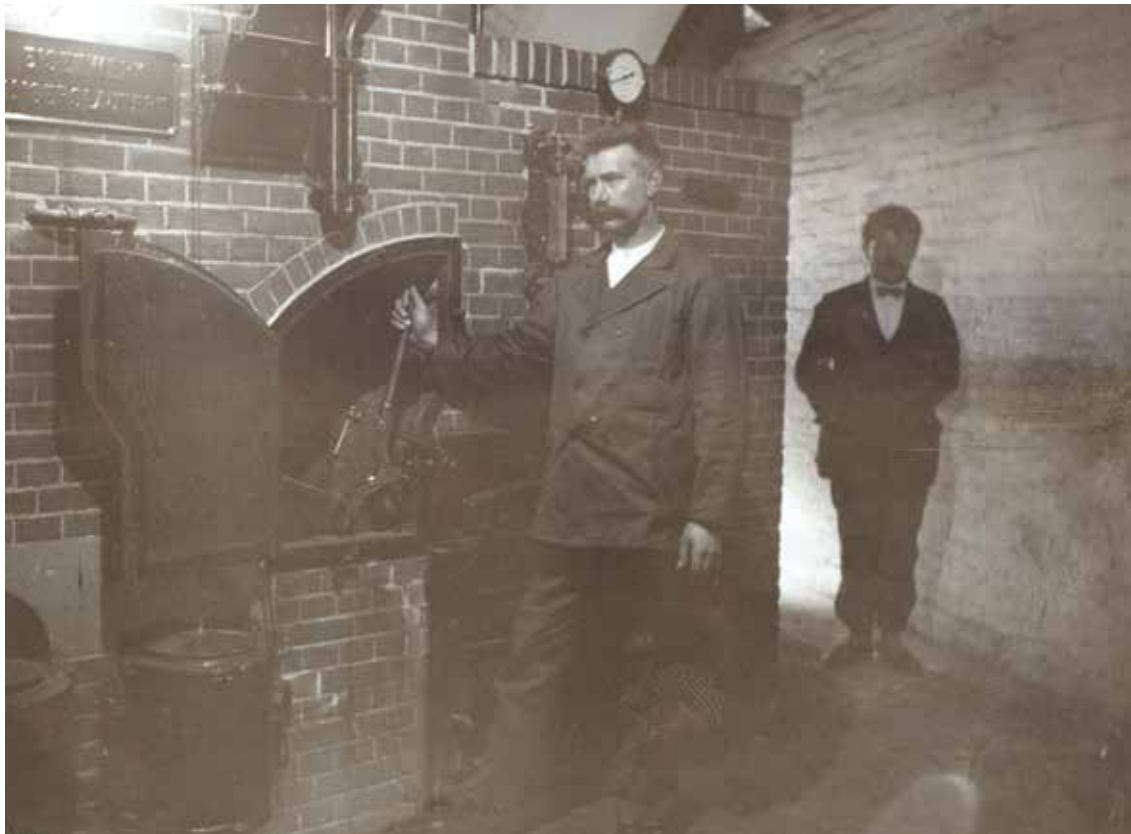
Voor de museumzalen op de eerste verdieping zijn de luchtbehandelingskasten in de nok van het dak geplaatst. De buitenlucht wordt hier door openingen in het dakschild aangezogen. Via verschillende in- en uitlaatsystemen in het plafond van de onderliggende expositieruimten wordt zeker gesteld dat ook hier de temperatuur en luchtvochtigheid goed kunnen worden gereguleerd.

Voor de klimaatbeheersing is ook isolatie van belang. Isolatie-eisen speelden een rol bij de ontwikkeling van het moderne glas dat in de nieuwe vensters van het museum is toegepast. Ook is er uitgebreid onderzoek gedaan naar verschillende soorten wandisolatie. Er werd gezocht naar optimale conservering van de kunstwerken, zonder dat daarbij het gebouw schade zou ondervinden. Na lange en felle discussies is uiteindelijk besloten de binnenwanden van de buitenmuren te bekleden met een door de TU Dresden ontwikkeld product: Calsitherm. Ook een deel van de vensternissen is hiermee afgedekt. Dit kalkachtige materiaal helpt de vochtbalans in de expositieruimten constant te houden en werkt isolerend, hoewel het ademt. Dit laatste is van groot belang, omdat niet-ademend isolatiemateriaal schade zou hebben veroorzaakt aan het monument, bijvoorbeeld aan de tegeltableaus op buitengevels.



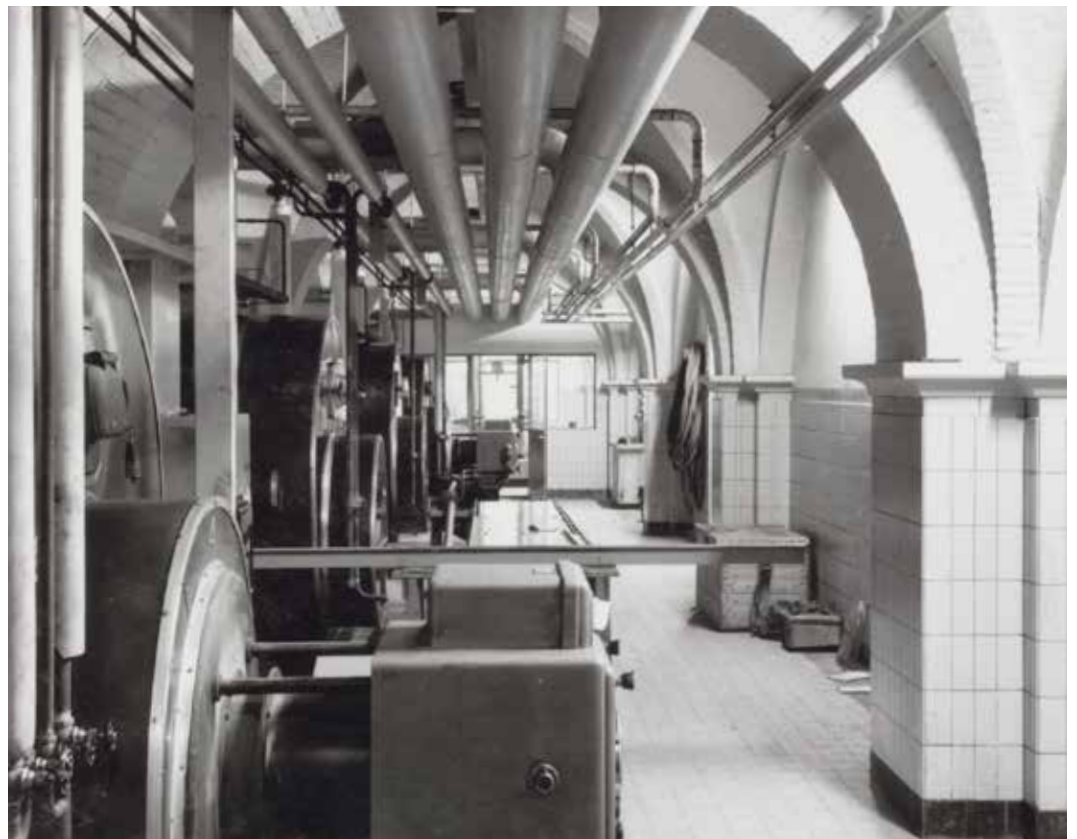
F.02

F.02-03 De oorspronkelijke kolengestookte verwarmingsketels in het souterrain van het museum, ca. 1900.



F.03

F.04 Het ketelhuis in 1961.

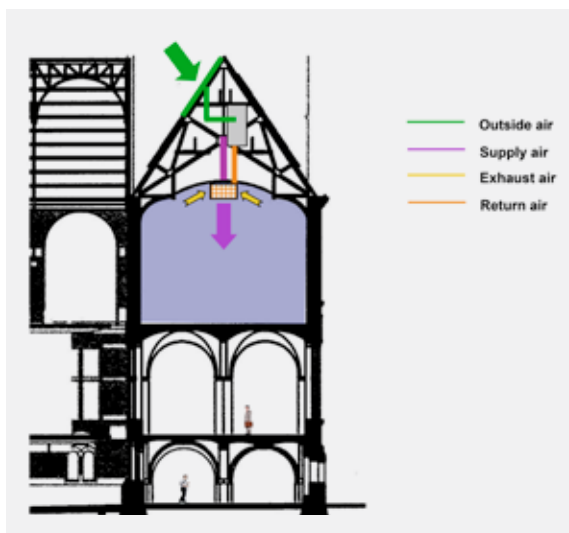


F.04

F.05 Voordat de binnenplaatsen van het museum in de jaren zestig werden volgebouwd, werden langs de gevels, die toch uit het zicht zouden verdwijnen, ventilatieschachten aangelegd.



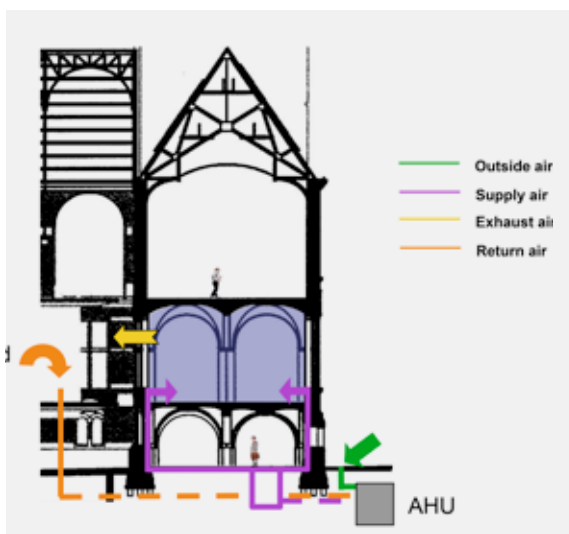
F.05



F.06



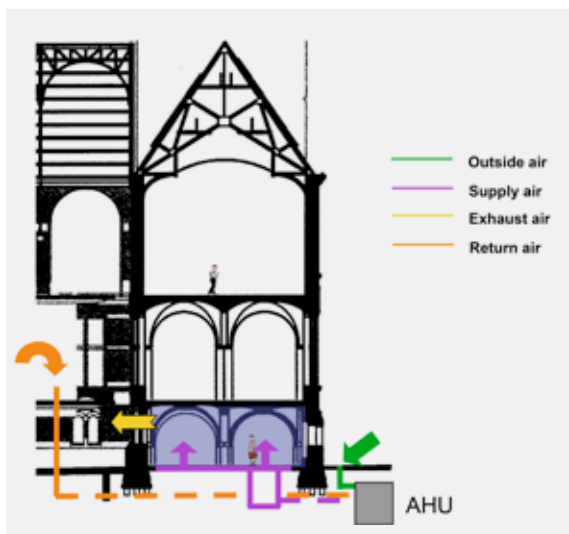
F.07



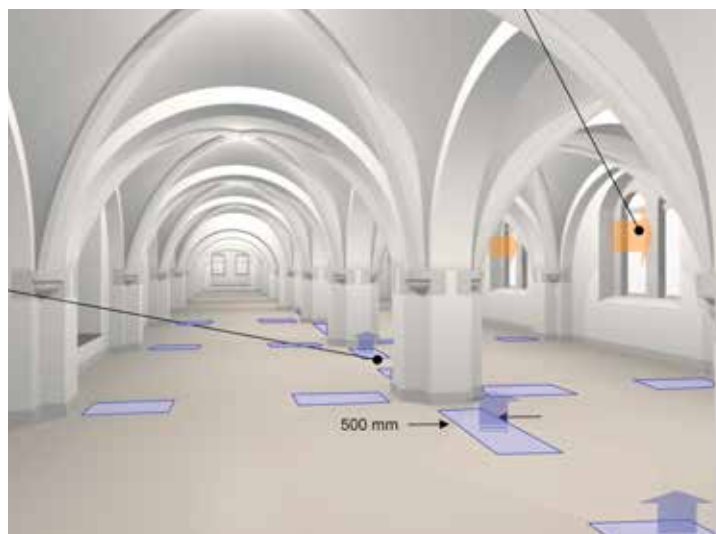
F.08



F.09



F.10



F.11

Het nieuwe klimaat-beheersingssysteem ontworpen en ingepast door Cruz y Ortiz en Van Hoogevest in samenwerking met de installatietechniekadviseurs van Arup en partners.

F.06-07 Het luchtcirculatiesysteem op de eerste verdieping, waar de luchtbehandelingskast zich in de nok van het dak bevindt.

F.08-11 In ruimten onder de vloeren van het souterrain komen de leidingen uit de Energiering samen en vertakken zich vandaar naar de tentoonstellingsruimten van bel-etage en souterrain.



F.12



F.13



F.14

F.12-13 Voor het nieuwe klimaatbeheersingssysteem zijn in de muren grotere luchtkanalen gehakt.

F.14 De bouw van putten onder de vloeren van het souterrain.



F.15

F.15 De installatie van het
klimaatbeheersingssysteem
op en onder het dak.



F.16



F.17

F.16-17 Werkzaamheden aan klimaatinstallaties in de dakkappen.



F.18

F.18 Brand- en ventilatie-luiken in de vernieuwde glazen kap boven een van de binnenplaatsen.



F.19



F.20

F.19 Constructie van leidingen tussen het westelijk deel van de Energiering en kelders van het hoofgebouw, 2009.

F.20 Leidingdoorvoer onder de westelijke binnenplaats.



F.21

F.21 De constructie van het energiecentrum onder het Entreegebouw, 2011.



F.22 Het noordelijk deel van de Energiering, 2011.



Los van de vraag of de nieuwe chronologisch geïntegreerde manier van presenteren van de vaderlandse geschiedenis optimaal is – de discussie daarover kan worden overgelaten aan kunsthistorische en historische fijnproevers –, is het Rijksmuseum er enorm op vooruitgegaan als logistiek apparaat. Voor een museum is dat tegenwoordig cruciaal, gezien de accentverschuiving de afgelopen eeuw van bewaarplaats van objecten naar bezoekersmachine. Het gebouw is toegankelijker gemaakt en de routing is overzichtelijker. De enigszins weggestopte en in tweeën geknipte twintigste-eeuwse opstelling is de uitzondering die bevestigt hoe helder het museum is geworden.

Misschien is het nog niet ideaal, maar in de nieuwe opzet is het museum beter geschikt om grote bezoekersaantallen te accommoderen. Hoezeer het gebouw in dit opzicht is verbeterd, is evident voor iedereen met een herinnering aan de rijen die vroeger stonden bij de twee kleine en donkere entrees aan weerszijden van de onderdoorgang en aan het gedrang direct daarachter, onder aan de trap naar de hoofdverdieping. Het nieuwe entreegebied in het hart van het gebouw, ruim en licht, maakt een wereld van verschil.

Bovendien heeft het gebouw door de restauratie van de oorspronkelijke architectuur en decoraties enorm aan sfeer gewonnen, wat een bezoek aan het Rijksmuseum tot een rijkere, architectonische, ervaring maakt dan louter het visuele genot van de tentoongestelde kunstwerken en voorwerpen. Ook die ervaring is van grote betekenis in de huidige museale wereld.

Behalve allerlei praktische argumenten voor de verbouwing – namelijk dat het gebouw toe was aan een grondige opknapbeurt en opschoning – is er een soms wat omfloerst geuit motief achter de transformatie van het Rijksmuseum: dat vrijwel alle grote musea in het buitenland hetzelfde hebben gedaan. In het oude Rijksmuseum kon ‘de wens van de museumbezoeker voor moderne faciliteiten niet worden vervuld’, aldus de Rijksgebouwendienst en het ministerie van OCW in een document van 4 april 2013.¹

Meer nog dan door uitdijende collecties worden verbouwingen en uitbreidingen van musea uiteindelijk gelegitimeerd door de ambitie om groeiende aantallen bezoekers te trekken, en te accommoderen. De architectuur van een verbouwing (of restauratie), die vaak op zichzelf al een reden is voor een bezoek, werkt op die manier als een tweesnijdend zwaard: dankzij een verbouwing kunnen er meer bezoekers komen, en mede door zo’n verbouwing komen ze er ook.

Twee fasen

Zoals zo veel musea was het Rijksmuseum voorheen een accumulatie van ingrepen en wijzigingen, waarbij in de loop der tijd steeds delen van het gebouw zijn aangepast aan veranderende wensen, museologische opvattingen, en hogere bezoekersaantallen. De recente transformatie heeft vrijwel alle eerdere ingrepen tenietgedaan, en daarin is er een frappante gelijkenis te vinden met de aanpak van het Stedelijk Museum op een steenworp afstand. Niet alleen omdat in beide gevallen de entree is verplaatst, en daarmee de hoofdrichting in het gebouw is veranderd, maar vooral ook omdat de verbouwingen in beide musea zijn aangegrepen om een organische

bouwhistorie teniet te doen en te verruilen voor slechts twee fasen, het oorspronkelijke gebouw (of beter gezegd een interpretatie van het oorspronkelijke gebouw) en de eenentwintigste-eeuwse interventie. Zeker in het geval van het Stedelijk Museum ligt het ingewikkeld wat dat oorspronkelijke gebouw is. In het Stedelijk zijn door toedoen van Benthem Crouwel Architecten nagenoeg alle toevoegingen en veranderingen van Frits Eschauzier en Bart van Kasteel uit de periode 1937 tot 1985 verdwenen, inclusief de Nieuwe Vleugel, maar is niet het negentiende-eeuwse gebouw in oude luister hersteld, zoals dat wel is nagestreefd in het Rijksmuseum door het Spaanse architectenbureau Cruz y Ortiz arquitectos, de Nederlandse restauratiearchitecten Van Hoogevest Architecten en de Franse interieurarchitect Wilmotte & Associés. Uit het Rijksmuseum zijn vrijwel alle sporen verwijderd van onder meer diezelfde Eschauzier, die bijvoorbeeld het sierlijke Prentenkabinet had ontworpen en de Aziatische afdeling had ingericht, en van Wim Quist, die in de jaren tachtig de Eregalerij had vormgegeven en in de jaren negentig de Zuidvleugel heeft verbouwd. De inrichting van deze Zuidvleugel was ondertussen alweer veranderd, om de ruimten daarin geschikt te maken voor een tentoonstelling van een selectie van hoogtepunten uit de collectie tijdens de lange periode van verbouwing van het museum; sinds de opening van het hoofdgebouw wordt het nogmaals gewijzigd om er ruimte voor tijdelijke tentoonstellingen en een restaurant van te maken.

De overeenkomst in benadering van de transformatie van Rijks en Stedelijk is groot, maar er is ook een groot verschil. Terwijl in het Rijksmuseum het ontwerp van Cuypers en, in de hoofdas, diens decoratieve programma zo getrouw mogelijk weer naar voren is gehaald, zijn in het Stedelijk Museum, onder verwijzing naar het witte museum van Sandberg, nagenoeg alle decoraties en de materialiteit van het negentiende-eeuwse gebouw van A.W. Weissman verbloemd en onzichtbaar gemaakt. Bovendien is de ingreep in het Rijksmuseum minder nadrukkelijk dan in het Stedelijk Museum. Weliswaar zijn in dit laatste museum op de bovenverdieping van de uitbreiding de verschijningsvorm en omvang van de museumzalen uit de oudbouw voortgezet, maar verder is het verschil tussen oud en nieuw op alle punten in het gebouw evident. Dat is in het Rijksmuseum veel minder het geval. In het Stedelijk Museum is een groot verschil tussen het bakstenen gebouw van Weissman en de witte 'badkuip', zoals Mels Crouwel de uitbreiding ook zelf noemt. In het Rijksmuseum is het contrast tussen oud en nieuw veel zachter. Kenmerkend in dit opzicht is dat een van de weinige van buiten zichtbare toevoegingen het in verschijningsvorm bescheiden Aziatisch Paviljoen is.

Schaal

In internationaal perspectief bevindt het Rijksmuseum zich dicht bij de museale wereldtop. Maar het Rijksmuseum (met prognoses van rond de twee miljoen bezoekers per jaar) kan zich niet echt meten in populariteit en reputatie met de museale Champions League, waarin het Louvre in Parijs (tien miljoen bezoekers per jaar), het Metropolitan Museum in New York en het British Museum in Londen (elk zes miljoen), en de Vaticaanse Musea in Rome (meer dan vijf miljoen) een ruime en vermoedelijk onoverbrugbare voorsprong hebben.

Het Rijksmuseum laat echter een groot aantal gerenommeerde Europese musea met indrukwekkende collecties achter zich, zoals het Neues Museum in Berlijn, waar het bureau van David Chipperfield uit een ruïne een nieuw gebouw heeft laten herrijzen (700.000 bezoeker per jaar), vergelijkbaar met de manier waarop Hans Döllgast dat eerder heeft gedaan met de in puin geschoten Alte Pinakothek in München, eveneens een museum met een bijzondere collectie (dat een bescheiden aantal van 300.000 bezoekers per jaar trekt).

7.01 Pagina 236-237:
De Nachtwachtzaal wordt
sinds de heropening weer
druk bezocht, 2013

Wat voor het Rijksmuseum geldt, is trouwens mutatis mutandis ook van toepassing op het Stedelijk Museum, dat minder publiek trekt dan de Tate Modern in Londen (vijf miljoen), het Centre Pompidou in Parijs (bijna vier miljoen) en het MoMA in New York (2,5 miljoen). Natuurlijk speelt mee dat de grote musea een fabelachtige collectie hebben, fantastische tentoonstellingen maken en grotere budgetten hebben, maar dat maakt niet het hele verschil in bezoekersaantallen.

Verhouding

In een museum als het Louvre is in absolute aantallen beduidend meer te zien dan in het Rijksmuseum, maar relatief evenveel. Met circa 35.000 objecten is er in het Louvre bijna vijf keer zo veel tentoongesteld als in het Rijksmuseum. Wanneer echter het aantal kunstwerken door de bezoekersaantallen worden gedeeld (die in het Louvre ook ongeveer het vijfvoudige van het Rijksmuseum zijn) blijkt dat in beide musea per bezoeker 0,004 werk is te zien. Aangezien beide musea maar een beperkt aantal meesterwerken in de categorie van de *Mona Lisa* en de *Nachtwacht* hebben, die iedereen wil en sterker nog moet zien, is het in het Louvre op sommige plekken veel meer dringen dan in het Rijksmuseum.

Het Rijksmuseum heeft circa vijfduizend bezoekers per dag, het Louvre – dat maar zes dagen per week open is – zit ruim boven de dertigduizend. Dat maakt het Rijksmuseum vanuit het bezoekersperspectief een prettiger museum. Maar ook hier geldt dat de individuele kunstervaring vrijwel onherroepelijk wordt opgedaan terwijl anderen over de schouder meekijken, of in de weg staan om een kunstwerk helemaal te kunnen zien. De enige manier waarop een gemiddelde bezoeker in een populair museum een lege zaal kan zien, is op een foto gemaakt buiten openingstijden. Bij een gewoon museumbezoek is de kans groot dat er andere mensen, vaak heel veel andere mensen, in dezelfde ruimte zijn, kijken, rondlopen en niet alleen een deel van het zicht op de kunstwerken ontnemen, maar het vrijwel onmogelijk maken om een hele ruimte te kunnen overzien. Alle esthetische overwegingen van architect, tentoonstellingsmaker en conservator om een ruimte als geheel op te vatten, worden daarom doorkruist door de dagelijkse realiteit van bezoekersstromen. Toch is ook in het Rijksmuseum de internationale conventie gevolgd, een museumzaal, of zelfs een heel museum op te vatten als een ruimtelijk, visueel en inhoudelijk samenhangend ensemble.

Logistiek

Met de grote aantallen bezoekers en het daarbij noodzakelijke 'crowd management' hebben musea vaak meer weg van een luchthaven dan van een plek waar in alle stilte contemplatief van kunst kan worden genoten. Veel museumarchitecten hebben ook hun sporen verdiend in complexe opgaven als luchthavens en treinstations, waar op een vergelijkbare manieren pieken in de drukte moeten worden opgevangen. Ook voor Cruz y Ortiz is dit geen onbekend terrein. Samen met Giraudi Wettstein heeft het bureau het grote treinstation van Bazel verbouwd tussen 1996 en 2003. Ook I.M. Pei, de ontwerper van de piramide van het Louvre, had al ervaringen met verkeersgebouwen. Hij had in de jaren zestig onder meer de inmiddels gesloopte Terminal 6 van JFK Airport in New York ontworpen, die van 1970 tot 2008 in gebruik is geweest. Het bureau van Norman Foster heeft zowel veel musea gebouwd en verbouwd, waaronder het British Museum (1994–2000) en het Lenbachhaus in München (2002–2013), als veel luchthavens ontworpen, zoals Stansted bij Londen (1981–1991), Chek Lap Kok in Hongkong (1992–1996) en Queen Alia in Amman (2005–2012).





Luchthavens en musea hebben met elkaar gemeen dat ze in de loop der jaren een steeds grotere stroom mensen hebben moeten accommoderen. Hoe verschillend in hun aard en representativiteit ook, uiteindelijk zijn het in essentie in belangrijke mate logistieke opgaven. Beide hebben ook een nadrukkelijk beveiligingsaspect. Wat op de luchthaven de bagageafhandeling is, is in een museum de garderobe – vaak een bottleneck – en het equivalent van de ‘tax free shopping’ en ‘food courts’ op luchthaven zijn de museumwinkel en het restaurant. En net zoals op veel luchthavens de winkels een lucratief onderdeel zijn, en soms zelfs meer opleveren dan de afhandeling van vluchten waar het allemaal om begonnen is, zijn de museumwinkel en de horeca voor de economie van musea van grote betekenis.

De hoeveelheid passagiers op een luchthaven wordt maar in beperkte mate bepaald door de kwaliteit van de architectuur of het winkelapparaat. Bijna niemand kiest een luchthaven uit op architectuur of voorzieningen. Essentieel is de geografische ligging van de luchthaven ten opzichte van andere luchthavens en ten opzichte van een of meer grote steden, plus het aantal bestemmingen dat rechtstreeks wordt aangedaan, en de frequentie van de vluchten.

Voor musea geldt iets vergelijkbaars. Zoals er meer vliegverkeer is vanaf Londen of Parijs, zo is daar ook meer museumverkeer. Dit zijn ten eerste veel grotere steden, met meer eigen publiek en zeker ook meer toeristen. En ten tweede zal nog meespelen dat verschillende van de grootste publiekstrekkers geen entreegeld heffen, wat in Nederland alleen zo is voor Museumkaarthouders. Er is geen rechtstreekse relatie tussen de omvang van een stad en de aantallen museumbezoekers, maar andersom is het wel zo dat de grootste musea met de meeste bezoekers in grote steden staan.

Als die stelling houdbaar is, dan zal een museum als het Rijksmuseum nooit bij de echte top gaan horen. Dat ligt niet eens aan het gegeven dat er te weinig topwerken te koop (en betaalbaar) zijn om de prachtige collectie van het museum naar een hoger plan te brengen, het heeft te maken met de omvang van Amsterdam. Aangezien het uitgesloten is dat Amsterdam een veel grotere stad zal worden, en veel meer toeristen zal gaan trekken, zit er een bovengrens aan het aantal bezoekers.

Bovendien, vergelijkenderwijs doet het museum het echter buitengewoon goed, en de transformatie zal de positie hoog in de museale subtop alleen maar vergroten. Want in steden die substantieel groter zijn dan Amsterdam (dat ruim 800.000 inwoners telt) en aanmerkelijk meer toeristische overnachtingen hebben dan de tien miljoen die Amsterdam er in 2012 had, doen vergelijkbare musea het zeker niet altijd beter. Het Kunsthistorisches Museum in Wenen (2 miljoen inwoners, 12 miljoen overnachtingen) trekt ‘maar’ ongeveer een miljoen bezoekers per jaar en het Prado in Madrid, een veel grotere stad met veel meer toeristen (3,2 miljoen inwoners in Madrid, het dubbele in de regio, 16 miljoen toeristische overnachtingen in 2012) zit qua bezoekersaantallen in de buurt van het Rijksmuseum.

Spaanse benadering

Het Prado in Madrid is net als het Rijksmuseum recentelijk verbouwd en uitgebreid, tussen 2003 en 2007, naar ontwerp van Rafael Moneo. Moneo heeft dat gedaan op een manier die verwant is aan de werkwijze van Antonio Cruz en Antonio Ortiz, die een grote affiniteit hebben met het werk van Moneo en diens benadering (en voor wie zij van 1968 tot 1971 hebben gewerkt). Door in de nieuwbouw de ‘seemingly essential gallery add-ons (cafe, bookshop, auditorium)’ onder te brengen, kon Moneo aldus de toenmalige criticus van *The Guardian*, Jonathan Glancey, het museum helemaal aan de kunst laten.² De concentratie van de ‘add-ons’ van het Rijksmuseum in het atrium laat een identieke strategie zien. Ook schreef Glancey

dat Moneo 'has avoided the temptation to design an "iconic" (in other words, showy) gallery that might have rivalled Frank Gehry's phantasmagorical Bilbao Guggenheim'. Dergelijke woorden zijn ook onverkort van toepassing op wat Cruz y Ortiz heeft gedaan in het Rijksmuseum. De interventies van het bureau zijn uiteindelijk nogal bescheiden, en zijn dat des te meer dankzij Wilмотte, die grijs in het museum heeft gebracht als alternatief voor het wit dat Cruz y Ortiz aanvankelijk voor ogen stond.

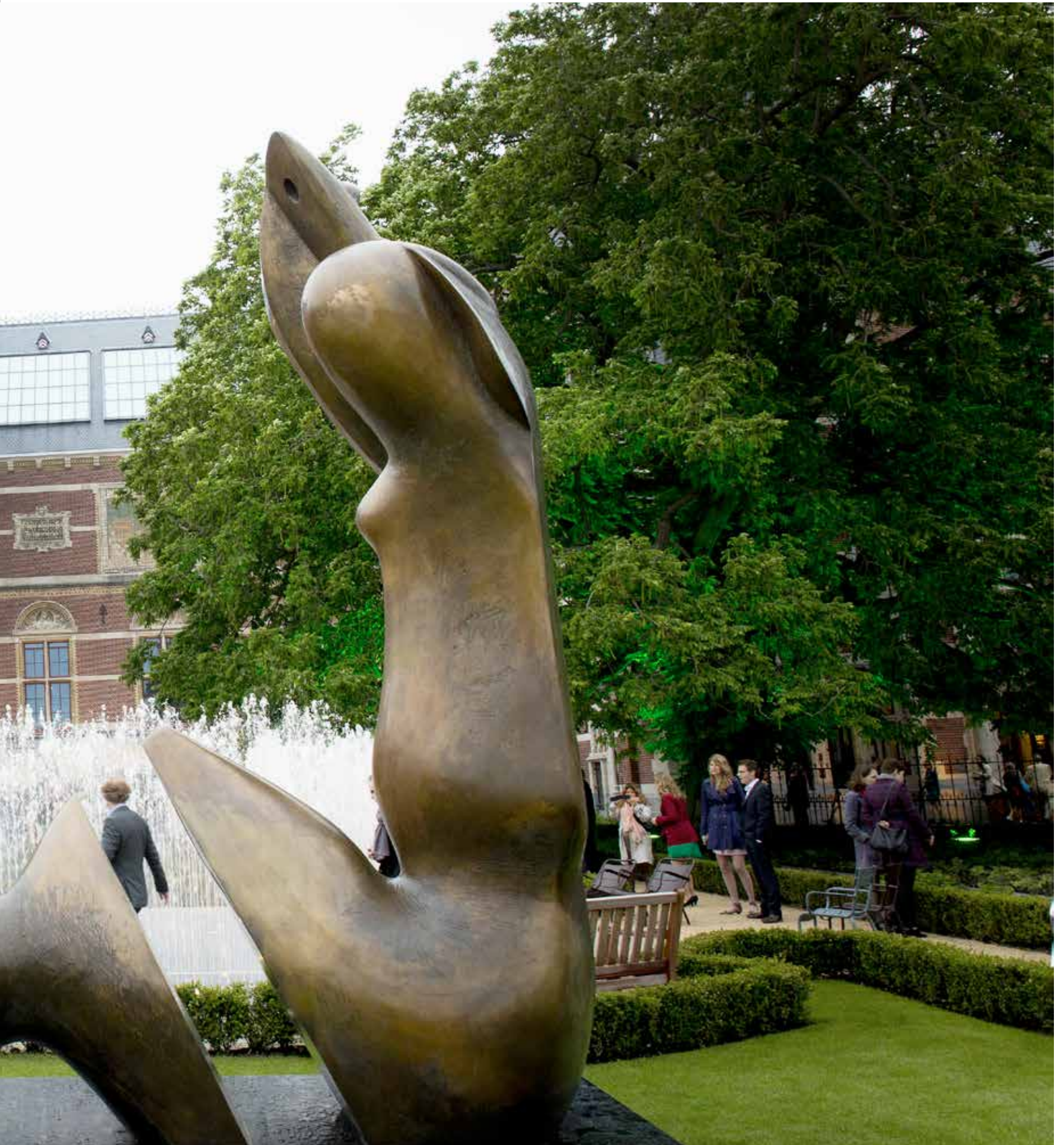
Afgezien van de directe relaties en parallellen tussen de benadering en de opvattingen van Moneo en die van Cruz y Ortiz, is deze houding tot op zekere hoogte ook Spaans te noemen. Uiteenlopende Spaanse architecten hebben verwante keuzes gemaakt in musea waar interventies in en aan historische gebouwen zijn gevraagd. Zo is ook het werk van Nieto Sobejano tot deze categorie te rekenen. Zij zijn veelbouwers van musea en museumuitbreidingen in en buiten Spanje, waaronder het Museo Nacional de Escultura in Valladolid (2001–2007) en het Universalmuseum Joanneum in Graz (2006–20012). Hetzelfde geldt voor de in omvang bescheiden en als ingreep terughoudende transformatie van de Fundació Antoni Tàpies in Barcelona (2007–2010), naar ontwerp van Ábalos+Sentkiewicz.

Het is een benadering die vaker voorkomt in Zuid-Europa, waar sinds Carlo Scarpa een behoedzame verstandhouding tussen historische en eigentijdse architectuur is ontwikkeld. In deze vorm is dit samengaan van oud en nieuw minder gebruikelijk in het noorden van Europa, hoewel de laatste jaren daar wel verandering in is gekomen. Typisch Nederlands is deze benadering echter niet en zeker niet in museumarchitectuur, zie het Stedelijk Museum, of zie de recente museumprojecten van Bierman Henket architecten, waar het contrast tussen oud en nieuw steeds evident en aangezet is.

De recente ingreep in het nationale symbool van de vaderlandse kunst en geschiedenis van Nederland is in vergelijking daarmee nogal on-Nederlands, en past aldus wonderwel in de traditie van het Rijksmuseum, dat toen het werd gebouwd eveneens als on-Nederlands werd gezien, althans door degenen die moeite hadden met Cuypers' katholieke achtergrond en overtuiging, en meenden dat diens architectuur niet genoeg uitdrukking zou zijn van de voor Nederland zo bepalende protestante cultuur. Er zijn niet veel nationale musea elders waar een vergelijkbare architectonische discussie heeft gespeeld. De meeste nationale musea die in de negentiende eeuw zijn gebouwd voor deze functie zijn gerealiseerd in de internationale neostijlen die het meest geschikt werden geacht voor musea – neoclassicisme of neorenaissance – en niet in een specifieke nationale stijl. Vaak is wel in de iconografie van de decoratieve programma's een nationale thematiek te vinden, maar de gebouwen zelf zijn doorgaans generieke musea. In dat opzicht is het Rijksmuseum een uitzondering. Het idee dat de architectuur van het Rijksmuseum een uitdrukking zou (kunnen) zijn van een nationale identiteit is sinds de negentiende eeuw ook uit Nederland verdwenen en het is onmiskenbaar dat de symbolische betekenis van het Rijksmuseum tegenwoordig wordt gesitueerd in de institutie, de collectie en de activiteiten en niet meer in de architectuur van het gebouw.

Wie de toenmalige communis opinio onderschrijft dat het Rijksmuseum geen typisch Nederlands gebouw is, kan zeggen dat het werk van Cruz y Ortiz op een perfecte manier gestalte geeft aan het motto waarmee het project begon: 'Verder met Cuypers'. De woorden van Erick van Egeraat, die het project heeft omschreven als 'zo goed verbouwd dat het nooit door een vaderlandse architect zou kunnen zijn gerealiseerd', zijn in dit verband een bevestiging van het voor Nederland ongebruikelijke karakter van deze transformatie.³



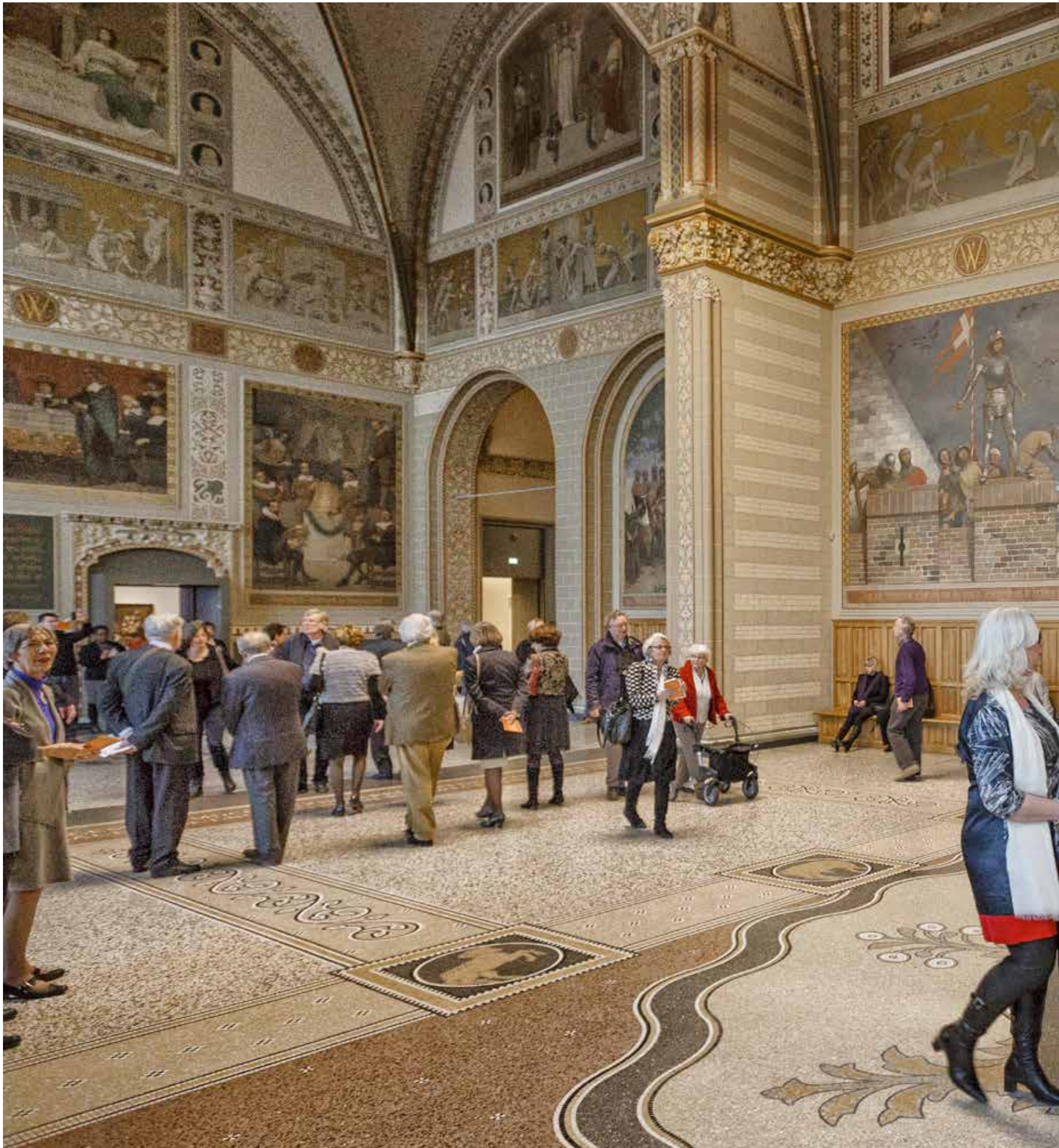


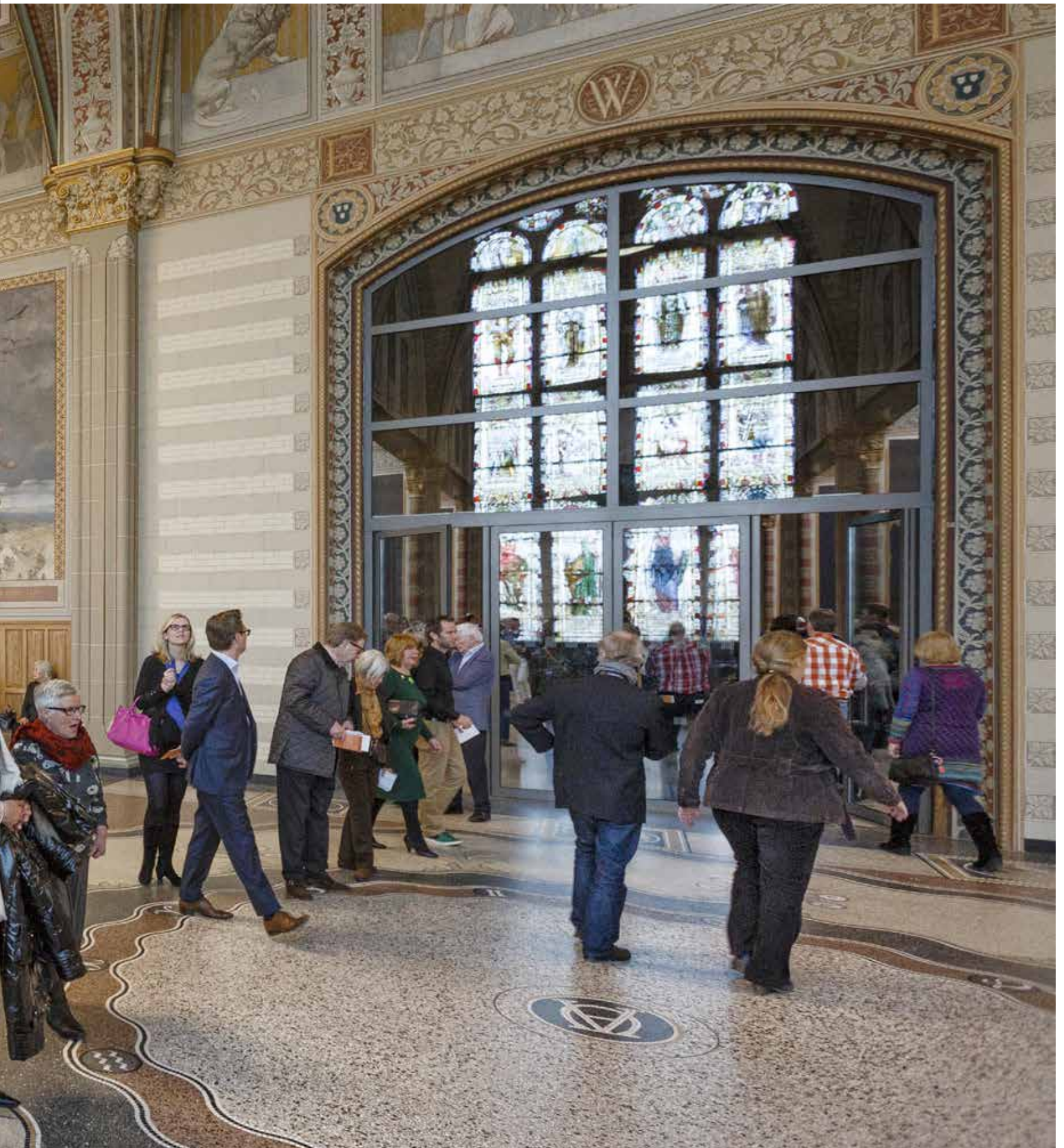


















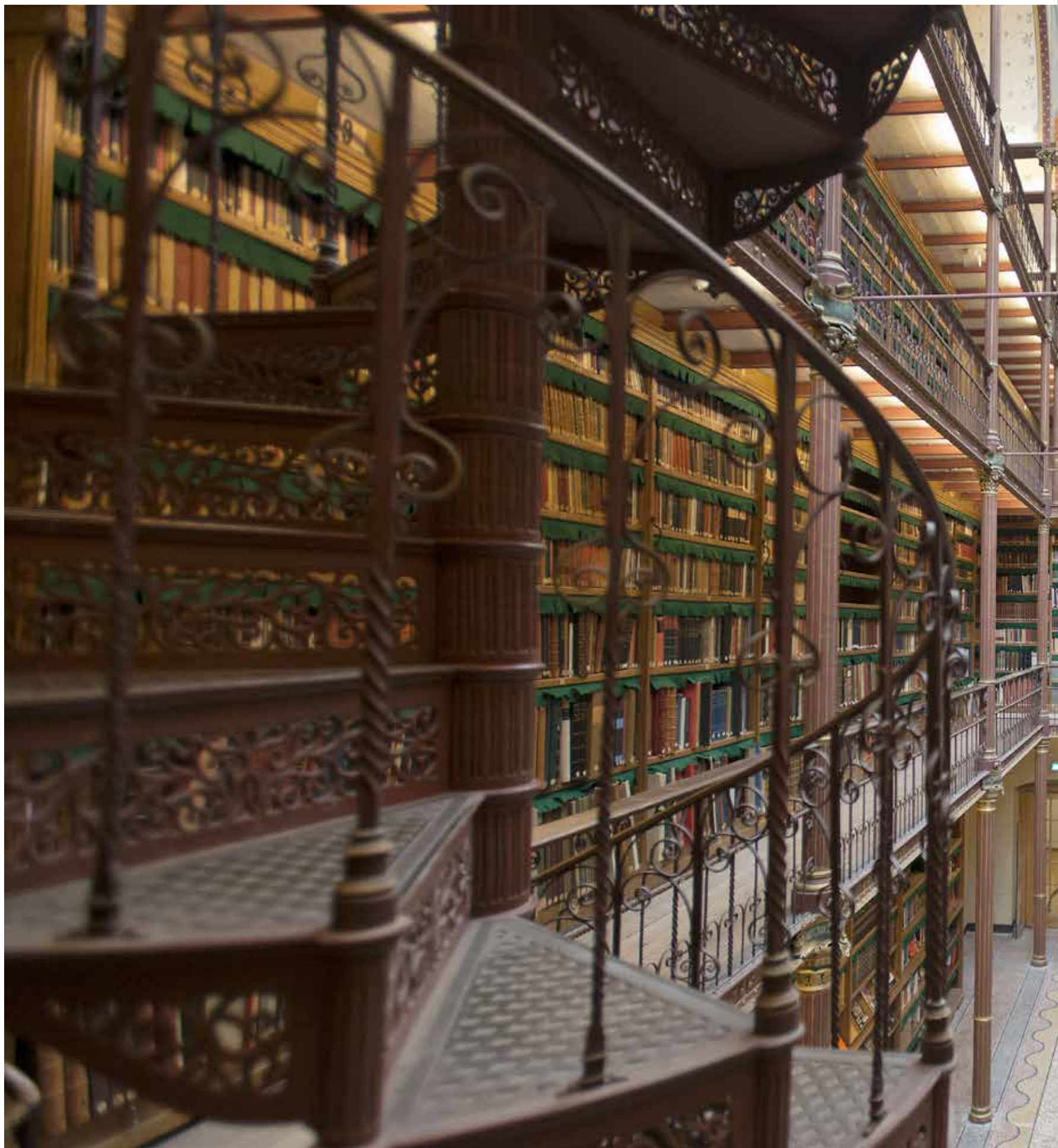
















De verbouwing van het Rijksmuseum ging om meer dan het aanpassen van een verouderd museum aan de eisen van de tijd. Staatssecretaris Rick van der Ploeg schreef op 19 september 2000 aan de voorzitter van de Tweede Kamer en de directeur van het Rijksmuseum dat het kabinet had besloten tot de totale vernieuwing van het museum. Het gevolg hiervan was dat het hoofdgebouw voor het eerst sinds de opening helemaal zou worden ontruimd. Daarmee ontstond de kans om het museum, dat geleidelijk was veranderd in een labyrint, op te schonen en het monument zowel zijn oude grandeur als een nieuwe uitstraling te geven. De millenniumgift van het kabinet-Kok gaf de financiële impuls die dit nationale en prestigieuze project mogelijk maakte.

In 2000 werd het museum bestempeld tot voorbeeldproject van de architectuurnota *Ontwerpen aan Nederland*. Aan de hand van negen Grote Projecten moesten de ambities van het architectuurbeleid, gericht op het verhogen van 'de culturele dimensie en de integrale ontwerp kwaliteit', worden geëtaleerd en uitgedragen.¹ Het lijstje van Grote Projecten zag er bont en divers uit. Het Rijksmuseum stond zij aan zij met bijvoorbeeld het routeontwerp van de rijkswegen, de aanleg van de Zuiderzeelijn, de reconstructie van de zandgebieden en het stimuleren van particulier opdrachtgeverschap in de woningbouw. De architectuurnota stelde dat de ontwerp kwaliteit kan verbeteren door ontwerpers vroegtijdig in het proces in te schakelen en door schetsenderwijs mee te werken aan het helder krijgen van zowel de opgave als de oplossingsrichting. Het idee was dat de betrokken partijen, met hun vaak uiteenlopende belangen en posities, samen konden worden gebracht achter een integrale toekomstvisie. De ontwerper werd, met andere woorden, voorgesteld als bruggenbouwer en coalitiemaker: het ontwerp als basis voor het formuleren van de uitgangspunten. Inspirerende en verleidelijke ontwerpen zouden de plan- en bouwprocessen ten goede kunnen komen en versnellen. Met de Grote Projecten wilde de Rijksoverheid daarnaast als opdrachtgever het goede voorbeeld geven aan 'bouwend en ontwerpend Nederland' in het streven 'naar optimale ontwerp kwaliteit en voorbeeldige samenwerking tussen betrokken partijen'. Het Rijksmuseum paste wonderwel in de ambitie om het ontwerpen aan Nederland te stimuleren, vanwege de inhoudelijke uitdaging en de grote uitstraling van het project. De ontwerp opgave strekte zich over verschillende domeinen uit, van stad tot detail, waarbij dwars door de ruimtelijke schaalniveaus en betrokken disciplines heen aan een integrale oplossing gewerkt moest worden. Ook de wens om vanuit het opdrachtgeverschap de ontwerp kwaliteit te stimuleren was uitdagend, gegeven het feit dat er drie opdrachtgevers waren: Stichting Rijksmuseum Amsterdam, het ministerie van OCW en de Rijksgebouwendienst (Rgd was destijds onderdeel van het ministerie van VROM).

Bij het Rijksmuseum ontmoetten de werelden van de monumentenzorg en moderne architectuur elkaar en zouden van elkaar kunnen leren. 'Hoe worden de belangrijke cultuurhistorische waarden herontdekt en behouden en hoe kan het gebouw tegelijkertijd ontwikkeld worden tot een eigentijds museum? (...) Het vernieuwende aspect ligt misschien in de weg terug: de wens om Cuypers en diens decoraties terug te brengen in het gebouw en latere veranderingen voor een groot deel terug te draaien (hiervoor vindt bouwhistorisch onderzoek plaats).'²

Opdrachtgeverschap

In dit boek staat de ontwerpgeschiedenis van het Rijksmuseum centraal, een verhaal over visies, ontwerpen, debat, plantoetsing en keuzes gedurende het hele ontwerpproces en de voorbereiding van de realisatie. Voor de totstandkoming van dit boek spraken wij met tientallen van de honderden mensen die bij het nieuwe Rijksmuseum waren betrokken – een aardige, maar willekeurige steekproef. In bijna ieder gesprek kwam de ingewikkelde en vaak lastige gang van zaken aan de orde. De beroemde documentaireserie van Oeke Hoogendijk spreekt in dit verband boekdelen.³ Toch eindigde ieder interview dat wij hielden in tevredenheid over het resultaat. Wytze Patijn vatte het samen met de in de bouw wel vaker gehoorde uitspraak ‘een beroerd proces met een goed resultaat’.⁴ Dat is frappant. Komt deze bijna euforische reactie op het resultaat voort uit de opluchting dat het project überhaupt tot een afronding is gekomen? Hebben de succesvolle heropening, de positieve media-aandacht en de bezoekersaantallen ervoor gezorgd dat de rijen zich sluiten en alle betrokkenen zich co-auteur voelen van dit succes? Of is het nieuwe Rijksmuseum een knap staaltje van ‘polderoverleg’, waarbij de partijen uiteindelijk verheugd kunnen zijn over wat ieder voor zich uit het vuur heeft weten te slepen? Daarvan zijn veel voorbeelden of geslaagde Kleine Projecten. Zo zijn de decoraties van Cuypers hersteld, werd het fietspad gered, is de tuin gemoderniseerd, kreeg de collectie een eigentijdse toonzetting en konden architectuur en restauratie tot een hoogwaardige afwerking komen.

Het project begon met hoge ambities: ‘door in concrete processen te participeren, zal de rijksoverheid ook pogen de organisatie van bouw- en ontwerpprocessen beter te laten verlopen. De vraag: wie doet wat? (ofwel de vraag over de besluitvorming) is misschien wel de belangrijkste. Het moet duidelijk worden wie de zogeheten “probleemeigenaar” is; meestal zal dit de opdrachtgever moeten zijn.’⁵ In de weerbarstige werkelijkheid van het project was dit moeilijk direct waar te maken. Dat kwam vooral door de ingewikkelde veelzijdigheid van de opgave, maar ook door de constructie met drie gelijkwaardige opdrachtgevers en hun soms tegengestelde belangen. In 2006 veranderde de aansturing van het Rijksmuseum-project. De Rgd kreeg de rol van opdrachtgever voor de verbouwing en werkte op zijn beurt in opdracht van het Rijksmuseum en het ministerie van OCW.⁶

Het zoeken naar een rolverdeling tussen het Rijk en de allengs zelfstandiger opererende rijksdiensten en rijksmusea was rond de millenniumwissel actueel. Dit vertaalde zich bij de Rgd in een houding van huurbaas, die op een bedrijfsmatige manier onroerend goed van de overheid ging aanbieden aan de overheid. Het Rijksmuseum voelde zich echter evenzeer de ‘eigenaar’ van het museumgebouw, dat immers innig met de collectie is verweven. Vanuit het perspectief van het museum trok de Rgd de verbouwing te veel naar zich toe. Ook de museumdirecteuren wilden hun stempel op de verbouwing drukken. Gedurende het ontwerpproces, in 2004, besloot het Rijksmuseum bijvoorbeeld om nagenoeg eigenstandig een interieurarchitect aan te trekken, die met zijn ontwerp de integrale visie van de hoofdarchitect ondermijnde. De in lichte kleuren gedachte museumzalen van Cruz y Ortiz arquitectos veranderden in het kleurenpallet van Wilmotte & Associés. Dat de Spaanse architecten hier ontstemd op reageerden is begrijpelijk, maar het veranderde weinig aan de situatie. Om niet bij voortdurende het bouwproces te moeten verstoren en ophouden, werd er na de oplevering van het casco door de Rgd een periode ingelast voor het uitvoeren van verschillende kleinere en grotere bouwkundige aanpassingen door het Rijksmuseum, tegelijk met de verdere inrichting. Dat leidde, ingegeven door de wens het bouwproces beheersbaar te houden, tot veranderingen aan werk dat soms vlak van tevoren was

opgeleverd. Niet alleen het ontwerp van Cruz y Ortiz werd op onderdelen aangepast, ook bepaalde restauratieve keuzen, die met veel moeite waren genomen, werden teruggedraaid. De Aduardkapel verdween achter een 'doos-in-doos-constructie' en met zorg gerestaureerde gewelven en blootgelegde bouwsporen en schilderijen werden weggesaust. Als troost voor de monumentenzorg geldt dat deze ingrepen reversibel (omkeerbaar) zijn, maar het compromis over hoe om te gaan met de erfenis van Cuypers in het interieur, waarin het Rijksmuseum ook jarenlang een stem had gehad, verdween gedeeltelijk uit beeld.

Ten tijde van het Voorlopig Ontwerp (VO), in 2002, werd nog uitgegaan van een verbouwing van drie jaar en een heropening in 2008. Het werd een sluiting van bijna tien jaar en een heropening in 2013. Als oorzaak voor de vertraging kan worden verwezen naar de vooraf onderschatte complexiteit van de ingreep (zoals de omvangrijke en ingewikkelde ondergrondse werken), naar belangen en organisatie, de kwestie rondom de entree in de onderdoorgang en de mislukte aanbesteding van het hoofdgebouw. Het ontwerp zocht de grenzen van wat mogelijk was op, zowel in de fysieke ondergrond als in de vele randvoorwaarden. Met zeker optimisme zal gedacht zijn dat de oorspronkelijke planning haalbaar moest zijn, maar iedere tegenslag leidde direct tot vertraging.

Een gevolg van de lange doorloop was dat de totstandkoming van het nieuwe Rijksmuseum de gemiddelde houdbaarheidstermijn van bestuurders en directievoerders te boven ging. Zo werd gedurende het project het land door zeven opeenvolgende kabinetten bestuurd.⁷ Met inbegrip van de aanloop (het masterplan van Ruijssenaars uit 1996) kende het Rijksmuseum drie directeuren die zich met de vernieuwing bezighielden: Henk van Os, Ronald de Leeuw en Wim Pijbes.⁸ Vijf rijksbouwmeesters en drie Programmadirecteuren waren bij de concrete verbouwing van het Rijksmuseum betrokken.⁹ Het onderstreept hoe moeilijk het was om de ambities van het ontwerp en de samenwerking van alle betrokken partijen vast te houden.

De kwaliteit van het ontwerpproces is behalve in tijd, geld en samenwerking, uit te drukken in het draagvlak voor de besluitvorming. Staatssecretaris Van der Ploeg bekleemtoonde in 2000 het belang van het publieke debat over de betekenis en opzet van het Rijksmuseum: 'Het nieuwe Rijksmuseum zal vele tongen in beroering brengen. Over de rol van de geschiedenis, over de rol van de fietser in de onderdoorgang, over de zuiverheid van het monument. Ik verwacht dat het Rijksmuseum in dit maatschappelijk debat een actieve rol zal gaan spelen.'¹⁰ Daarom werd een rondetafelgesprek georganiseerd en kregen schrijvers en filmers opdracht een essay te schrijven met hun persoonlijke visie op het Rijksmuseum.¹¹ Voorts werd een internationale verkenning van Europese musea (voornamelijk met besluitvormers en politici) georganiseerd. Het maatschappelijk debat is er zeker gekomen, maar anders dan was voorzien. In hoeverre de essays invloed hadden op het ontwerp is niet aan te geven, anders dan dat er in de ontwerptoelichtingen niet op is teruggekomen.

Ontwerpkwaliteit

Zoals gezegd was een centraal thema voor de Grote Projecten uit 2000 de ambitie om de ontwerpkwaliteit te verhogen en het ontwerp vroeg in het planproces in te zetten, onder meer om bij te dragen aan het preciseren van de opgave. Dit leidde ertoe dat bij de architectenselectie in 2001 veel vrijheid aan de hoofdarchitect en de restauratiearchitect werd gegeven voor het formuleren van een visie. De impliciete verwachting was dat alle partijen zich achter het winnende ontwerp zouden scharen en dat de uitgangspunten gedeeltelijk uit het ontwerp zouden volgen, in plaats van andersom. Deze benadering, die voor infrastructurele werken als de

HSL-Zuid succesvol was geweest, bleek in het geval van het Rijksmuseum niet goed te werken. Daar zijn verschillende oorzaken voor aan te wijzen. Allereerst was de rolverdeling tussen hoofdarchitect en restauratiearchitect vooraf niet goed gedefinieerd en liepen hun visies op gebouw en restauratie uiteen. Een tweede punt was de omgang met de uitgangspunten en het toetsingskader voor de monumentenvergunning. Deze lieten zich niet uit de ontwerpvisie afleiden. Voor de stedenbouwkundige randvoorwaarden gold hetzelfde. Ten slotte werd de hoofdarchitect vooral vanwege zijn visie op de entree gekozen, maar was op dat moment nog allerminst duidelijk wat zou moeten gebeuren met cruciale opgaven zoals het historische interieur, de tuinen, de aansluiting op de stad of de technische uitwerking. Dat lag niet aan de architecten, hun was gevraagd een visie en een wenkend perspectief te presenteren, niet een uitgewerkt ontwerp. Maar het integrale visieontwerp ontbrak op het moment dat de hoofdarchitect behalve voor het architectonisch ontwerp ook verantwoordelijk werd voor de restauratievisie, de tuinaanleg en het museuminterieur.

Hoofdarchitect versus restauratiearchitect

De samenwerking tussen hoofdarchitect en restauratiearchitect was in het geval van het Rijksmuseum een gearrangeerd huwelijk. Deze formule was vaker gebruikt door de Rgd en stamde uit de tijd dat nieuwbouw en restauratie gescheiden opgaven waren en architecten zich of in het ene of in het andere metier specialiseerden. De afgelopen decennia is het domein van de restauratie echter steeds nadrukkelijker onderdeel geworden van de architectuur, en omgekeerd. Bij interventies aan monumenten gaat het steeds minder om het maken van een contrast tussen oud en nieuw, maar om een symbiose. De restauratievisie en de architectuurvisie vallen dan samen, hooguit wordt specifieke kennis over het restauratieproces en techniek betrokken van gespecialiseerde restauratiearchitecten, die deel uitmaken van het architectenteam.

Bij het Rijksmuseum was, zeker gezien de keuze voor een buitenlandse hoofdarchitect, ervaring vanuit de Nederlandse bouw- en restauratiepraktijk noodzakelijk om de opgave en de uitvoering aan te kunnen. Voor de Spaanse architecten was deze werkwijze echter nieuw. Er was sprake van een gesplitste opdracht met een verdeling van taken en verantwoordelijkheden. De afbakening was echter niet in detail uitgewerkt en bovendien zat er een overlap in de opgave die ten tijde van de meervoudige opdracht aan de hoofdarchitect en de restauratiearchitect gesteld was. De communicatie verliep moeizaam. Tot en met het VO werkten Cruz y Ortiz en Van Hoogevest Architecten naast elkaar, elk met een eigen restauratievisie. Bij het exterieur waren er geen grote verschillen, maar de visies op het interieur en de omgang met de decoratieve schema's in het interieur van het Cuypersgebouw liepen uiteen. Hier kwamen de restauratieopvattingen van de hoofdarchitect niet overeen met die van de restauratiearchitect en Monumentenzorg. Vertragingen in het proces hadden hier echter een gunstige uitwerking. Extra tijd maakte extra onderzoek mogelijk, zoals het kleurhistorisch onderzoek door de Stichting Restauratie Atelier Limburg (SRAL). Door het werk van de SRAL, dat als educatief project met inzet van diverse studenten kon worden uitgevoerd, werden de kleuren van Cuypers weer zichtbaar en konden compromissen over de aanpak van het interieur worden gevonden. Het bracht ook de interieurkenmerken van het Cuypersgebouw weer goed in het zicht. Een ander positief gevolg van de vertraging was dat er uiteindelijk een productieve werkverdeling tussen hoofdarchitect en restauratiearchitect ontstond, waarbij met name de gevels en de binnenhoven met grote zorgvuldigheid konden worden geconserveerd en gerestaureerd.

Monumentenzorg

In 2000 was in de architectuurnota en in de uitnodiging aan de restauratiearchitecten nog vastgelegd dat in het voortraject bouwhistorisch onderzoek en nader overleg met de gemeente Amsterdam nodig was. Beide stappen waren echter niet gezet, toen in 2001 de architectenselectie plaatsvond. Dat betekende dat vooraf onduidelijk was waar het nieuwe Rijksmuseum aan toe was op het gebied van monumentenzorg en stedenbouw. In een bouwhistorisch onderzoek wordt toegevoerd naar een waardestelling, waarin de monumentwaarde wordt gepreciseerd en waarmee een basis ontstaat voor het maken van ontwerpkeuzes en een toetsingskader voor het verlenen van de monumentenvergunning. Doorgaans vormt het inzicht over het monument en zijn unieke kwaliteiten zich ten dele tijdens de rit, wanneer het gebouw is ontmanteld en zijn geheimen prijsgeeft. Dat betekent dat een ontwerp- en restauratievisie voldoende flexibel moet zijn om gaandeweg te worden verfijnd en bijgesteld. Zowel rijksbouwmeester Coenen als Cruz y Ortiz gaf meermalen aan zo'n bouwhistorisch onderzoek niet nodig te vinden. Cuypers was naar hun mening al voldoende onderzocht.

Het ontwerp was gereed voordat er een uitspraak over de monumentale essenties van het gebouw was gedaan. Cruz y Ortiz stelde een restauratie van de ruimtelijke indeling van het gebouw voor, maar wel op een modernistische manier, waarbij de historische interieurs plaats zouden maken voor lichte interieurs, van de museumzalen tot aan de binnenhoven aan toe. Deze zienswijze strookte niet met de in Nederland gebruikelijke praktijk van de monumentenzorg om de geschiedenis van een monument te koesteren, bijvoorbeeld door historische fragmenten en sporen te behouden, en waar mogelijk zichtbaar te maken. Door de projectorganisatie werd een Monumentenplatform ingesteld, met daarin architecten en monumentenexperts, om gedurende de ontmanteling en verbouwing te adviseren hoe om te gaan met elementen die tevoorschijn kwamen. Veel ruimte voor keuzen was er echter niet meer. In de uitgangspunten van de verbouwing was vastgelegd dat de historische lagen ná Cuypers (tot 2000) zouden verdwijnen uit het gebouw. Voor de restauratie werd een compromis gevonden om in het interieur de decoraties van Cuypers in enkele ruimten te behouden en vooral te reconstrueren, en verder alle bouwsporen en fragmenten weg te werken of te verwijderen. Onder aandrang van Monumentenzorg en particuliere organisaties werd het bouwhistorisch onderzoek in een laat stadium wel uitgevoerd, volgens een experimentele aanpak van de Rgd. Daarmee was weliswaar de kans verkeken om het ontwerp te baseren op de uitkomsten van het onderzoek, maar kregen de toetsende instanties wel een referentiekader om het ontwerp te kunnen beoordelen. Het onderzoek was vooral encyclopedisch en beschrijvend. De resultaten leverden voor de uitwerking op detailniveau bruikbare informatie op. De cruciale keuzen in het ontwerp waren echter al gemaakt voordat het onderzoek begon. Monumentenzorg bleef hierdoor een toetsende en onderzoekende sector. Er ontstond geen mogelijkheid om een strategische rol in het proces te vervullen, zoals bepleit in bijvoorbeeld de *Nota Belvedere* en later de 'Beleidsbrief Modernisering van de Monumentenzorg' (2009).¹²

Stedenbouw

Voorafgaand aan de architectenselectie was het uitgangspunt van de gemeente om de onderdoorgang in het museum te transformeren tot een openbare ruimte als verlengstuk van het Museumplein en de ontsluiting van het museum.¹³ Met de keuze voor het ontwerp van Cruz y Ortiz nam de selectiecommissie wel een risico, omdat het plaatsen van de entree in de onderdoorgang impliceerde dat de

openbare ruimte onder het gebouw min of meer geannexeerd werd door het museum. Maar deze openbare ruimte had wel betekenis in het collectieve geheugen van de stad, compleet met draaiorgel en straatmuzikanten.¹⁴ In de uitwerking van het VO werd voorgesteld om de onderdoorgang met glazen draaideuren en glaswanden af te sluiten. Alleen het fietspad aan de zijkant bleef open en openbaar. Deze keuze kwam voort uit de noodzaak om een klimaatscheiding tussen binnen en buiten aan te brengen, waarbij het uitdrukkelijk niet de bedoeling was om de hellingbanen naar het entreeplein als glazen 'bushokjes' uit te voeren. Er zat weinig anders op dan de onderdoorgang in het interieur op te nemen. Het behoud van het fietspad leidde echter tot een onooglijke lange glaswand. Daarom pleitte rijksbouwmeester Coenen samen met anderen ervoor om het fietspad weg te halen en alle poorten van glazen deuren te voorzien. Dit idee was al eerder geopperd door Wim Quist en ook Hans Ruijsenaars had de passage in zijn masterplan uit 1996 opgenomen, als stedelijke foyer (en feestlocatie). Het conflict over de onderdoorgang leidde uiteindelijk niet alleen tot het behoud van de fietsroute onder het museum, maar vooral tot het behoud van de onderdoorgang als openbare ruimte in de stad. Het ontwerp kon, ondanks de jarenlange ergernis over de erbarmelijke entrees van het museum, de stedenbouwkundige betekenis van de poort en de onderdoorgang niet veranderen. De oplossing werd gevonden door de entree te situeren aan de zijkant van de onderdoorgang en daarbij de klimaatscheiding – heel logisch – in de ramen tussen de binnenhoven en de onderdoorgang op te nemen. Cuypers zou voor deze oplossing hebben getekend.

Interieur

Waar in de media het dispuut over de onderdoorgang breed werd uitgemeten, leidde het interieurontwerp tot een discussie die vooral intern werd gevoerd, tussen ontwerpers, opdrachtgevers en plantoetsers. Vanuit het perspectief van Monumentenzorg ging deze discussie over de decoraties, de bouwsporen en bouwdelen zoals gemetselde gewelven ('Terug naar Cuypers'). Voor het museum was een presentatie van de eenentwintigste eeuw het dilemma ('Verder met Cuypers'), waarbij de ideeën van Cruz y Ortiz in het hoofdgebouw werden ingewisseld voor de visie van Wilmotte. Museumdirecteur De Leeuw zocht waar mogelijk naar samenhang tussen gebouw en collectie, bijvoorbeeld door de negentiende-eeuwse kunst te presenteren op de oostelijke bel-etage, waar de oorspronkelijke geschilderde decoraties van Cuypers dan ook hadden kunnen worden getoond. Hij kwam hier uit praktische overwegingen op terug: door interieur en inrichting los van elkaar te houden, zou het museum flexibeler met de ruimte kunnen omgaan. Onder zijn opvolger Pijbes werd het idee van een chronologische presentatie (slangenmodel) als leidend principe losgelaten en vervangen door een keuzemodel, omdat het onwaarschijnlijk werd geacht dat bezoekers de hele collectie in chronologische volgorde zouden bekijken.

Het uitgevoerde interieur biedt niet het totaalconcept van de eerste visies, maar een collage van handschriften: Cuypers, Cruz y Ortiz en Wilmotte. Maar het is dankzij het ontwerp van Cruz y Ortiz wel 'eenheid in veelheid' geworden. Het museum kreeg niet de door de Spaanse architecten gewenste sereniteit, maar er kwam wel meer ruimte voor een dynamische presentatie, versterkt door de alom aanwezige bezoekers, die de hedendaagse kunstcontemplatie flink beïnvloeden. Het valt te verwachten dat de houdbaarheid van deze interieurs verschilt. Hoewel het is vastgesteld dat oude kunst zich het best laat beschouwen tegen een donkere achtergrond, zullen de grijstinten van Wilmotte ongetwijfeld door een volgende

Pagina 266-267: Luchtfoto van het heropende Rijksmuseum-complex, met de Zuidvleugel nog in de steigers.

museumdirecteur worden overgeschilderd. De kathedraal van Cuypers zal het waarschijnlijk wel overleven. Het gaat om de cultuurhistorische erfenis van de negentiende eeuw én van de periode rond 2000, de tijd dat in Nederland een heftig debat over nationale identiteit werd gevoerd.¹⁵ Hoe het de logistieke ingrepen zal vergaan, is moeilijk in te schatten. Door de verandering van de entree heeft de oorspronkelijk ontworpen routing aan helderheid ingeboet: met name de ruimte onder de onderdoorgang en de routing vanaf de entreepoorten naar de museumzalen zit door de ontwerpwijziging niet helemaal vanzelfsprekend in elkaar. In beginsel is het mogelijk om in een later stadium de oorspronkelijke entree van Cruz y Ortiz alsnog uit te voeren. Het probleem zal zijn om een goede klimaatscheiding tussen binnen- en buiten te realiseren, wanneer de onderdoorgang open blijft.

Terug naar het resultaat. De ervaring van het Rijksmuseum laat zien dat de vlucht naar voren van een verleidelijk ontwerp uiteindelijk een goed resultaat heeft opgeleverd, maar in zijn totstandkoming stevig botste op de hoogmonumentale kwaliteiten van het museum en de vele belangen. Zonder uitgekristalliseerde stedenbouwkundige en cultuurhistorische uitgangspunten ontstond een ontwerp, dat later uitgerekend op die onderdelen flink onder druk kwam te staan. Essentiële onderdelen van het ontwerp van Cruz y Ortiz kwamen niet tot stand, zoals de centrale entree en grote delen van het museuminterieur. Het Grote Project kreeg uiteindelijk gestalte in enkele Kleine Projecten, stuk voor stuk met interessante resultaten, zoals de reconstructie van Cuypers, de nieuwe entreehal, de tuinen, de interieurs van Wilmotte en de behoedzame restauratie van het exterieur. Zo ontstond een gebouw met de afwisseling en variatie van een stad en werd de (inter)nationale iconografische waarde van het museum versterkt. Het voorafgaande ontwerpproces was lang en complex. Het venijn zat in de kop. Na de reorganisatie van de processtructuur in 2006 was het ontwerp relatief snel gereed. De mislukte aanbesteding was de opmaat voor een doorstart, waarbij vanaf 2008 zonder vertraging, overschrijdingen of ongelukken het project kon worden afgerond. Het laat zien dat de werkelijke uitdaging van dit Grote Project niet alleen zat in de museumtechniek of de ondergronds uitgevoerde deltawerken, maar ook in de samenwerking van alle betrokkenen. Als er een les uit het nieuwe Rijksmuseum kan worden getrokken, dan is het dat er een uitdaging voor de toekomst ligt in de sociale, economische en culturele dimensie van het ontwerpen.

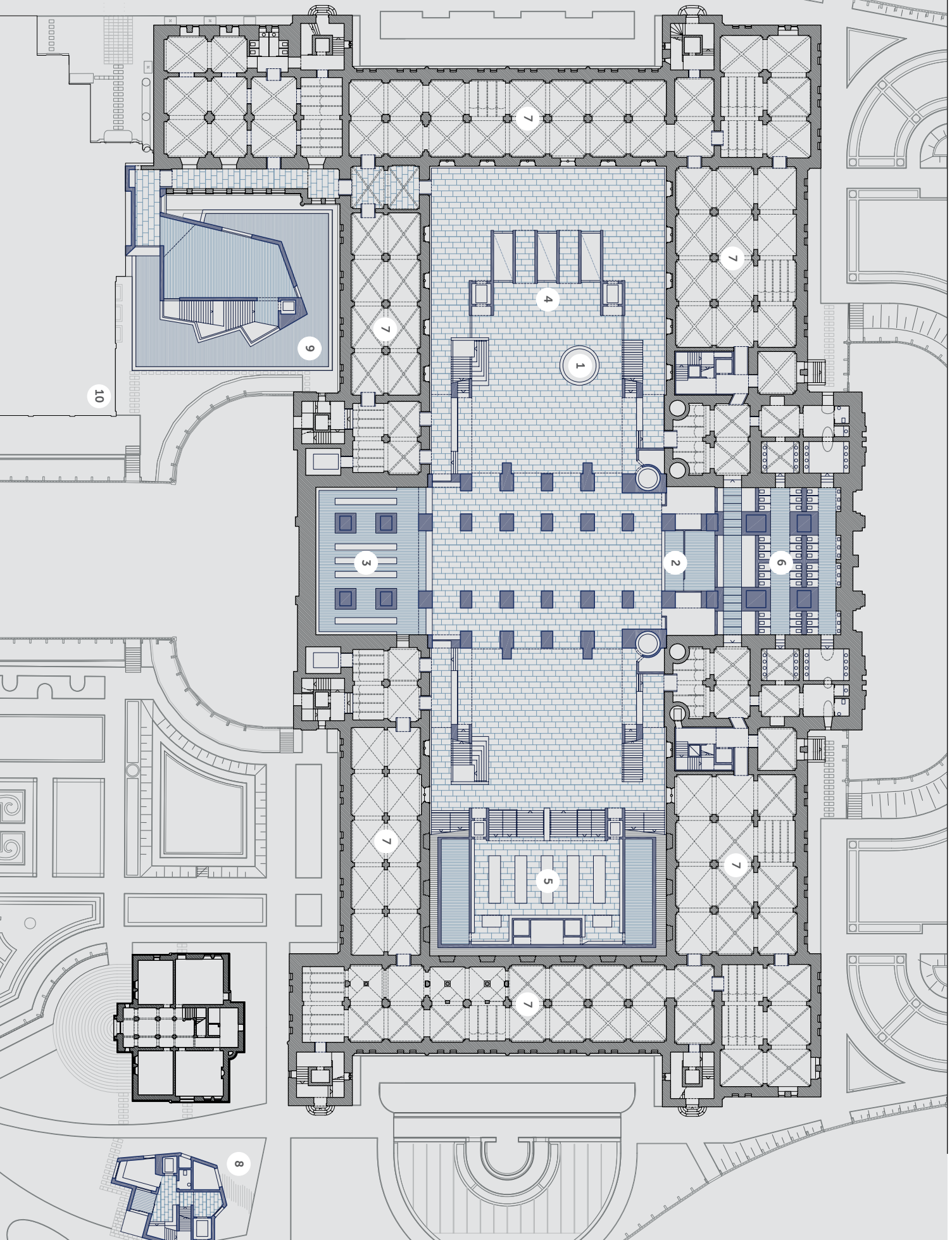


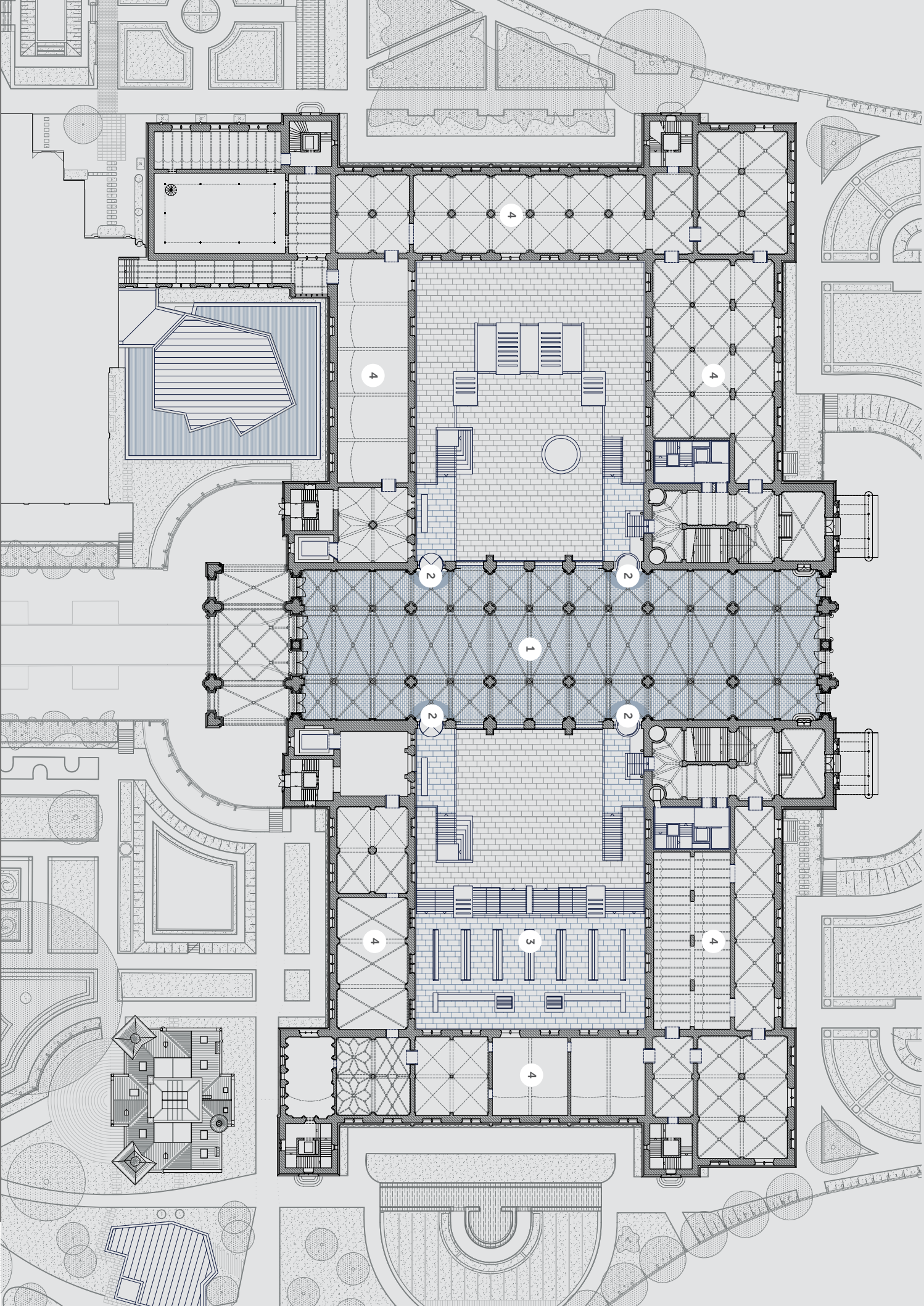


Hoofdgebouw

Souterrain

- 1 Informatiebalie
- 2 Kassa
- 3 Garderobe
- 4 Toegang
- 5 Museumwinkel
- 6 Toiletten
- 7 Tentoonstellingszalen
- 8 Entreegebouw
- 9 Aziatisch Paviljoen
- 10 Zuidvleugel





Bel-etage

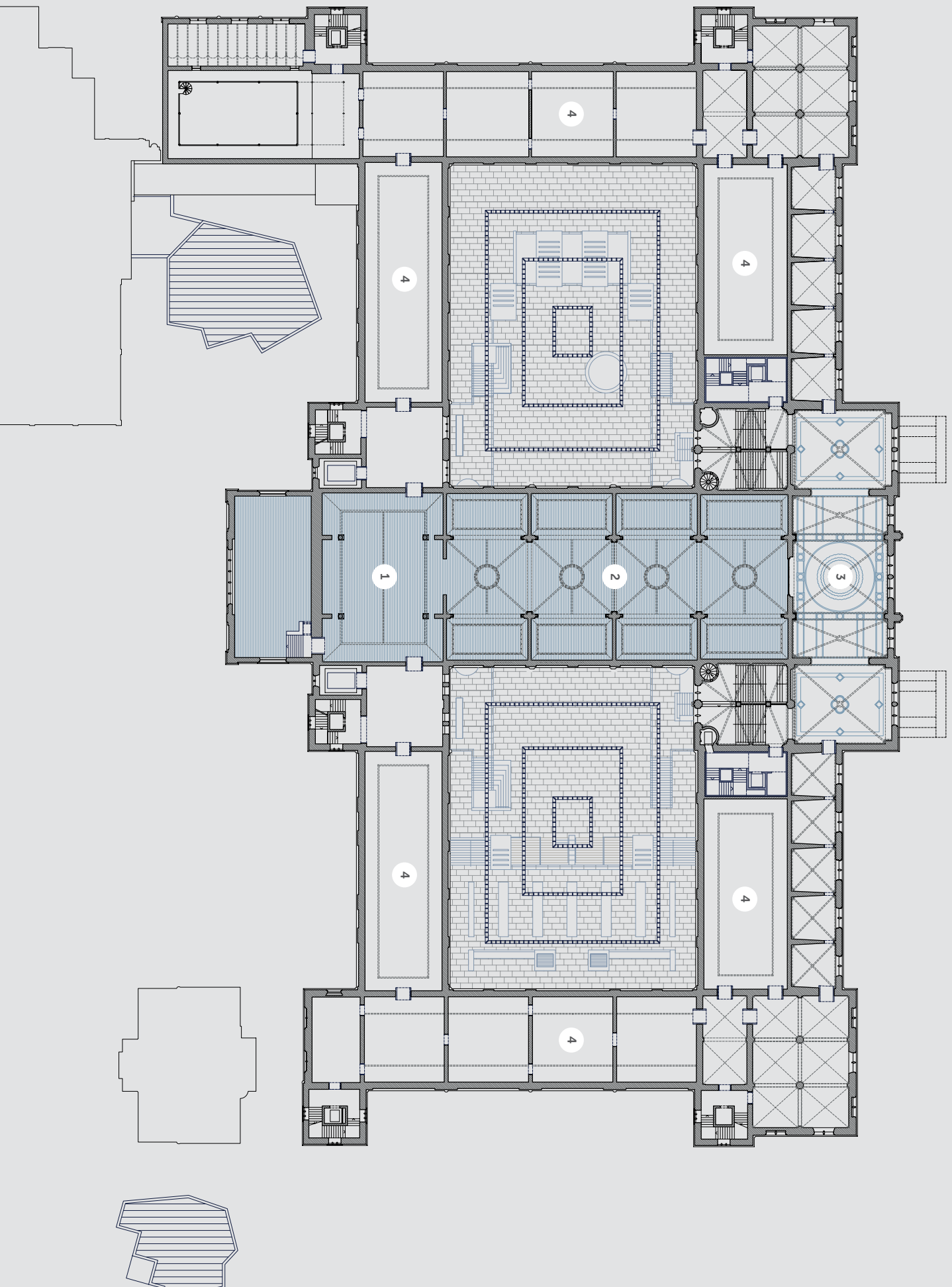
- 1 Onderdoorgang
- 2 Ingang museum
- 3 Café
- 4 Tentoonstellingszalen

Plattegronden en aanzichten

Cruz y Ortiz

Eerste verdieping

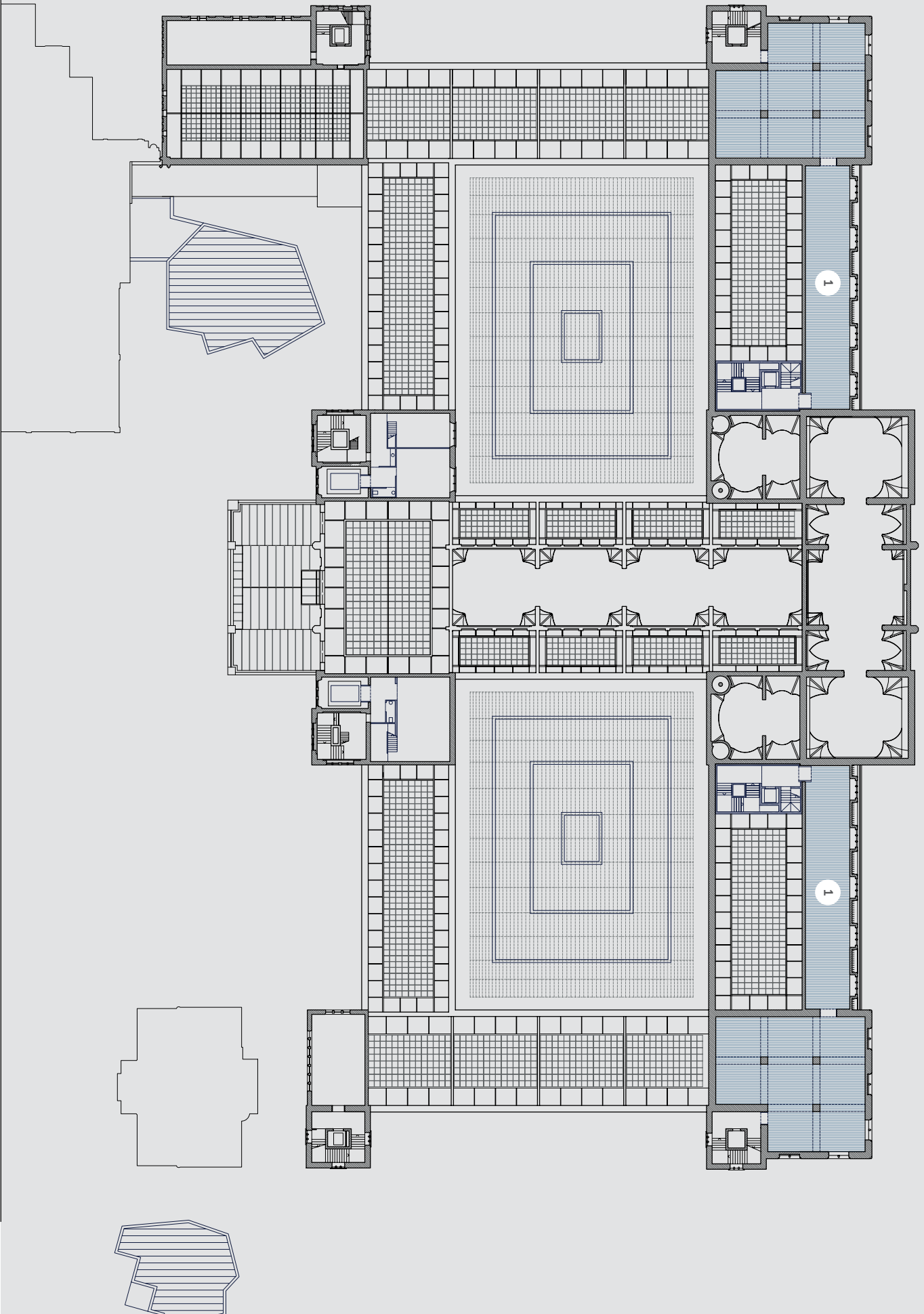
- 1 Nachtwachtzaal
- 2 Eregalerij
- 3 Voorhal
- 4 Tentoonstellingszalen





Zolderverdieping

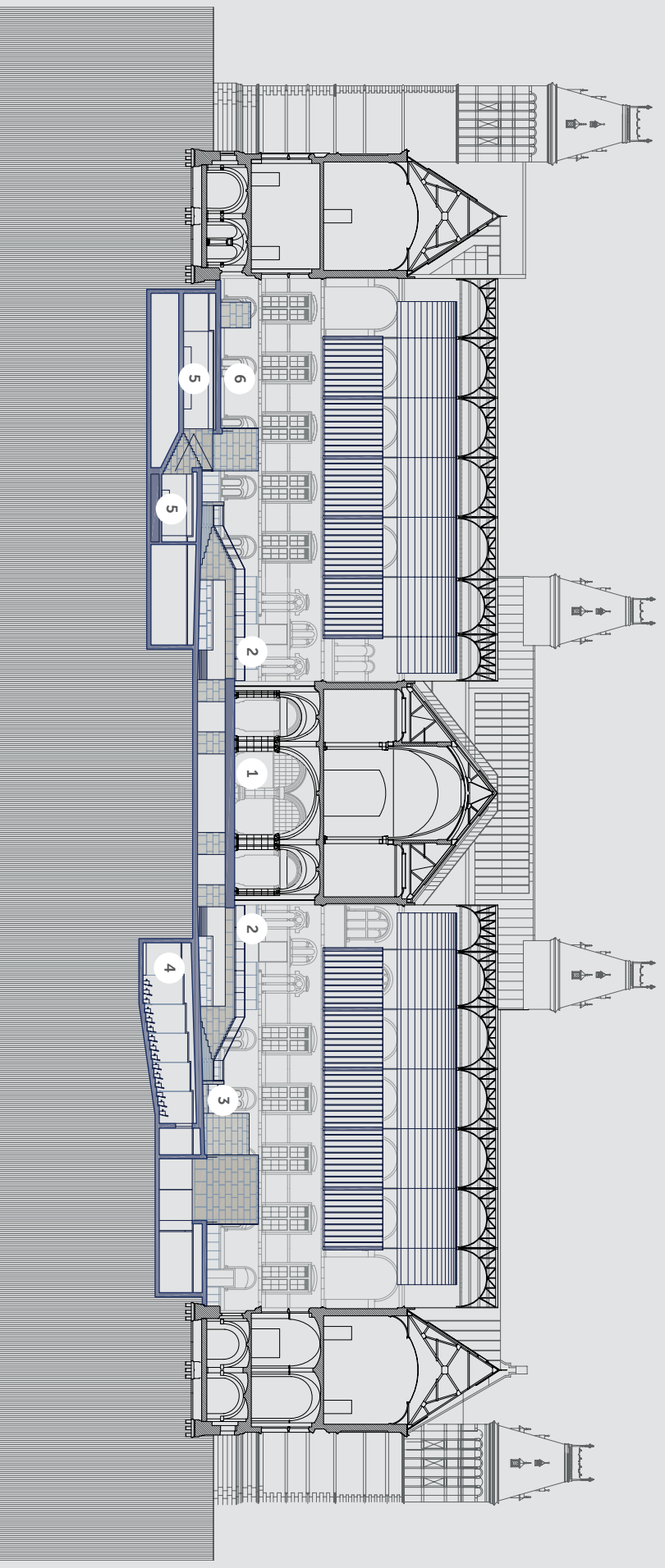
1 Tentoonstellingszalen



Hoofdgebouw

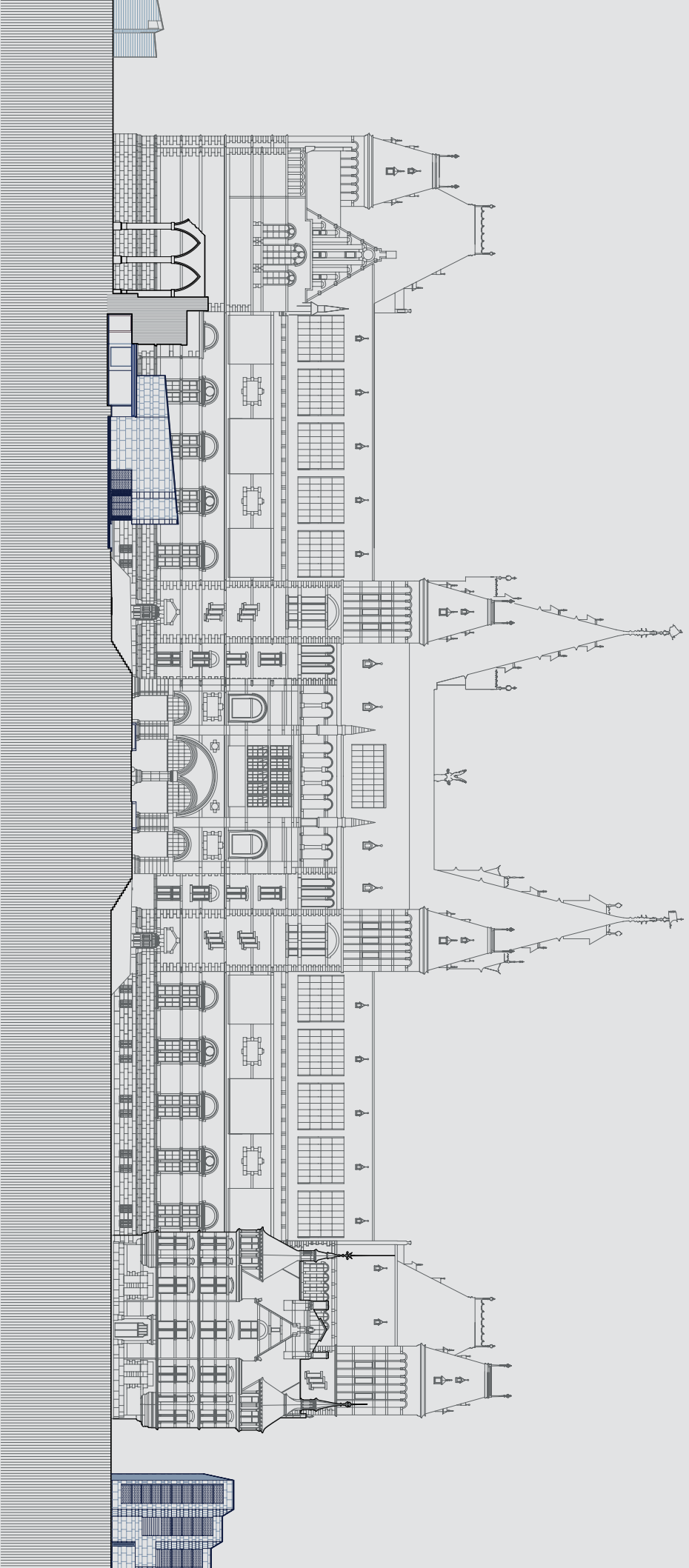
Doorsnede oost-west

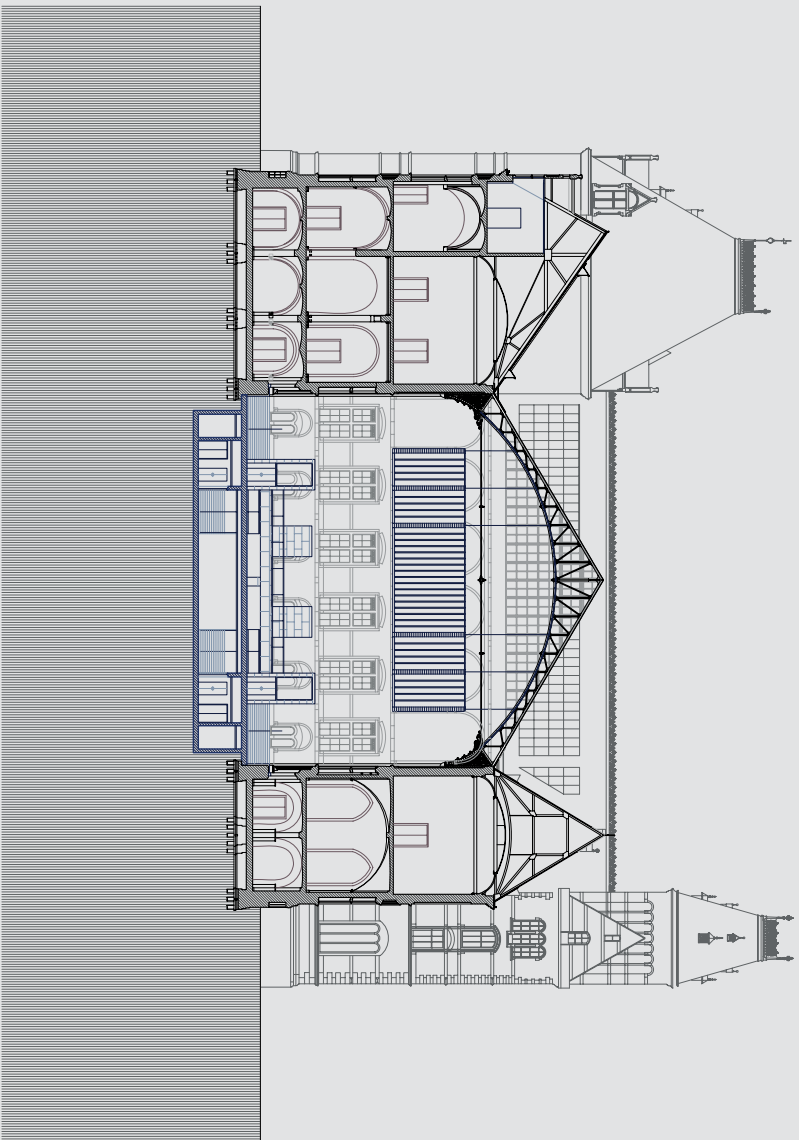
- 1 Onderdoorgang
- 2 Ingang museum
- 3 Toegang tentoonstellingszalen
- 4 Auditorium
- 5 Museumwinkel
- 6 Café

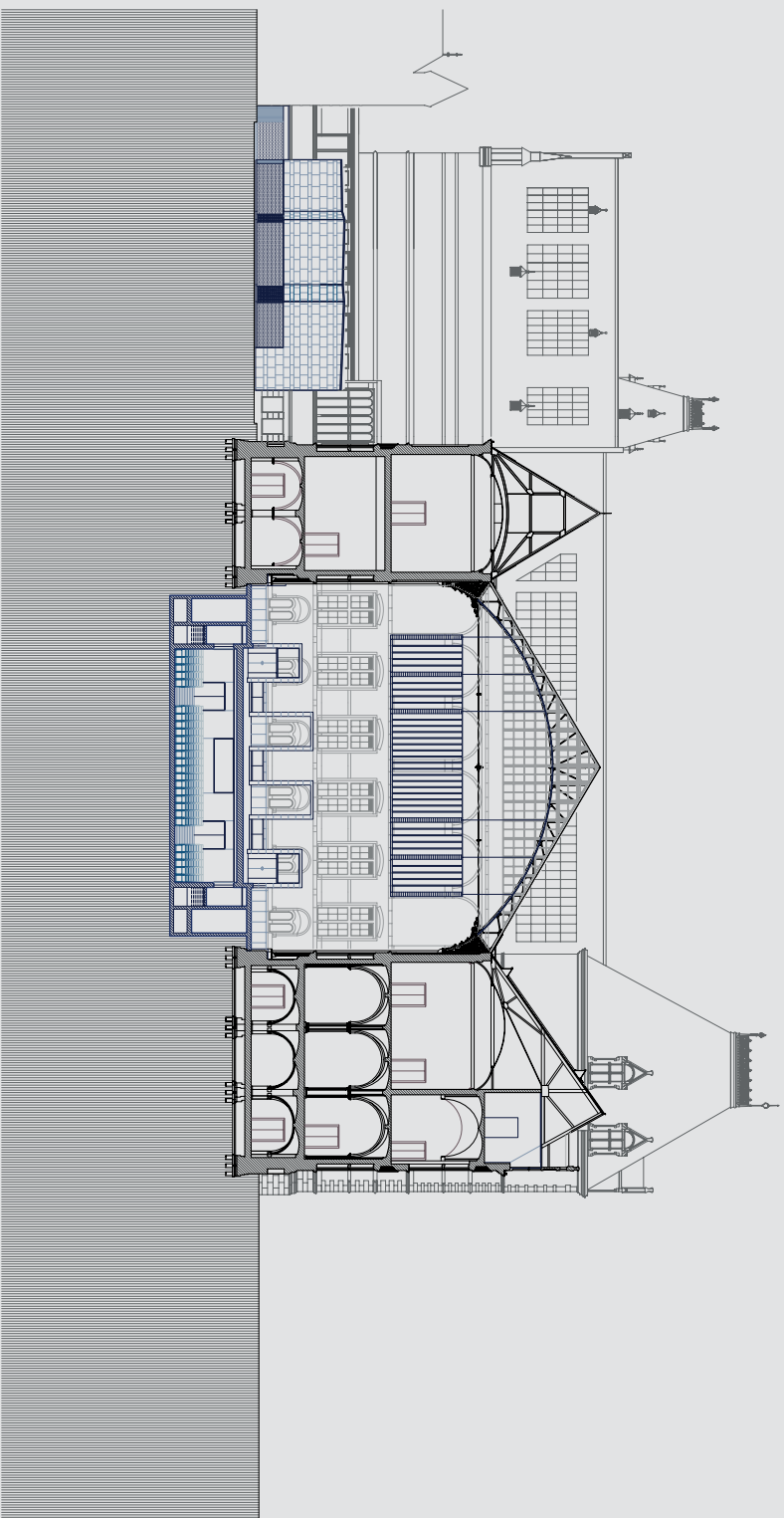




Zuidgevel



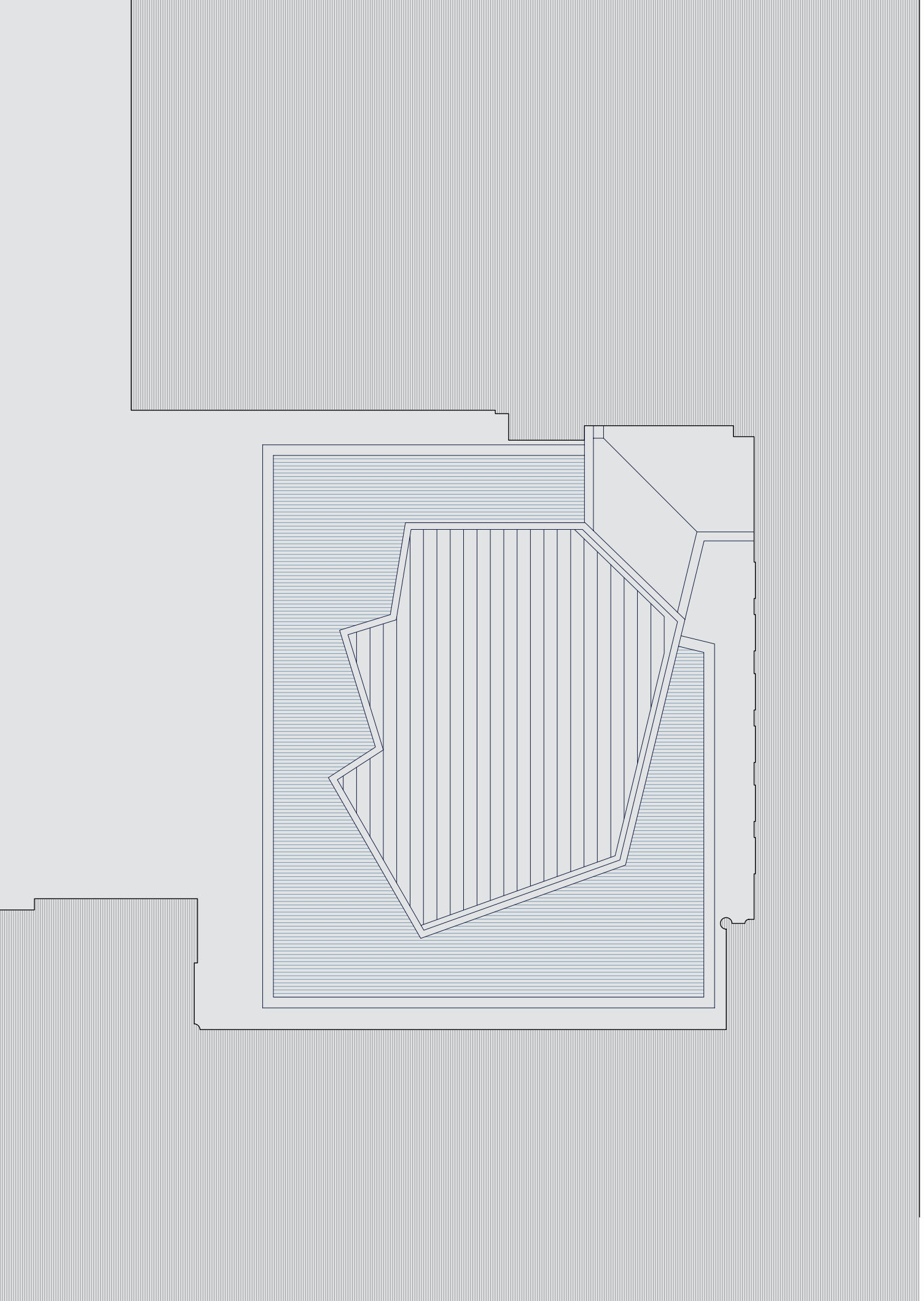




Doorsnede west-oost

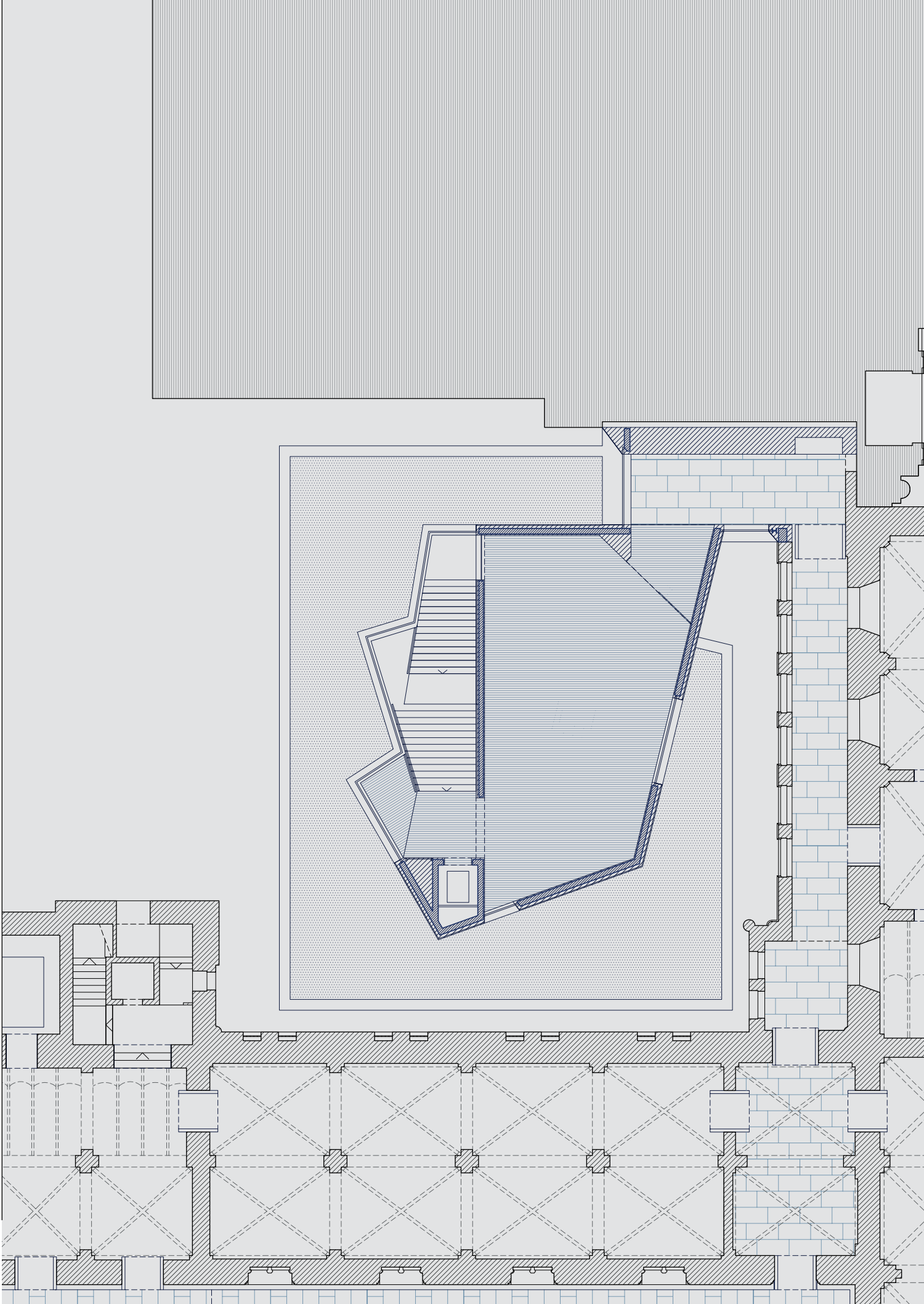
Aziatisch Paviljoen

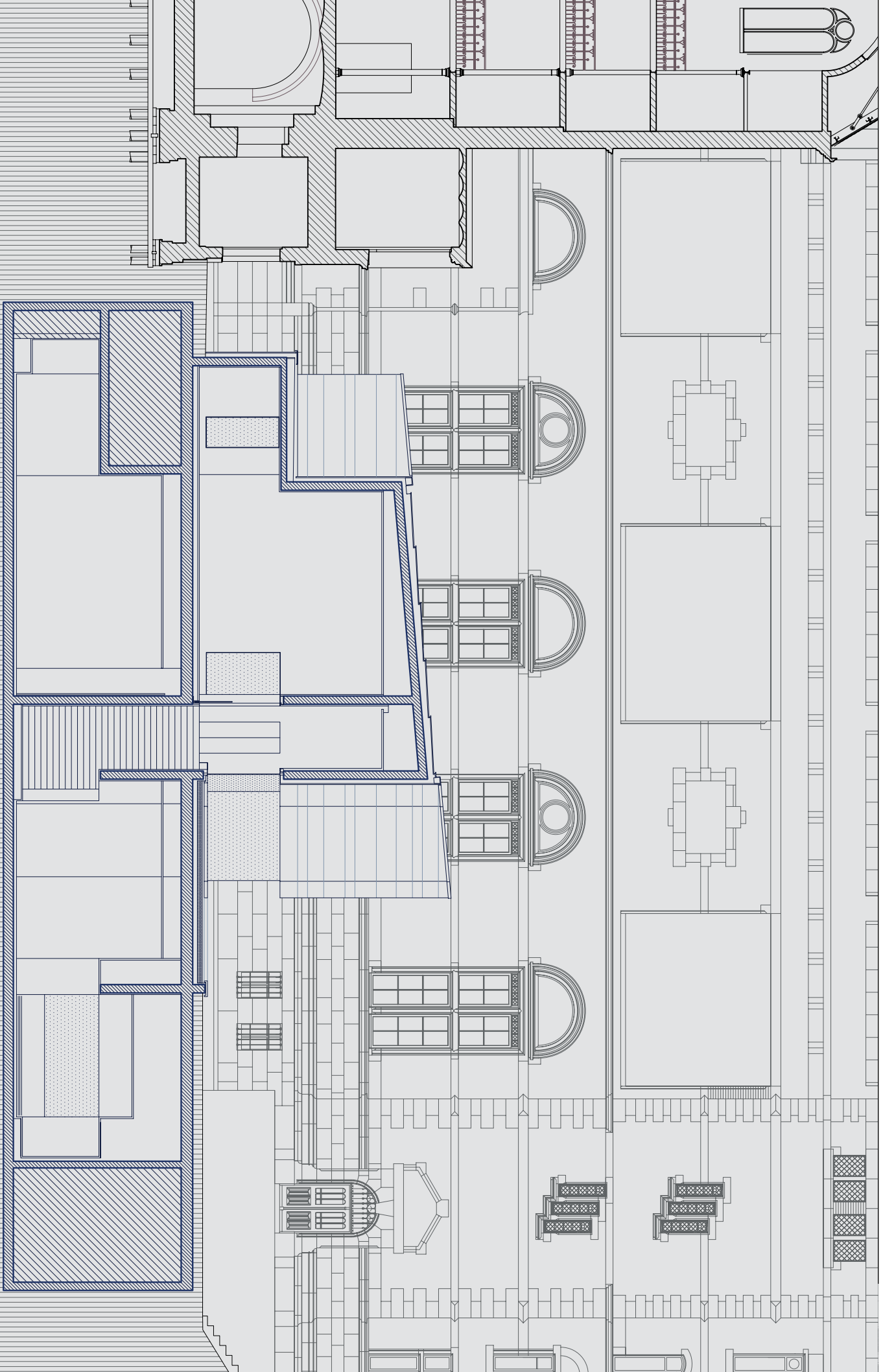
Dwarsdoorsnede





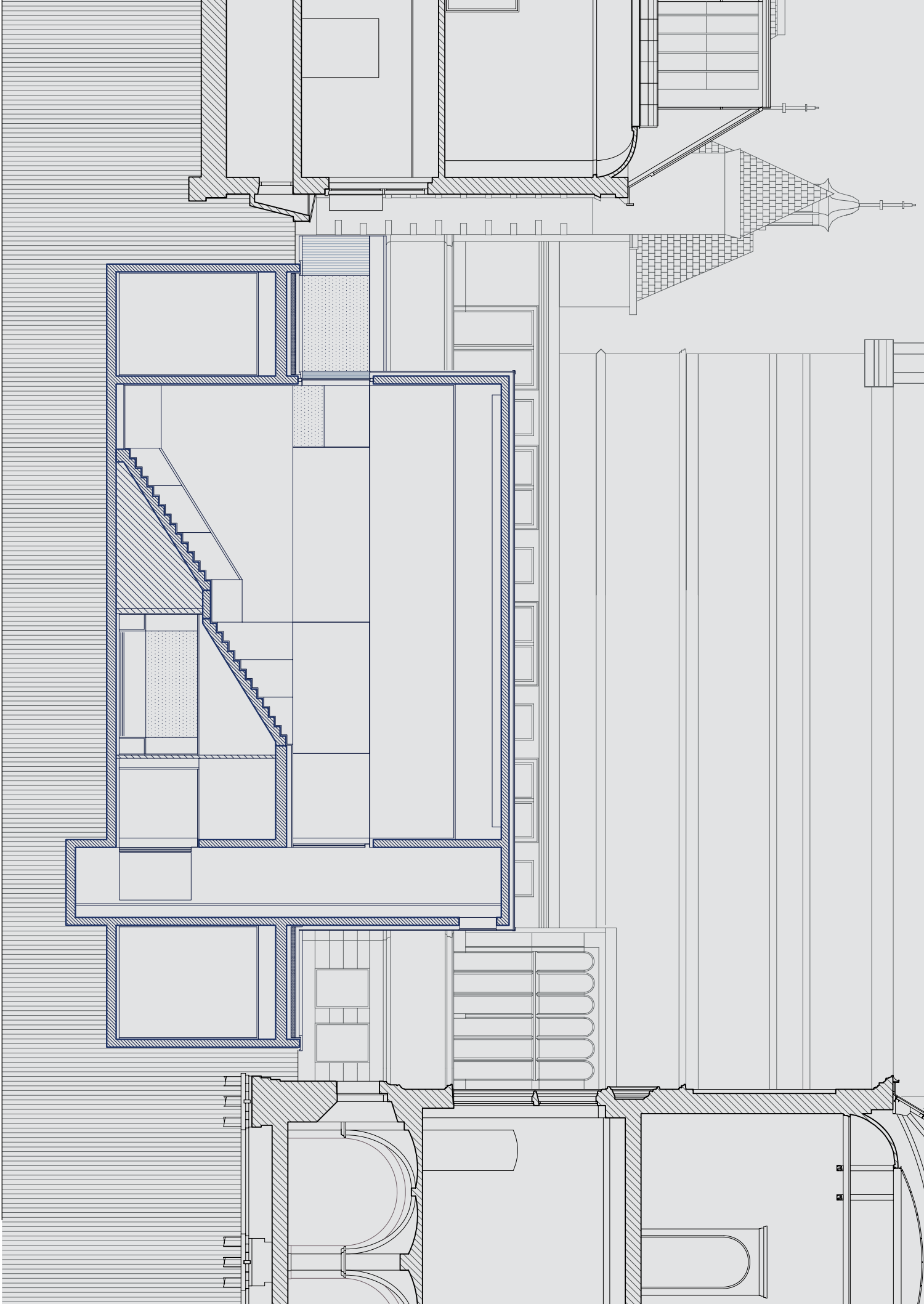
Southern





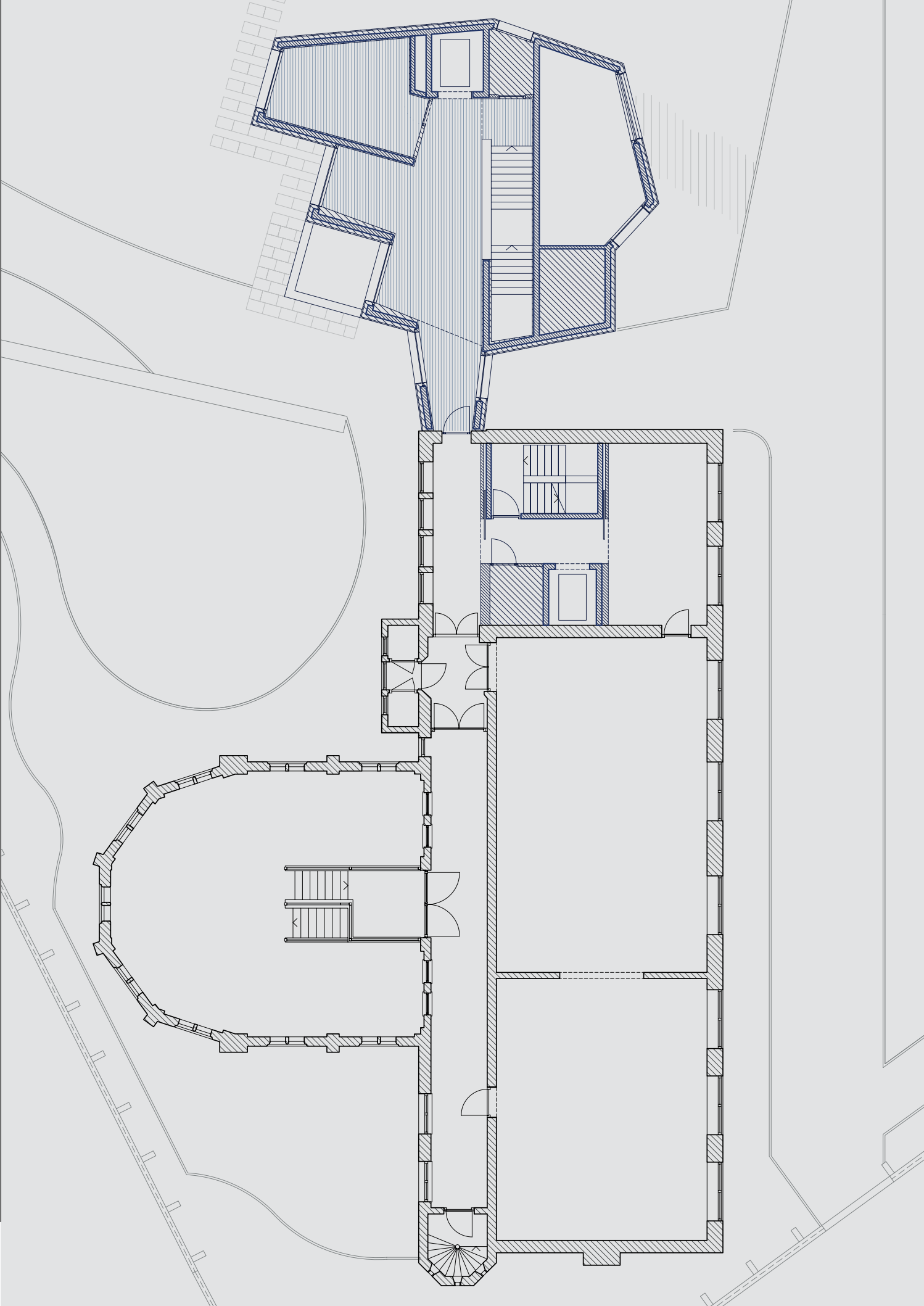
0 5m

Lengtedoorsnede



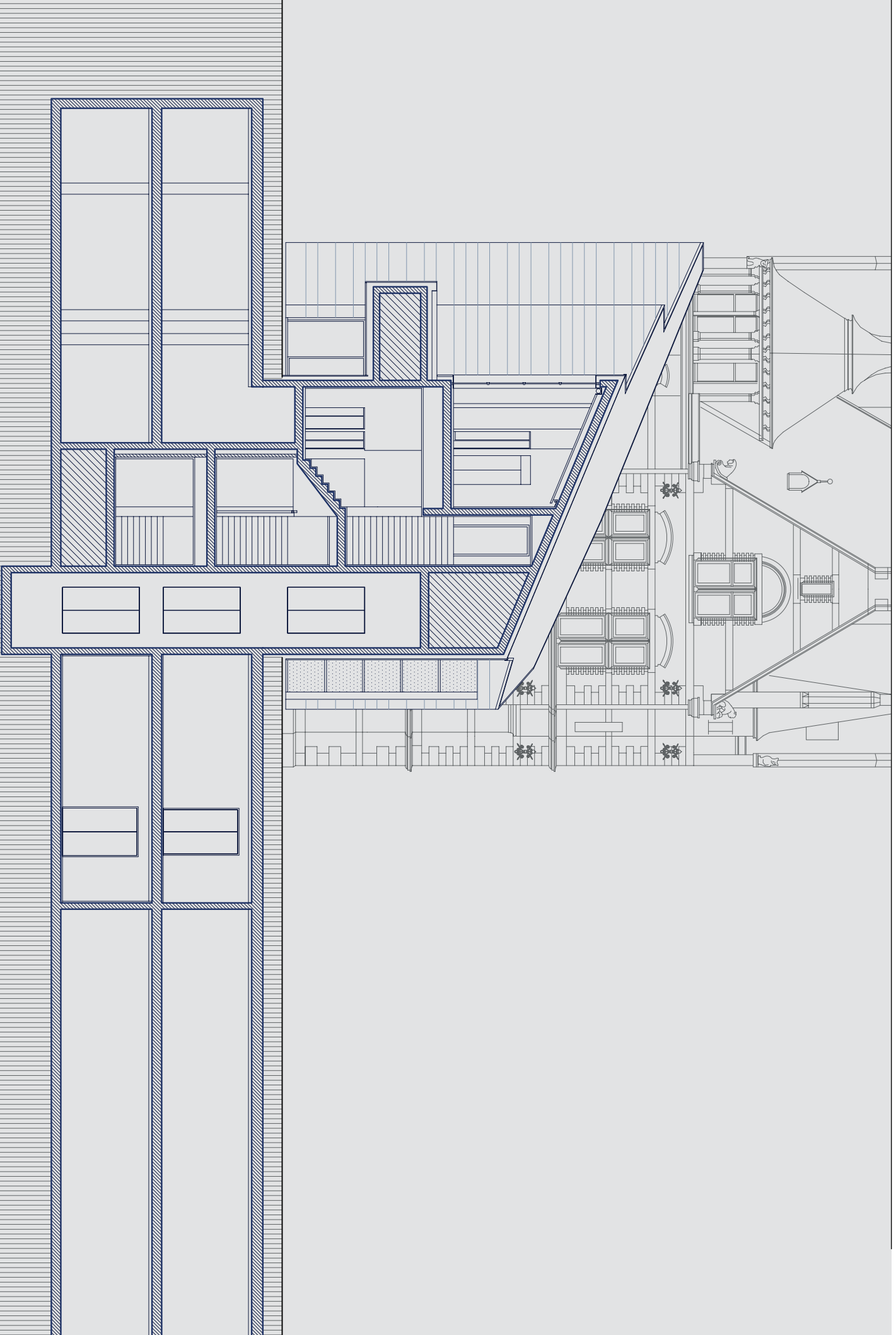


Eerste verdieping



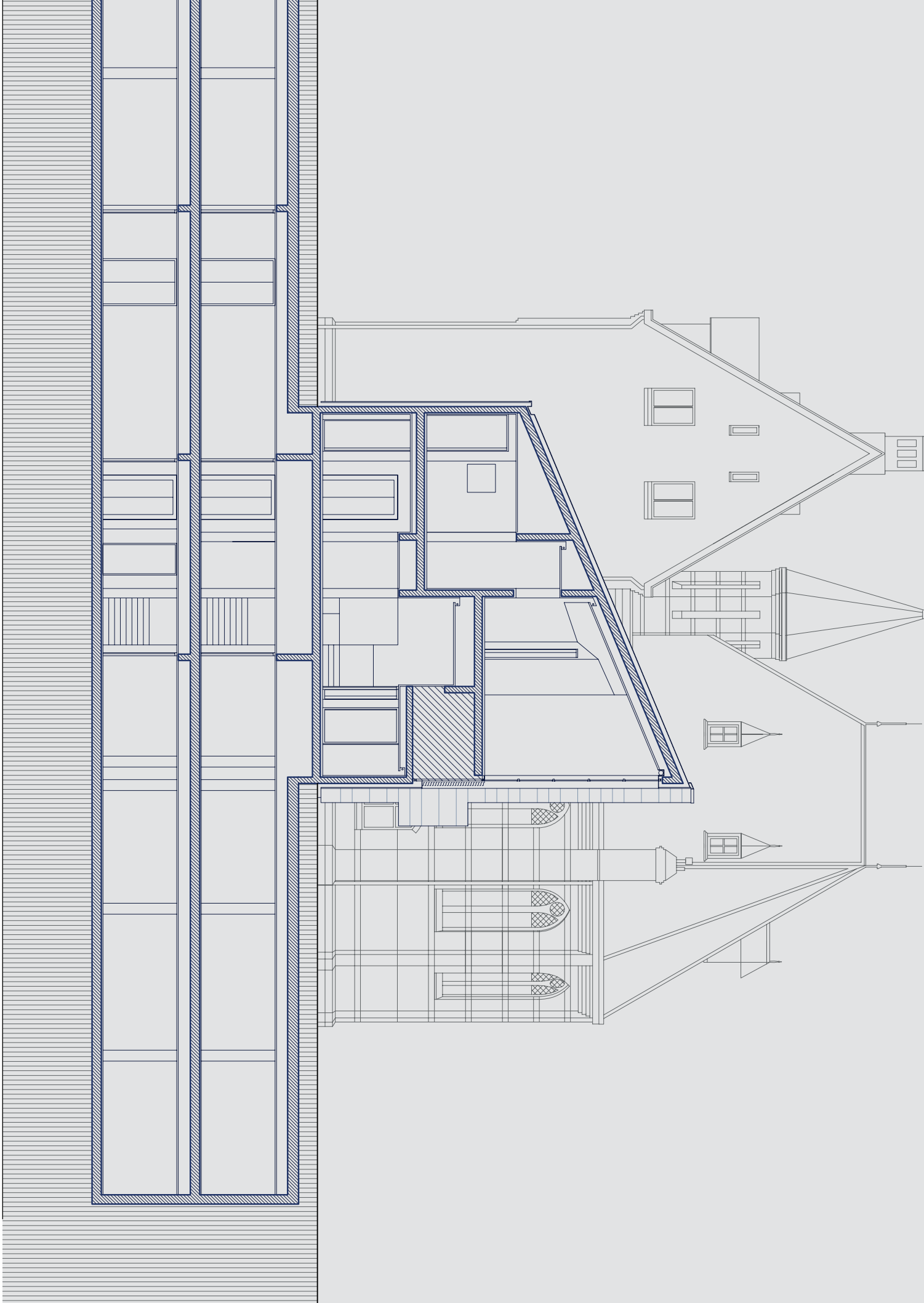
Entreegebouw en
Teekenschool

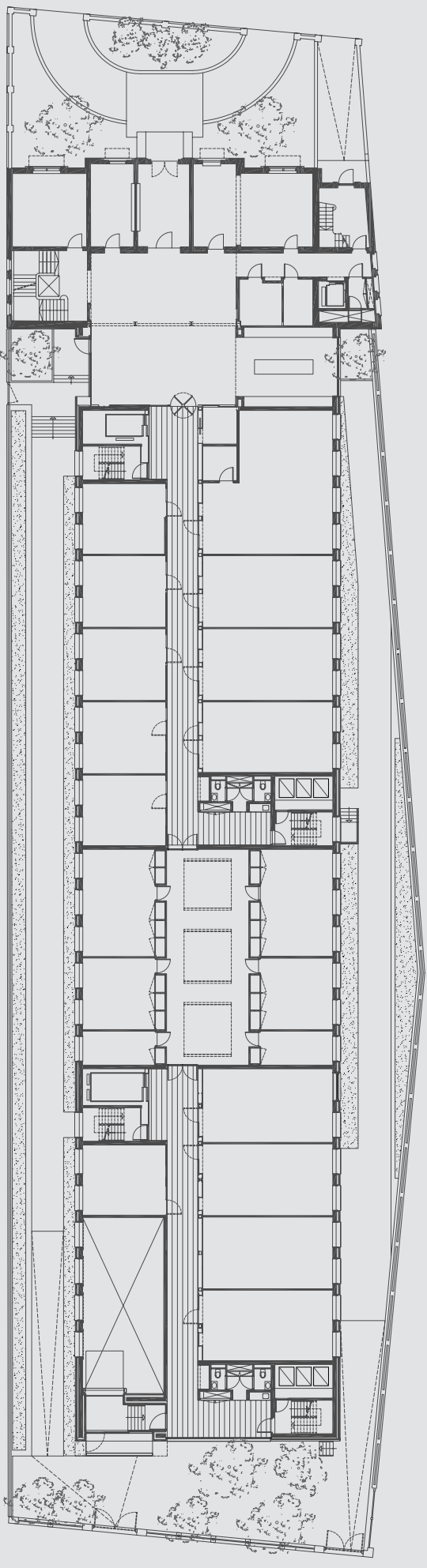
Dwarsdoorsnede

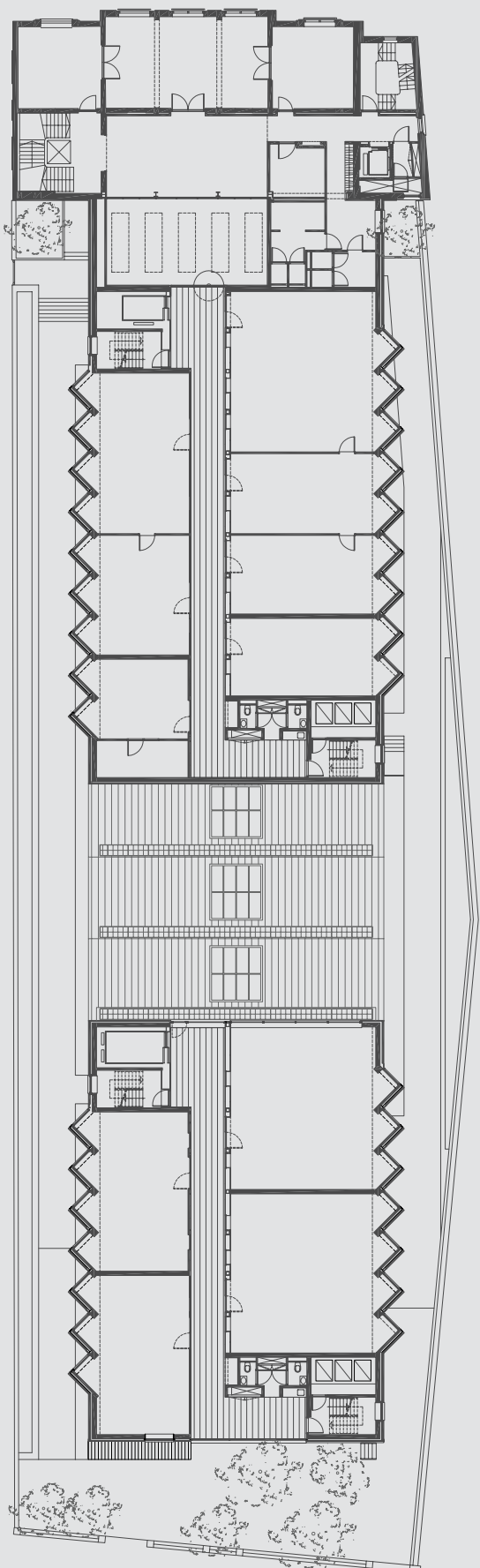


0 5m

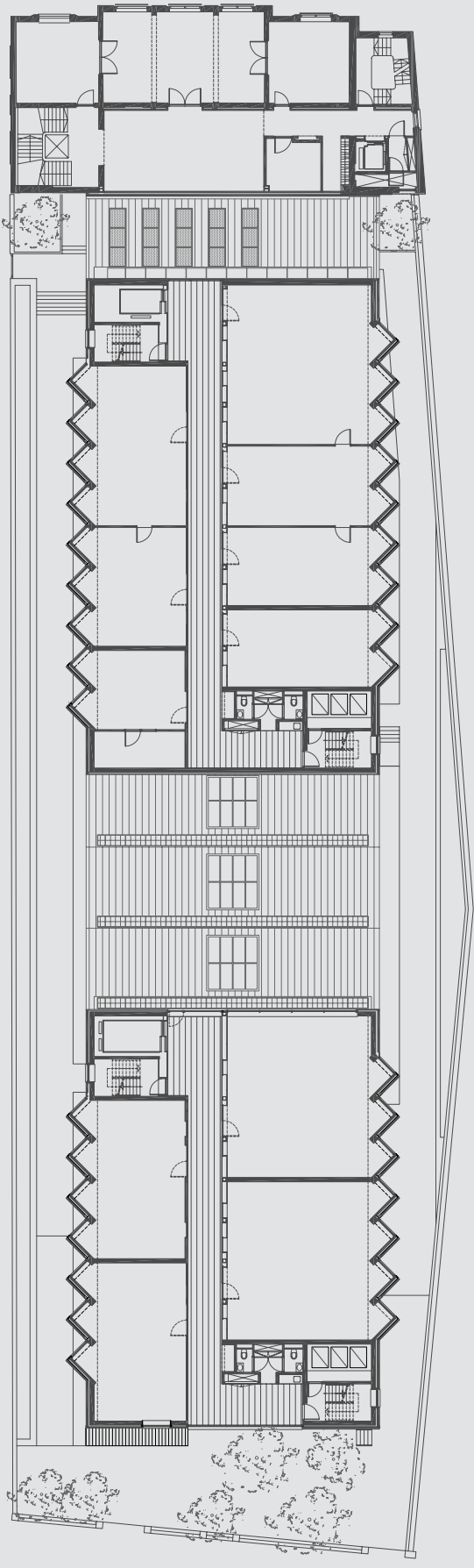
Lengtedoorsnede

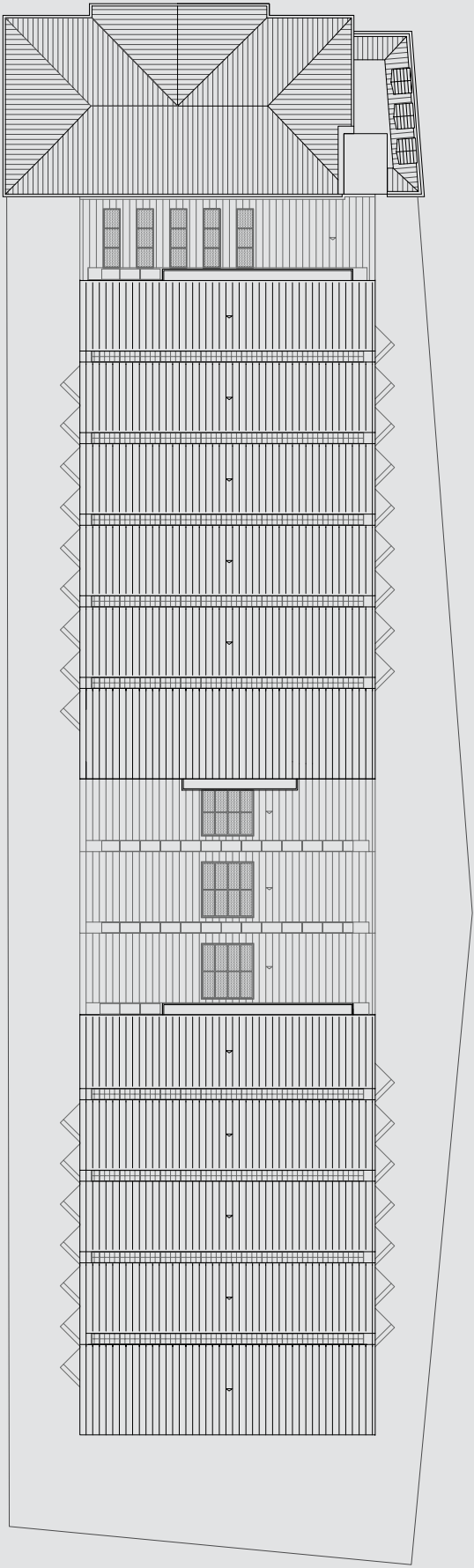




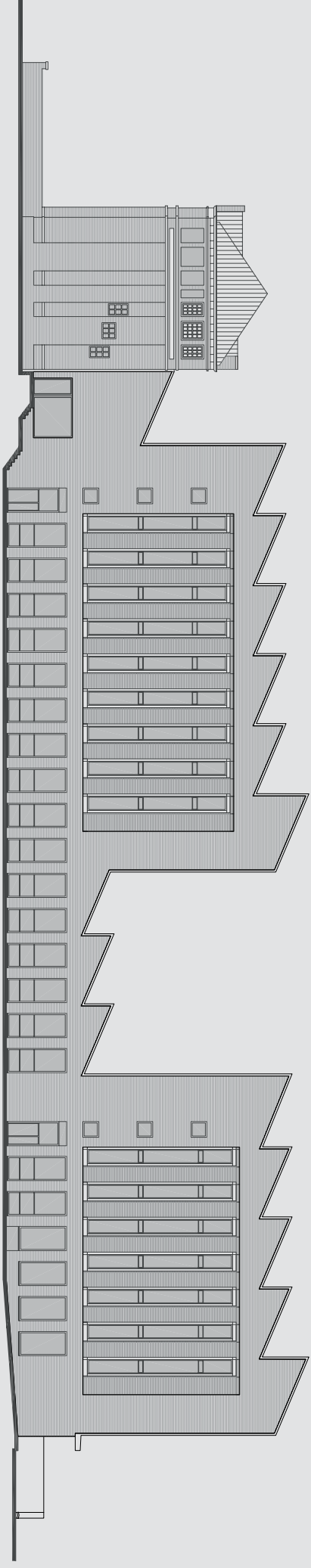


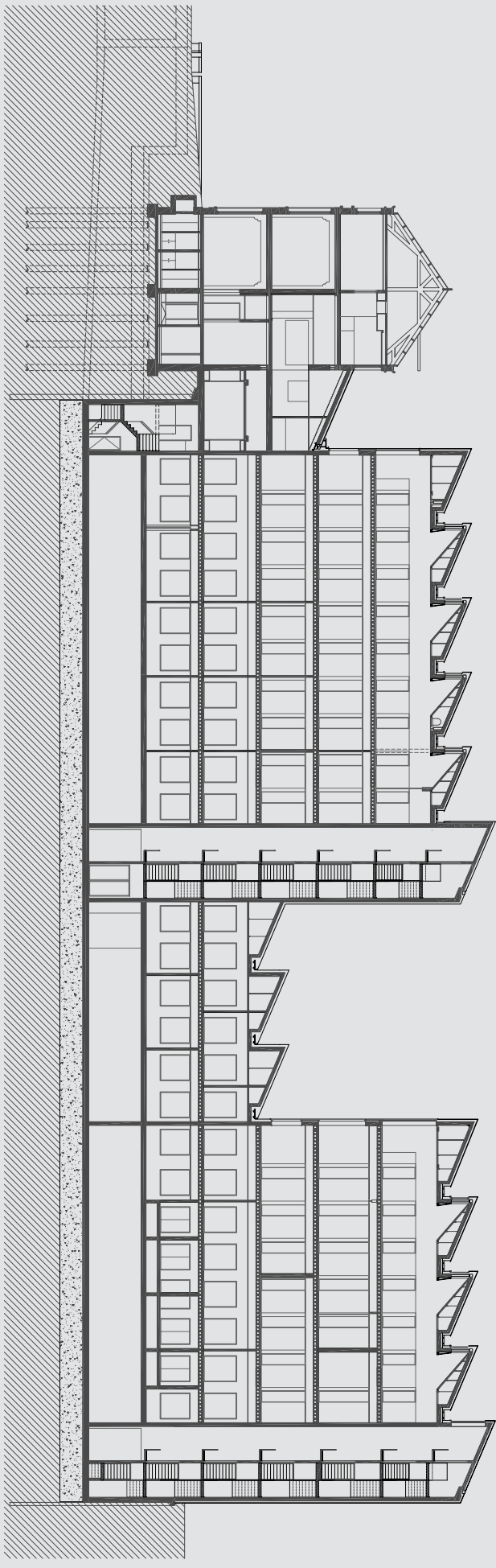
Eerste verdieping





Derde verdieping





Lengtedoorsnede

Voorwoord

- 1 Meurs en Van Thoor 2010.

Inleiding

- 1 Brief staatssecretaris van Cultuur F. van der Ploeg aan de Tweede Kamer, d.d. 19 september 2000.
- 2 Geciteerd in 'Het Nieuwe Rijksmuseum', notitie Directie Rijksmuseum Amsterdam, september 2000.
- 3 *Ontwerpen aan Nederland. Architectuurbeleid 2001–2004*, een nota van de ministeries van OCenW, VROM, VenW en LNV, Den Haag 2000, p. 15.
- 4 In 2000 gepubliceerd, zie Spijkerman 2000.

1 Ontwerp en context

- 1 Dit artikel is een samenvatting en bewerking van het promotieonderzoek van de auteur: Oxenaar 2009, in het bijzonder de hoofdstukken 7, 8, en 11.
- 2 Tekeningen in Cuypersarchief (NAi).
Memorie van Toelichting in Archief Commissie Muzeüm Willem I (Stadsarchief Amsterdam).
- 3 Schetsje in brief Cuypers aan Alberdingk Thijm d.d. 27 februari 1864. Archief Thijm (KDC).
- 4 Pugin 1841 (1969), p. 62-63.
- 5 Viollet-le-Duc 1863–1872, p. 254-256.
- 6 Over deze prijsvraag zie Veenland Heineman 1985, p. 151-194.
- 7 Afschrift van het programma, behorende bij brief van de minister van Binnenlandse Zaken aan Cuypers, 20 mei 1875, Cuypersarchief, d1001 (NAi).
- 8 Voor De Stuers' opvattingen over kunst-educatie en het belang van tekenonderwijs zie 'Iteretur decoctum' 1874, p. 314-352, vooral p. 336.
- 9 P.J.H. Cuypers, 'Concept Memorie van Toelichting bij het prijsvraagontwerp van 1875', z.p. z.d. (voor 2 december 1875), Cuypersarchief, d1001 (NAi).
- 10 Over de typologie van het museumgebouw zie naast vele anderen: Wagner 1906; Plagemann 1967; Pevsner 1997; Bergvelt, Meijers en Reinders 2005.
- 11 J.A. Alberdingk Thijm, 'Ingezonden stuk', *Algemeen Handelsblad*, 30 december 1876.
- 12 Brief minister van Binnenlandse Zaken aan Cuypers, 20 mei 1875, Cuypersarchief, dossier 00903 (NAi).
- 13 Wagner 1906, p. 272-277.
- 14 Plagemann 1967, p. 196 e.v.
- 15 Cuypers, Memorie van Toelichting prijsvraagontwerp 1875, Cuypersarchief, d1001 (NAi).

- 16 Schets in brief van Cuypers aan een collega-architect. Brief afgebeeld in *Het Parool*, 22 september 1995. Huidige verblijfplaats onbekend. Vriendelijke mededeling Guido Hoogewoud.
- 17 Over de proefzaal, zie de correspondentie van Cuypers aan de minister van Binnenlandse Zaken d.d. 5 juli 1879 en 31 oktober 1879. Cuypersarchief, d1001 (NAi).
- 18 Memorie van Toelichting, prijsvraagontwerp 1875, Cuypersarchief (NAi).
- 19 Magnus 1864; Magnus 1866. Voor een vergelijking met het onderzoek van A. Tiede zie Wagner 1906, p. 289 e.v.
- 20 Zie: Minister van Binnenlandse Zaken aan Cuypers, d.d. 17 oktober 1876; *Memorie van toelichting bij het gewijzigde ontwerp voor de Museum gebouwen te Amsterdam*, d.d. 18 april/31 mei 1877, Cuypersarchief, d1001 (NAi).
- 21 Weissman 1886.
- 22 Dit proces is middels de vele afbeeldingen goed te volgen in: Braat 1985.

2 Transformaties van het Rijksmuseum

- 1 Van Schendel 1963, p. 1710.
- 2 M. van Rooy, 'Rijksmuseum volgens Ruijsenaars', in: Spijkerman 2000, p. 28.
- 3 J.A. van der Hoeve en J. Kamphuis, *Het Rijksmuseum te Amsterdam. Inventarisatie van de gebruiksgeschiedenis ten behoeve van het ontsluiten van diverse foto- en tekeningencollecties betreffende het Rijksmuseum*, Amsterdam/Den Haag, 29 maart 1996, p. 6.
- 4 'Prentenkabinet voorzien van een verlaagd plafond' uit het jaarverslag van 1898. Geciteerd in: *Het Rijksmuseum te Amsterdam. Inventarisatie van de gebruiksgeschiedenis ten behoeve van het ontsluiten van diverse foto- en tekeningencollecties betreffende het Rijksmuseum*, p. 22.
- 5 Zie ook Van der Ham 2000, p. 248.
- 6 Jaarverslag van 1924. Geciteerd in: *Het Rijksmuseum te Amsterdam. Inventarisatie van de gebruiksgeschiedenis ten behoeve van het ontsluiten van diverse foto- en tekeningencollecties betreffende het Rijksmuseum*, p. 24.
- 7 *Het Rijksmuseum te Amsterdam. Inventarisatie van de gebruiksgeschiedenis ten behoeve van het ontsluiten van diverse foto- en tekeningencollecties betreffende het Rijksmuseum*, p. 11.
- 8 Van der Werf 1999, p. 100-101.
- 9 Van der Werf 1999, p. 101.
- 10 Van der Werf 1999, p. 101.
- 11 Van der Werf 2003, p. 204.

- 12 Röell 1955, p. 25.
- 13 Deze afdeling Nieuwbouw was feitelijk de voortzetting van Cuypers' ambtelijke bouw- en architectenbureau.
- 14 P.J.H. Cuypers aan V. de Stuers, z.d. (particulier archief De Stuers, Vorden), geciteerd in: Van der Ham 2000, p. 145.
- 15 Voor de afbeelding zie 'De variant A "Met geheel in beslag genomen doorrit", 31 januari 1967', in: Van der Ham 2000, p. 340 (linksboven).
- 16 Duparc 1975, p. 261.
- 17 *Het Rijksmuseum te Amsterdam. Inventarisatie van de gebruiksgeschiedenis ten behoeve van het ontsluiten van diverse foto- en tekeningencollecties betreffende het Rijksmuseum*, p. 38.
- 18 Van der Woud 1999, p. 92.
- 19 H. Ruijsenaars, 'Schetsen', in: Spijkerman 2000, p. 10.
- 20 M. van Rooy, 'Rijksmuseum volgens Ruijsenaars', in: Spijkerman 2000, p. 50.
- 21 R. de Leeuw, *Het Rijksmuseum in de 21ste eeuw. Beleidsvisie Masterplan Rijksmuseum Amsterdam*, Amsterdam 1998; *Het Nieuwe Rijksmuseum, structuurplan 2000*, Ministerie van Volkshuisvesting Ruimtelijke Ordening en Milieubeheer, RGD, november 2000.
- 22 Geciteerd in: *Het Nieuwe Rijksmuseum, structuurplan 2000*, p. 4.
- 23 Directie Rijksmuseum Amsterdam, 'Het Nieuwe Rijksmuseum', september 2000, p. 8 (VHA).
- 24 F. van der Ploeg en J.W. Remkes in een brief aan de voorzitter van de Tweede Kamer der Staten-Generaal, d.d. 19 september 2000 (RGDRBM, 9105).
- 25 *Het Nieuwe Rijksmuseum. Structuurplan 2000*, p. 22.
- 26 Memo van P. van Exel aan de rijksbouwmeester, d.d. 29 oktober 1999 (RGDRBM, 9105).
- 27 M. Mathijssen, 'Monoloog van een zelfportret', A.J.C. van Leeuwen, 'Van romantische illusie tot museum met toekomst' en A. van der Woud, 'Alles stroomt', in: *Het Nieuwe Rijksmuseum/The New Rijksmuseum. A Volume of Essays*, RGD-OC&W-Rijksmuseum March 2001, p. 37-50, 51-60 en 5-6 (RGDRBM, 9090).

3 Verder met Cuypers

- 1 Het ging om de Amerikaan Steven Holl (architect Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki), de Belgen Robbrecht & Daem (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam), de Fransman Paul Chemetov (Muséum national d'Histoire naturelle, Parijs), de Spanjaard Rafael

- Moneo (Moderna Museet, Stockholm; uitbreiding Prado, Madrid) en de Italiaan Giorgio Grassi (Romeins theater, Sagunto; Neues Museum, Berlijn, eerste prijs, eerste competitie). Nederlandse bureaus op deze lijst waren onder andere MVRDV, Coenen, Henket, Van Velzen, Benthem Crouwel en Dam. Verslag bespreking Nieuwe Rijksmuseum, d.d. 13 maart 2000 (RGDRBM, 9109).
- 2 Van Hoogevest Architecten, Rappange & Partners Architecten, Braaksma & Roos Architectenbureau, Verlaan en Bouwstra architecten, Architectenbureau J. van Stigt.
- 3 Coenen suggereerde vader en zoon Baines (Brussel), Pieter Tauber (Alkmaar), Gunnar Daan, Hannie van Eyck en haar dochter Tess Wickham-Van Eyck, Kasper Klever (Aken) en Juan Navarro Baldeweg (Madrid). Memo van R. Apell (RBM) aan leden Projectgroep Rijksmuseum, d.d. 27 november 2000 (RGDRBM, 9109). Apell meldde Coenen dat de Rgd (Rik Vos) niet blij was met het voorstel, omdat deze architecten niet in het documentatiebestand voorkwamen. Daarom adviseerde hij Coenen om de lijst van Wytze Patijn te volgen, aangevuld met twee of drie nieuwe namen: 'Het voordeel hiervan is dat het verschil tussen de "conflictarchitecten" en de wat behoudender architecten uit jouw koker bij de presentatie zichtbaar wordt, en er gefundeerd gekozen kan worden.' Fax van R. Apell aan J. Coenen, d.d. 5 december 2000 (RGDRBM, 9109).
- 4 Cruz y Ortiz kreeg deze opdracht op 5 november 2001. Cruz y Ortiz arquitectos, *The New Rijksmuseum. Atelier Building, Final Design*, May 2003, (RGDPRO, 116136).
- 5 Deze term gebruikte Coenen in zijn oratie in Delft. Zie Coenen 2006.
- 6 Adressenlijst 'Architecten Rijksmuseum' (z.d.). Bij Moneo: 'In overleg met R. de Leeuw afgevoerd van de shortlist. 25 sept. 2000.' Bij Koolhaas: 'voorgesteld door Coenen, niet acceptabel voor R. de Leeuw' (RGDRBM, 9107).
- 7 Brief J. Coenen aan alle architecten (mede namens directie Rijksmuseum en departement van OCenW), d.d. 28 november 2000, met vraagstelling, uitgangspunten, toetsingscriteria, achterliggende stukken en tijdschema (RGDRBM, 9109).
- 8 Gevraagde ontwerpvoorstellen: samenhang onderdoorgang en binnenplaatsen als entreegebied; verbinding tussen hoofdgebouw en Zuidvleugel; auditorium en educatieve ruimten; een 'typische' museumzaal met enkele architectonische details.
- 9 Op verzoek van Ronald de Leeuw werd Max van Rooy als onafhankelijk lid toegevoegd. Verslag bespreking HNR, d.d. 15 februari 2000 (RGDRBL, 9106). Van Rooy schreef eerder het essay 'Rijksmuseum volgens Ruijsseenaars', in: Spijkerman 2000, p. 27-32, 50-56.
- 10 De technische commissie werd voorgezeten door Peter van Hulsten, Directie Ontwerp en Techniek van de Rgd.
- 11 Rapport beoordelingscommissie, 4 april 2001, 13 (RGDRBM, 9107).
- 12 'De door hem gewenste onderkeldering van de binnenhoven is op die wijze niet of nauwelijks uitvoerbaar. Indien echter de wanden op enige afstand van de bestaande gevels worden geplaatst, wat technisch wel mogelijk is, wordt daarmee het concept wezenlijk aangetast.' Rapport beoordelingscommissie, 4 april 2001, p. 10 (RGDRBM, 9107).
- 13 Rapport beoordelingscommissie, 4 april 2001, p. 10 (RGDRBM, 9107).
- 14 Toelichting Antonio Cruz en Antonio Ortiz, in: *Het Nieuwe Rijksmuseum* (reader), mei 2001. Bibliotheek atelier Rijksbouwmeester.
- 15 Rapport beoordelingscommissie, 4 april 2001, p. 6 (RGDRBM, 9107).
- 16 Zo kregen de architecten onder meer te maken met de gemeente Amsterdam (Bouw- en Woningtoezicht, BMA, DRO, Dienst Waterbeheer en Riolerings), Stadsdeel Oud-Zuid (Inspecteur Bouw- en Woningtoezicht), Brandweer Amsterdam (Dienst Brandveiligheid), de RDMZ, de Rgd (veiligheidsadviseurs, bouwhistorisch team), de Fietsersbond Amsterdam en het Cuypers Genootschap.
- 17 Capita Selecta-lesing, TU Delft, Faculteit Bouwkunde, 27 maart 2008.
- 18 Deze keuze werd gemaakt in samenspraak met Cruz y Ortiz en Van Hoogevest.
- 19 Cruz y Ortiz arquitectos, *The New Rijksmuseum. Preliminary Design Report*, December 2002 (RGDRBM, 9079).
- 20 Voormalige Portrettenzaal en Van der Hoop-zaal. De trappenhuisen van Cuypers voldoen volgens de hedendaagse regels niet als vluchtweg.
- 21 Het VO voorzag in luchtbehandeling via de vloer in souterrain en bel-etage (*Preliminary Design Report*, December 2002, p. 48). In het DO was het voorstel om de luchtbehandeling van bel-etage via de buitenmuren op te lossen en voor de hoofdverdieping via de plafonds (*Final Design Report*, October 2004, 42-43).
- 22 Vertaald uit het Engels [PM], *The New Rijksmuseum. Preliminary Design Report*, December 2002, p. 49.
- 23 Vertaald uit het Engels [PM], *The New Rijksmuseum. Preliminary Design Report*, December 2002, p. 47.
- 24 Conceptverslag CWM, vergadering commissie II, 9 april 2003; brief A.L.L.M. Asselbergs aan R.J.M. van Hengstum (OCenW, DCE), d.d. 13 januari 2003; brief J.C.M. van Niekerk (BMA) aan de Programmadirectie van Het Nieuwe Rijksmuseum, d.d. 18 maart 2003.
- 25 Brief A.L.L.M. Asselbergs aan R.J.M. van Hengstum, d.d. 13 januari 2003.
- 26 Brief J. Coenen aan het Programmteam Het Nieuwe Rijksmuseum, d.d. 17 februari 2003.
- 27 Conceptverslag CWM, vergadering commissie II, d.d. 9 april 2003.
- 28 Brief A.L.L.M. Asselbergs aan R.J.M. van Hengstum, d.d. 13 januari 2003.
- 29 Verslag Architectuurcommissie, d.d. 14 januari 2003 (RGDRBM, 9119). Deze commissie was eind 2001 door de stuurgroep ingesteld om haar over architectuur te adviseren en bestond uit de architecten, de rijksbouwmeester, de museumdirecteur en de Programmadirecteur.
- 30 Verslag Architectuurcommissie, d.d. 14 januari en 4 februari 2003 (RGDRBM, 9119).
- 31 Verslag Architectuurcommissie, d.d. 14 januari 2003 (RGDRBM, 9119).
- 32 Verslag Architectuurcommissie, d.d. 4 februari 2003 (RGDRBM, 9119).
- 33 E-mail B. van der Pot aan J. Coenen n.a.v. stuurgroepvergadering van 23 januari 2003 (RGDRBM, dossier Rijksmuseum).
- 34 Cruz y Ortiz arquitectos, *The New Rijksmuseum. Intervention and Restoration Criteria*, August 2004 (RGDRBM, 9002); *The New Rijksmuseum. Final Design Phase 1*, October 2004 (RGDRBM, 9022). Vanwege de omvang van het project werd het DO in twee delen gesplitst. Deel 1 richtte zich in grote lijnen op alles waarvoorafgaand aan het blootleggen van het casco uitspraken over konden worden gedaan. Deel 2 zou ingaan op hetgeen hierna pas duidelijk zou worden, alsmede op de afwerking. *The New Rijksmuseum. Final Design Phase 1*, October 2004, p. 4-6.
- 35 De moeizame samenwerking tussen de hoofdarchitect en de restauratiearchitect leidde in september 2004 tot een ingreep van de Stuurgroep: voortaan mocht er niet meer sprake zijn van twee architectenbureaus, maar diende een architectenteam onder leiding en verantwoordelijkheid van Cruz y Ortiz het werk uit te voeren. Cruz y Ortiz werd ook verantwoordelijk voor kostenadvies, externe contacten (Monumenten-zorg, Welstand, gemeente) en publiciteit. Beide

bureaus moesten onderling bepalen welke specifieke inbreng Van Hoogevest in dit team zou krijgen. Brief van J.J.M. Veraart (voorzitter Stuurgroep) aan Cruz y Ortiz Amsterdam en Van Hoogevest, d.d. 14 september 2004 (HNR, 8.2.1, Cruz y Ortiz correspondentie).

36 Toelichting Antonio Ortiz, Verslag Architectuurcommissie, d.d. 1 september 2004 (RGDRBM, 9116).

37 *The New Rijksmuseum. Final Design Phase 1*, October 2004, p. 20.

38 'Wij zijn gevraagd om de meeste ramen die de museumzalen verlichten af te sluiten. (...) We zijn echter van mening dat dit besluit nu moet worden herzien, om een betere oplossing te krijgen, in overeenstemming met het gebouw zelf en voor een betere oriënteringsmogelijkheden van de bezoekers.' Het nieuwe voorstel van open te houden ramen: souterrain en bel-etage: alle ramen naar de binnenhoven (behalve in de souterrain bij het restaurant), alle ramen in de noordgevel, zuidoostelijke en de zuidwestelijke hoek, alsmede enkele ramen in de oostgevel van de kelder. Hoofdverdieping: alle ramen in de noordgevel. Vertaald uit het Engels [PM], *The New Rijksmuseum. Final Design Phase 1*, October 2004, p. 22.

39 Op 16 juni 2004 kregen de architecten van de Programmadirectie Het Nieuwe Rijksmuseum de opdracht om het ontwerp aan de entreezone stil te leggen. *The New Rijksmuseum. Final Design Phase 1*, October 2004, p. 61.

40 Vertaald uit het Engels [PM], *The New Rijksmuseum. Final Design Phase 1*, October 2004, p. 23.

41 *The New Rijksmuseum. Final Design Phase 1*, October 2004, p. 26.

42 Vertaald uit het Engels [PM], *The New Rijksmuseum. Final Design Phase 1*, October 2004, p. 26.

43 Brief W.M. Crouwel aan Programmadirectie Het Nieuwe Rijksmuseum, d.d. 17 november 2004.

44 *Ruimtelijk Afwegingskader Rijksmuseum* (RAK), vastgesteld door stadsdeelraad Amsterdam Oud-Zuid, 22 juni 2006.

45 Cruz y Ortiz arquitectos, *The New Rijksmuseum. New Entrances*, May 2005 (RGDRBM, 9028).

46 Cruz y Ortiz arquitectos, *The New Rijksmuseum. Intervention and Restoration Criteria*, February 2006 (RGDRBM, 9029); *The New Rijksmuseum. Final Design*, March 2006 (RGDRBM, 9030).

47 De nieuwbouw werd nu aangeduid al een 'nieuw klein gebouw', vertaald uit het Engels [PM]. Cruz y Ortiz arquitectos, *The New Rijksmuseum. Intervention and Restoration Criteria*, February 2006, 4 (RGDRBM, 9029).

48 Gemeente Amsterdam, Stadsdeel Oud-Zuid, *Ruimtelijke onderbouwing vernieuwbouw Rijksmuseum*, d.d. 13 februari 2007.

49 Ingezet met een e-mail van W. Pijbes aan L. van der Pol, d.d. 9 december 2008 (RGDRBM, ongenummerd).

50 Verslag Architectuurcommissie, d.d. 22 februari 2004³ (RGDRBM, 9119).

51 Brief A. Cruz aan B. van der Pot, projectmanager Rijksmuseum, d.d. 4 augustus 2004. Voor de strekking van dit rapport, zie tekst Marie-Thérèse van Thoor, noot 36.

4 Terug naar Cuypers

1 Gesprek met Jo Coenen, d.d. 1 juli 2013.

2 'Rapport van de beoordelingscommissie voor de selectie van een restauratiearchitect voor Het Nieuwe Rijksmuseum te Amsterdam', d.d. 22 mei 2001 (VHA). Een van de leden van de commissie week van het meerderheidsstandpunt af. De beslissing liep daardoor twee weken vertraging op. Persbericht 'Keuze restauratiearchitect Rijksmuseum uitgesteld', d.d. 25 april 2001 (VHA).

3 Brief W. Patijn aan Van Hoogevest Architecten, d.d. 25 oktober 2000;

brief J. Coenen aan alle restauratiearchitecten, d.d. 28 november 2000 (VHA).

4 Brief J. Coenen aan alle hoofdarchitecten, d.d. 29 november 2000 (VHA).

5 Van Hoogevest Architecten, *Het Nieuwe Rijksmuseum. Restauratievisie*, Amersfoort, april 2001. Dit betekende overigens niet dat Cruz y Ortiz de bouwtechniek, de tectoniek en de gebruikaspecten niet centraal stelde.

6 Gesprek met Gijsbert van Hoogevest, d.d. 24 mei 2013. Op 12 december 2000 en 16 januari 2001 waren er briefings in het Rijksmuseum voor alle architecten en vertegenwoordigers van de Rgd, het Rijksmuseum en de beoordelingscommissies. Zie: *Architect Briefing The New Rijksmuseum*, December 12th 2000 en *Second Architect Briefing The New Rijksmuseum*, January 16th 2001, Ministerie van Volkshuisvesting Ruimtelijke Ordening en Milieubeheer, RGD (VHA).

7 Brief J. Coenen aan alle hoofdarchitecten, d.d. 29 november 2000 (VHA).

8 'Het architectenbureau Cruz y Ortiz uit Spanje (Sevilla) is gekozen voor de renovatie van het Rijksmuseum Amsterdam', persbericht,

d.d. 4 april 2001 (VHA). Cruz y Ortiz arquitectos, *The New Rijksmuseum. Preliminary Design Report*, December 2002 (RGDRBM, 9079). De reden hiervoor was dat Cruz y Ortiz de kleuren zou willen aanpassen aan het natuurlijke verouderingsproces.

9 Brief J. Coenen aan diverse betrokkenen *Round Table Het Nieuwe Rijksmuseum*, d.d. 15 februari 2002 (RGDZW, 20110376).

10 Programma, samenvattingen, presentaties etc. van *Round Table Restauratievisie Het Nieuwe Rijksmuseum*, Amsterdam, 6 maart 2002 (VHA). Tijdens de discussies lagen de meest uiteenlopende vragen voor, zoals: 'Is Cuypers onlosmakelijk verbonden met het Rijksmuseum', 'Is Cuypers nog wel geschikt voor het hedendaagse museumpubliek', 'Wat betekent het Cuypers-concept'.

11 R. de Leeuw, 'The New Rijksmuseum. From a visitors' perspective', bijdrage *Round Table Restauratievisie Het Nieuwe Rijksmuseum*, Amsterdam, 6 maart 2002 (VHA).

12 F. Asselbergs, 'Inleiding t.b.v. het ronde tafelgesprek over het Nieuwe Rijksmuseum', Amsterdam, 6 maart 2002 (VHA).

13 Cruz y Ortiz arquitectos, *The New Rijksmuseum. Preliminary Design Report*, December 2002 (RGDRBM, 9079); Van Hoogevest Architecten, *Voorlopig Ontwerp Restauratieplan*, december 2002 (VHA).

14 *Voorlopig Ontwerp Restauratieplan*, december 2002.

15 *Het Nieuwe Rijksmuseum, structuurplan 2000*, Ministerie van Volkshuisvesting, Ruimtelijke Ordening en Milieubeheer, RGD, p. 3.

16 In de uiteindelijke uitvoering waren de technische ingrepen onderdeel van het werk van Van Hoogevest (restauratie) én Cruz y Ortiz (renovatie).

17 Van Hoogevest had zelf ook uitgebreid archiefonderzoek gedaan naar het Cuypers-archief in het Nederlands Architectuurinstituut in Rotterdam.

18 *Voorlopig Ontwerp Restauratieplan*, december 2002, p. 23.

19 *The New Rijksmuseum. Preliminary Design Report*, December 2002.

20 Brieven aan Programmadirectie Het Nieuwe Rijksmuseum van Amsterdamse Raad voor de Monumentenzorg d.d. 3 april 2003, BMA d.d. 18 maart 2003, RDMZ, d.d. 7 april 2003, Cuypersgenootschap d.d. 16 mei 2003 (VHA).

21 Brief A.L.L.M. Asselbergs aan R.J.M. van Hengstum, DCE Ministerie OCenW, d.d. 13 januari 2003 (RGDRBM, 9120).

- 22 In het voorjaar 2003 startte ook het Monumentenoverleg, met vertegenwoordigers van Van Hoogevest Architecten, RDMZ, BMA en de Rgd. Dit overleg was in het leven geroepen als een soort vooroverleg om de planvorming 'af te tasten', en de vergunningsprocedure te bevorderen. Gesprek met Coert Krabbe (BMA), d.d. 26 april 2013; verslag Monumentenoverleg, d.d. 4 maart 2003, p. 1.
- 23 Verslag Architectuurcommissie, d.d. 4 januari 2003 en 4 februari 2003 (RGDRBM, 9119).
- 24 E-mail B. van der Pot aan J. Coenen, d.d. 24 januari 2003 (RGDRBM, dossier Rijksmuseum).
- 25 Verslag bijeenkomst cultuurhistorisch onderzoek Rijksmuseum te Amsterdam, Rijksgebouwendienst atelier Rijksbouwmeester, d.d. 20 januari 2003. Bij de bijeenkomst waren medewerkers van Van Hoogevest, de Rgd en particuliere bouwhistorische bureaus aanwezig.
- 26 C. de Boer-van Hoogevest, 'Notitie ten behoeve van het bouwhistorisch onderzoek Rijksmuseum Amsterdam', d.d. 17 januari 2003; J. Kamphuis en C. van der Peet, 'Memo Amsterdam, Rijksmuseum', d.d. 16 januari 2003 (VHA). Zie ook: *Richtlijnen Bouwhistorisch Onderzoek. Lezen en analyseren van cultuurhistorisch erfgoed*, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Stichting Bouwhistorie Nederland, Vereniging Nederlandse Gemeenten, atelier Rijksbouwmeester, RGD, Den Haag april 2009.
- 27 Zie hiervoor: W. Friso, red. J. van der Hoeve en C. van der Peet, 'Toelichting op het Archiefonderzoek ten behoeve van het Bouwhistorisch Onderzoek van het Rijksmuseum', d.d. 23 augustus en 7 oktober 1999; V.O.F. Van der Hoeve en Kamphuis, *Ontstaans- en gebruiksgeschiedenis van het Rijksmuseum te Amsterdam*, RGD, Directie Huisvestingsbeleid en Bureau Rijksbouwmeester, 's-Gravenhage 2000; C. van der Peet, 'Overzicht bestaand materiaal e.d. op bouwhistorisch/documentair gebied Rijksmuseum Amsterdam', d.d. 1 oktober 2001 (VHA).
- 28 A.A. van Daatselaar, 'Notitie van Van Hoogevest Architecten d.d. 4 februari 2003 om te komen tot een opdracht voor het Bouwhistorisch Onderzoek' (VHA). Hoewel het bouwhistorisch onderzoek in de opdracht aan de architecten was omschreven, en aanvankelijk moest zijn begroot, werd hier opnieuw een begrotingsvoorstel gemaakt.
- 29 Memo B. van der Pot aan Van Hoogevest Architecten en Cruz y Ortiz, d.d. 19 maart 2003 (HNR, 8.10).
- 30 J. Coenen, 'Bouwhistorisch onderzoek bij Het Nieuwe Rijksmuseum te Amsterdam. Motivatie', d.d. 12 maart 2003 (RGDRBM, 9119). Mogelijk is de datering van deze tekst niet juist, omdat in de tekst wordt verwezen naar '18 maart jl.'
- 31 Vooral BMA bleef in het Monumentenoverleg aandringen op het bouwhistorisch onderzoek ten behoeve van de planbeoordeling, en wees de Programmadirectie op haar verantwoordelijkheid in dezen. Gesprek met Coert Krabbe, d.d. 26 april 2013; verslag Monumentenoverleg, d.d. 4 maart 2003 (VHA).
- 32 Verslag Designteam Het Nieuwe Rijksmuseum, d.d. 1 juli 2003 (HNR, 4.2.2).
- 33 Zie: L. Hendriks, 'Ondersteuning van historisch onderzoek. Efficiënt realiseren van cultuurhistorische waardestellingen voor Het Nieuwe Rijksmuseum', Rijksgebouwendienst Strategie & Onderzoek, Den Haag, 11 februari 2003. In deze notitie wordt verwezen naar de notitie 'Innovatief (bouw)historisch onderzoek, d.d. 13 november 2002'.
- 34 Verslag Klankbordgroep bouwhistorisch onderzoek, d.d. 9 maart 2004 (VHA).
- 35 Gesprek met Gijsbert van Hoogevest, d.d. 24 mei 2013.
- 36 Cruz y Ortiz begreep de status van de documenten van Van Hoogevest niet, en meende dat dit bureau de monumentwaarde zelf heel hoog inschatte. Diverse correspondentie Bouwhistorisch Onderzoek, verslagen bijeenkomsten Bouwhistorisch Team en Van Hoogevest Architecten, Verslagen Klankbordgroep bouwhistorisch onderzoek, 2004 (VHA). Opmerkelijk is een brief van C. van der Peet (Team Bouwhistorisch Onderzoek Rijksmuseum Amsterdam/Methodologie Bouwhistorisch Onderzoek) aan Van Hoogevest Architecten, d.d. 15 juli 2004, waarin hij aangeeft dat de antwoorden op de hotspotlijst van Cruz y Ortiz géén onderdeel vormen van de methode van de Rgd. Er mocht volgens hem geen precedent van uitgaan. In september 2004 zouden er vanwege de ontstane problemen tussen de bureaus nieuwe afspraken worden gemaakt over de communicatie. Zie tekst Paul Meurs, noot 35.
- 37 Gesprek met Coert Krabbe, d.d. 26 april 2013. In de website zijn wel waardestellingen opgenomen, maar die zijn niet toegankelijk voor publiek, alleen voor betrokkenen.
- 38 C. Junge-Dijkman, N. van der Woude en R. Hoppenbrouwers, 'Reconstructie van de "kleuren van Cuypers": restauratie van het 19de-eeuwse interieurbeeld. Informatie over de werkzaamheden van de Stichting Restauratie-atelier Limburg voor het Rijksmuseum Amsterdam', SRAL, Amsterdam/Maastricht 2013.
- 39 Stichting Restauratie Atelier Limburg, *Een kleurverkenning in het interieur van het Rijksmuseum te Amsterdam: zoeken naar Cuypers, van fragment tot ensemble*, uitgevoerd in opdracht van het project bureau Het Nieuwe Rijksmuseum, juni 2002.
- 40 Het onderzoek had ook een educatieve functie: behalve studenten van de SRAL waren er studenten van de Universiteit Amsterdam en leerlingen van de schildersopleiding SintLucas in Boxtel bij de werkzaamheden betrokken.
- 41 Gesprek met Anne van Grevenstein, d.d. 2 juli 2013; P. Spijkerman, 'Cuypers' decoraties in oude luister hersteld', in: De Jong en Spijkerman 2013, p. 63.
- 42 'Reconstructie van de "kleuren van Cuypers": restauratie van het 19de-eeuwse interieurbeeld. Informatie over de werkzaamheden van de Stichting Restauratieatelier Limburg voor het Rijksmuseum Amsterdam' 2013.
- 43 Diverse correspondentie en documenten betreffende annexen VO's, maart-juni 2003 (VHA).
- 44 A. Cruz en G. van Hoogevest, 'Intervention and restoration criteria', *Preliminary Design Annex*, June 2003 (VHA).
- 45 Cruz y Ortiz arquitectos, *The New Rijksmuseum. Final Design Phase 1*, October 2004 (RGDRBM, 9022).
- 46 Zie o.a.: Becker 1985; De Boer-Van Hoogevest 2013; De Jong en Spijkerman 2013; C. Junge en J. Bohan, *De decoraties van de Rembrandtzaal Rijksmuseum Amsterdam*, Stichting Restauratie Atelier Limburg, Maastricht januari-april 2004.
- 47 Cruz y Ortiz arquitectos, *The New Rijksmuseum. Intervention and Restoracion Criteria*, February 2006 (RGDRBM, 9029). In het DO is een aantal bouwfysische aspecten van isolatie en akoestiek (in verband met muren, ramen en deuren) nog niet helemaal uitgekristalliseerd.

5 Naar een nieuwe museale presentatie

- 1 Voor de schilderijen van de hand van Sturm zie Reynaerts 2012; Delvigne en Heij 2013; De Jong en Spijkerman 2013.
- 2 Noordegraaf 2004, p. 161. Zie ook Van der Ham 2000, p. 327.
- 3 Huisman 2013, p. 52.
- 4 Volgens Anne van Grevenstein kon de originele kleurstelling van de wanden van de

kabinetten niet worden gedetermineerd, omdat er geen restanten van de originele verflaag werden aangetroffen (mondelijke mededeling aan Marie-Thérèse van Thoor).

- 5 Pijbes in De Jong en Spijkerman 2013, p. 7.
- 6 De Jong en Spijkerman 2013, p. 23-24 en 67: tijdens de reconstructie van de decoratie is bij het kiezen van de kleuren de natuurlijke veroudering van de verf 'meegenomen'.
- 7 Van der Ham 2000, p. 152 en 168. Zie ook Bergvelt 1998.
- 8 Van der Ham 2000, p. 145.
- 9 Van der Ham 2000, p. 182.
- 10 Krul 1995; Bos 1997; Van der Ham 2000, p. 225-231.
- 11 Van der Ham 2000, p. 182, 204 en 213.
- 12 Van der Ham 2000, p. 248 en 252. Voor Schmidt-Degener zie met name Luijten 1985, p. 351-413.
- 13 Van der Ham 2000, p. 236.
- 14 Krul 1995; Bos 1997; Van der Ham 2000, p. 253.
- 15 Van der Ham 2000, p. 298-299.
- 16 R. de Leeuw, *Het Rijksmuseum in de 21ste eeuw. Beleidsvisie Masterplan Rijksmuseum Amsterdam*, Amsterdam 1998, p. 5.
- 17 *Het Rijksmuseum in de 21ste eeuw. Beleidsvisie Masterplan Rijksmuseum Amsterdam*, p. 17.
- 18 HNR, 02 (fasedocumenten/projectplannen): www.rijksmuseum.nl/nl/over_het_rijksmuseum/beleidsvisie.htm (geraadpleegd op 24 juli 2001), p. 2.
- 19 *Het Rijksmuseum in de 21ste eeuw. Beleidsvisie Masterplan Rijksmuseum Amsterdam*, p. 25-26.
- 20 *Het Rijksmuseum in de 21ste eeuw. Beleidsvisie Masterpan Rijksmuseum Amsterdam*, p. 21.
- 21 Brief J. Coenen aan B. van der Pot, d.d. 17 juli 2003 (HNR, 7.1).
- 22 Brief R. de Leeuw aan B. van der Pot, d.d. 31 juli 2003 (HNR, 7.1).
- 23 Brief R. de Leeuw aan B. van der Pot, d.d. 31 juli 2003 (HNR, 7.1).
- 24 Brief J. Coenen aan alle kandidaat-interieurarchitecten, d.d. februari 2004 (RGDRBM, 9045; projectendossier van ARBM 2004, interieurarchitectenselectie). Zie ook de conceptbrief van J.R. de Lorm en I. Santhagens, 15 oktober 2003 (HNR, 7.1).
- 25 De selectiecommissie bestond uit: Ronald de Leeuw (algemeen directeur Rijksmuseum), Peter Sigmond (directeur collecties Rijksmuseum), Jan-Rudolph de Lorm

- (hoofd tentoonstellingen Rijksmuseum), Antonio Cruz (Cruz y Ortiz), Wim Crouwel (ontwerper, voormalig directeur Museum Boijmans Van Beuningen) en Jo Coenen (rijksbouwmeester).
- 26 Brief J.R. de Lorm aan B. van der Pot, d.d. 24 oktober 2003 (conceptlijst van interieurontwerpers); brief J. Coenen aan B. van der Pot, R. de Leeuw en Cruz y Ortiz, d.d. 5 januari 2004 (HNR, 7.1). Zie verder RGDRBM, 9096, 9098, 9099, 9102 (interieurarchitectenselectie).
- 27 Beoordelingsrapport van de selectiecommissie van de interieurarchitect 'Ruimte voor kunst', d.d. juli 2004, p. 1 (HNR, 7.1).
- 28 Beoordelingsrapport van de selectiecommissie van de interieurarchitect 'Ruimte voor kunst', d.d. juli 2004, p. 5 (HNR, 7.1).
- 29 Het Département des objets d'arts, geopend in 1993, en het Département des Arts Premiers, Pavillon des Sessions, geopend in 2000.
- 30 *Het Rijksmuseum in de 21ste eeuw. Beleidsvisie Masterplan Rijksmuseum Amsterdam*, p. 13. Zie ook Huisman 2013, p. 63.
- 31 Huisman 2013, p. 58. Zie ook www.rijksmuseum.nl/nl/verbouwingen/over-de-verbouwing (geraadpleegd op 12 juni 2013).
- 32 Ontwerp Cruz y Ortiz, 'The New Rijksmuseum', januari 2004 (digitaal document in het archief Rijksbouwmeester).
- 33 I. Start, 'Interieur', *Elsevier*, speciale editie 'Het Rijks', 2013, p. 88.
- 34 Het VO werd op 23 maart 2007 gepresenteerd. Zie de powerpointpresentatie Wilmotte & Ass. en het Rijksmuseum, mei 2007 (RGDRBM, ongenummerd). Zie ook de *Nieuwsbrief van het Nieuwe Rijksmuseum 5* (maart 2007) 17.
- 35 Brief M. Crouwel aan E. Schoenmaeckers (PHNR), d.d. 12 september 2007 (HNR, 8.2.3, interieurarchitect Wilmotte & Ass.).
- 36 Notulen Monumentenoverleg, d.d. 15 juni 2010, 16 november 2010, 11 januari 2011, 22 februari 2011, 29 november 2011; rondgang, d.d. 25 januari 2011 (RGDRBM, ongenummerd).
- 37 *Definitief Ontwerp* van Wilmotte en het Rijksmuseum, d.d. 13 oktober 2010 (digitaal document van de Rgd).
- 38 Van der Ham 2000, p. 179-180. Zie ook Van Os 1996; J.A. van de Hoeve en J. Kamphuis, *Het Rijksmuseum te Amsterdam. Inventarisatie van de gebruiksgeschiedenis*, Amsterdam/Den Haag 1996, p. 75-76.
- 39 Delvigne en Heij 2013, p. 31. Zie over de Nachtwachtzaal ook Boomgaard 1985; *Het Rijksmuseum te Amsterdam. Inventarisatie*

van de gebruiksgeschiedenis, p. 70 en 77-79; www.waardstelling.nl. (geraadpleegd op 21 mei 2013).

- 40 Brief van Stichting het Cuypersgenootschap aan het Dagelijks Bestuur van het Stadsdeel Zuid, d.d. 4 juni 2011. Hoe moeizaam de besluitvorming in deze zaak tot stand kwam bleek uit een gesprek met Coert Krabbe (BMA), d.d. 26 april 2013.
- 41 Notulen Monumentenoverleg, d.d. 15 juni 2010, 16 november 2010, 22 februari 2011, 29 november 2011; rondgang, d.d. 25 januari 2011 (RGDRBM, ongenummerd); brief van Stichting het Cuypersgenootschap aan het Dagelijks Bestuur van het Stadsdeel Zuid, d.d. 4 juni 2011.
- 42 Notulen Monumentenoverleg, d.d. 22 februari 2011 (RGDRBM, ongenummerd).
- 43 Van Os 1996, p. 311; Van Leeuwen 2007, p. 262; Biemond 2009, p. 49-66, met name 58. Zie ook *Het Rijksmuseum te Amsterdam. Inventarisatie van de gebruiksgeschiedenis*, p. 133-134; www.waardstelling.nl (geraadpleegd op 21 mei 2013).
- 44 Van Hellenberg Hubar 1997, p. 90; Van der Ham 2000, p. 184; Van Leeuwen 2007, p. 260-263.
- 45 Van der Ham 2000, p. 149 en 252.
- 46 Vergelijk *Cruz y Ortiz intervention and restoration criteria*, d.d. februari 2006, deel 2, p. 6; *Appendix to the restoration criteria decoration*, d.d. januari 2006, p. 17-24 (digitale documenten in het archief van VHA); www.waardstelling.nl: bel-etage, kerkelijke bouwkunst (geraadpleegd op 21 mei 2013).
- 47 De Leeuw 1998, p. 31.
- 48 Mondelinge mededeling Jenny Reynaerts, senior conservator 18de en 19de eeuw, Rijksmuseum, d.d. 18 juni 2013: de Beuning-kamer, een achttiende-eeuwse stijkkamer, paste alleen in de oostelijke en niet in de westelijke helft van de bel-etage. Sommige medewerkers van het museum ervoeren de combinatie van de architectuur van Cuypers en de negentiende-eeuwse collectie als een te strak keurslijf.
- 49 Notitie Van Hoogevest Architecten, d.d. 31 augustus 2010: beoordeling proefvlak reversibel verfsysteem; rapport VanderVeenconsult, d.d. 30 augustus 2010 (RGDRBM, ongenummerd).
- 50 *Het Rijksmuseum te Amsterdam. Inventarisatie van de gebruiksgeschiedenis*, p. 138 en 141; www.waardstelling.nl. (geraadpleegd op 21 mei 2013). Zie verder de brief van Stichting het Cuypersgenootschap aan het Dagelijks Bestuur van het Stadsdeel Zuid, d.d. 4 juni 2011; Huisman 2013, p. 42 en 63.

6 Het Rijksmuseum en de stad

- 1 Taverne en Kleyn 1990, p. 128.
- 2 *Het Vrije Volk*, geciteerd in W. Ellenbroek, 'Plein der vergeelde plannen', *de Volkskrant*, 25 augustus 1995.
- 3 X. Schutte, 'Plein der plannen', *De Groene Amsterdammer*, 26 maart 1997.
- 4 M. Krielaars, 'Uitgestelde allure', *NRC Handelsblad*, 31 maart 2000.
- 5 Muysken en Rieber 1891, p. 278.
- 6 Muysken en Rieber 1891, p. 277.
- 7 Van Stralen en Lootsma 1993.
- 8 J. van der Werf, *Plein, park of veld? Cultuurhistorische Verkenning Museumplein en omgeving*, Amsterdam [2008], p. 51.
- 9 Staal 1951, p. 305; 'Plannen voor aanleg van het Museumplein te Amsterdam', *Bouwkundig Weekblad*, 70 (1952) 35/36, 2 september 1952, p. 269.
- 10 'Het Museumplein te Amsterdam', *Forum* 7 (1952) 11, p. 365
- 11 'Zware druk op het Museumplein', *Wonen-TA/BK*, 13 juli 1976, p. 20.
- 12 Hol 1977, p.12.
- 13 Verdenius 1977, p. 5.
- 14 Taverne en Kleyn 1990, p. 135.
- 15 Taverne en Kleyn 1990, p. 134.
- 16 B. Hulsman, 'Van snelweg naar nergens tot grootsheid met liflafjes', *NRC Handelsblad*, 19 augustus 1999.
- 17 Brief S. Patijn aan R. Apell, bureau Rijksgebouwendienst, 3 april 2001.
- 18 Brief Amsterdamse Raad voor de Stadsontwikkeling aan Stadsbestuur Oud-Zuid en Gemeentebestuur Centrale Stad, 2 mei 2001 (RGDRBM, 9114, algemene correspondentie betreffende de onderdoorgang).
- 19 Fax stadsdeelraad aan het Rijksmuseum, 29 januari 2004.
- 20 Memo M. de Hoog, dRO, aan stadsdeelraad, 25 november 2004; brief Programmadirectie Het Nieuwe Rijksmuseum aan P. Pol, sectorhoofd Ruimtelijke en Economische Ontwikkeling, 10 december 2004.
- 21 Memo Rijksmuseum, 14 december 2004.
- 22 "'Geen goede argumenten.' Plan ingang Rijksmuseum van tafel', *NRC Handelsblad*, 12 mei 2005.
- 23 Interview met Sander Rombout, Copijn, d.d. 11 juli 2013.
- 24 S. Smalenburg, 'Museumplein naar voorbeeld Museumsinsel Berlijn', *NRC Handelsblad*, 31 juli 2009.
- 25 E. Dijksterhuis, 'Rijksmuseum aan de kop van een strakke groene vlakte', *Smaak. Blad voor*

de Rijkshuisvesting, special Rijksmuseum Amsterdam, april 2013, p. 36.

7 Een machine voor grote aantallen bezoekers

- 1 'Het Nieuwe Rijksmuseum. Achtergrond bij het project: Restauratie, renovatie en nieuwbouw van het Rijksmuseum', april 2013. (www.rijksmuseum.nl/nl/downloads/52e3df0e-f0af-4e59-86a4-07af6072b718/Project-Nieuwe-Rijksmuseum_.pdf.)
- 2 J. Glancey, 'In the pink', *The Guardian*, 30 april 2007. (www.theguardian.com/artanddesign/2007/apr/30/architecture).
- 3 E. van Egeraat, 'Van Egeraat: "Nederlander had Rijks niet kunnen ontwerpen"', *Architectenweb*, 24 april 2013. (www.architectenweb.nl/aweb/redactie/redactie_detail.asp?iNID=31295)

Conclusie

- 1 *Ontwerpen aan Nederland. Architectuurbeleid 2001–2004*, een nota van de ministeries van OCenW, VROM, VenW en LNV, Den Haag 2000, p. 22–29, 34–44, 50–68 en 91–94.
- 2 *Ontwerpen aan Nederland*, p. 56.
- 3 Oeke Hoogendijk, documentaireserie *Het Nieuwe Rijksmuseum*, NTR (*Het Uur van de Wolf*), 4 delen, 2013.
- 4 Wytze Patijn tijdens een debat aan de TU Delft, d.d. 1 mei 2013.
- 5 *Ontwerpen aan Nederland*, p. 42.
- 6 Deze ontwikkeling is beschreven in: J. Alberts, 'Hoogmoed en gekibbel', *NRC Handelsblad*, 6 juli 2007. Voor het project werden het ministerie OCW en het Rijksmuseum opdrachtgevers en de Rgd de opdrachtnemer; waarmee de Rgd de rol van opdrachtgever voor het bouw- en ontwerpproces kreeg.
- 7 De bewindslieden van cultuur waren achtereenvolgens Rick van der Ploeg 1998–2002, Cees van Leeuwen 2002–2003, Medy van der Laan 2003–2006, Maria van der Hoeven 2006–2007, Ronald Plasterk (kort vervangen door André Rouvoet) 2007–2010, Halbe Zijlstra 2010–2012 en Jet Bussemaker 2012–2013.
- 8 Henk van Os 1989–1996, Ronald de Leeuw 1996–2008 en Wim Pijbes vanaf 2008.
- 9 Rijksbouwmeesters: Wytze Patijn 1995–2000, Jo Coenen 2000–2004, Mels Crouwel 2004–2008, Liesbeth van der Pol 2008–2011, Frits van Dongen vanaf 2011. Programma-directeuren van Het Nieuwe Rijksmuseum: Bart van der Pot (2002–2007), Etienne Schoenmaeckers (2007–2008) en Peter Derks (2008–2012). Aan de advieszijde bij

Monumentenzorg en de ministeries was er wel continuïteit gedurende het hele proces.

- 10 Brief van F. van der Ploeg, staatssecretaris van Cultuur, aan R. de Leeuw, hoofd-directeur van het Rijksmuseum, d.d. 19 september 2000.
- 11 *The New Rijksmuseum. A Volume of Essays*, Den Haag 2001.
- 12 *Nota Belvedere. Beleidsnota over de relatie cultuurhistorie en ruimtelijke ordening*, Den Haag 1999 (ministeries van OCenW, LNV, VROM, VenW); 'Beleidsbrief Modernisering van de Monumentenzorg', 2009 (ministerie van OCW).
- 13 *Ontwerpen aan Nederland*.
- 14 Typering van Adriaan Geuze, september 2013.
- 15 Dit debat werd onder aangezwengeld door Aad Nuis, staatssecretaris van Cultuur in Paars I (1994–1998), met de nota *Pantser of ruggegraat, Uitgangspunten voor cultuurbeleid* (1995). Hij wilde het cultuurbeleid gebruiken om het besef van nationale identiteit en daarmee de cohesie en solidariteit in de multiculturele samenleving te versterken.

A

F. Asselbergs, "Het morgenrood eener Wedergeboorte". P.J.H. Cuypers, architect (1827–1921), *De Negentiende eeuw* 4 (1980), p. 158-170

B

J.Th.M. Bank, 'Exempla virtutis. Een negentiende-eeuwse interpretatie van vaderlandse geschiedenis en kunst in het Rijksmuseum in Amsterdam', *Leidschrift* 8 (1992) 2, p. 43-59

J. Becker, "Ons Rijksmuseum wordt een tempel". Zur Ikonographie des Amsterdamer Rijksmuseums', in: E. de Jong, G.Th.M. Lemmens en P.J.J. van Thiel (red.), *Het Rijksmuseum. Opstellen over de geschiedenis van een nationale instelling* (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1984; 35), Weesp 1985, p. 227-326

E.S. Bergvelt, *Pantheon der Gouden Eeuw. Van Nationale Konst-Gallerij tot Rijksmuseum van Schilderijen (1798–1896)*, Zwolle 1998

E. Bergvelt, D. Meijers en M. Reinders, *Kabinetten, Galerijen en Musea. Het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden*, Heerlen 2005

C. de Boer-van Hoogevest, 'Reconstruction of the Cuypers Floor in the Entrance Hall', *The Rijksmuseum Bulletin* 61 (2013), p. 60-77

J. Boomgaard, "Hangt mij op sterk licht." Rembrandts licht en plaatsing van de Nachtwacht in het Rijksmuseum', in: E. de Jong, G.Th.M. Lemmens en P.J.J. van Thiel (red.), *Het Rijksmuseum. Opstellen over de geschiedenis van een nationale instelling* (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1984; 35), Weesp 1985, p. 327-345

J. Bos, "De geschiedenis is vastgelegd in boeken, niet in musea". Van planvorming tot realisatie. Het Nederlands Museum voor Geschiedenis in het Rijksmuseum, 1922–1939', *Bulletin van het Rijksmuseum* 45 (1997), p. 262-309

J. Braat e.a. (red.), *Honderd jaar Rijksmuseum: 1885–1985*, Weesp 1985

C

J. Coenen, *De kunst van de versmelting/ The Art of Blending*, Delft 2006

D

R. Delvigne en J.J. Heij, 'Rehabilitation for Georg Sturm', *The Rijksmuseum Bulletin* 61 (2013), p. 24-59

F.J. Duparc, *Een eeuw strijd voor Nederlands cultureel erfgoed*, Den Haag 1975

H

G. van der Ham, *200 jaar Rijksmuseum. Geschiedenis van een nationaal symbool*, Zwolle/ Amsterdam 2000

B.C.M. van Hellenberg Hubar, *Arbeid en bezieling. De esthetica van P.J.H. Cuypers, J.A. Alberdingk Thijm en V.E.L. de Stuers en de voorgevel van het Rijksmuseum*, Nijmegen 1997

P. Hol, 'Cityvorming nóg in papieren stadium, maar Museumplein en omgeving staan op springen', *Wonen-TA/BK*, 19 oktober 1977, p. 12-16

J. Huisman, *Het nieuwe Rijksmuseum. Cruz y Ortiz Architects*, Rotterdam 2013

I

'Iteretur decoctum', *De Gids* (1874) IV, p. 314-352

J

C.W. de Jong en P. Spijkerman, *Het nieuwe Rijksmuseum. Pierre Cuypers en Georg Sturm in ere hersteld*, Amsterdam 2013

K

W.A. Keuzenkamp, 'De plannen voor het Rijksmuseum', *Bulletin van het Rijksmuseum* 8 (1960), p. 117-134

W. Krul, 'Huizinga versus Schmidt-Degener. Twee meningen over het Historisch Museum', *Bulletin van het Rijksmuseum* 43 (1995), p. 308-316

L

A.J.C. van Leeuwen, *Pierre Cuypers architect (1827–1921)*, Zwolle 2007

W. van Leeuwen, 'Het Rijksmuseum, van romantische illusie tot museum met toekomst', *Bulletin KNOB* 100 (2001) 6, p. 200-209

G. Luijten, "'Van de veelheid en de eelheid". Een Rijksmuseum Schmidt-Degener', in: E. de Jong, G.Th.M. Lemmens en P.J.J. van Thiel (red.), *Het Rijksmuseum. Opstellen over de geschiedenis van een nationale instelling* (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1984; 35), Weesp 1985, p. 351-413

M

E. Magnus, 'Über Einrichtung und Beleuchtung von Räumen zur Aufstellung von Gemälden und Sculpturen', *Zeitschrift für Bauwesen* (1864)

E. Magnus, *Entwurf zu dem Bau eines Kunstmuseums auf zwei Blättern als Nachslag zu dem Schriftchen über Einrichtung und Beleuchtung von Räumen zur Aufstellung von Gemälden und Sculpturen*, Berlin 1866

P. Meurs en M.T. van Thoor (red.), *Sanatorium Zonnestraal. Geschiedenis en restauratie van een modern monument*, Rotterdam 2010

C. Muysken en C.T.J. Louis Rieber, 'De bebouwing van het terrein achter het Rijks-Museum te Amsterdam', *Bouwkundig Weekblad*, 14 november 1891, p. 277-278

N

J. Noordegraaf, *Strategies of Display. Museum Presentation in Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture*, Rotterdam 2004

O

H. van Os, 'Het Rijksmuseum als nationaal symbool', *Bulletin van het Rijksmuseum* 44 (1996), p. 309-320

A. Oxenaar, *P.J.H. Cuypers. Het Rijksmuseum. Schetsen en tekeningen (1863–1908)*, Rotterdam 1993

A. Oxenaar, *P.J.H. Cuypers en het gotisch rationalisme. Architectonisch denken, ontwerpen en uitgevoerde gebouwen 1845–1878*, Amsterdam 2009

P

N. Pevsner, *History of Building Types*, Princeton 1997 (5e ed.)

V. Plagemann, *Das deutsche Kunstmuseum 1790–1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm*, München 1967

A.W.N. Pugin, *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, Londen 1841 (heruitgave Oxford 1969)

R

J. Reynaerts, 'The Wall Paintings in the Rijksmuseum Amsterdam. National Art and History', *Museum History Journal* 5 (2012), p. 245-260

D.C. Roëll, 'Arrangements at the Rijksmuseum', *Museum* 8 (1955) 1, p. 24-34

S

A.F.E. van Schendel, 'Rijksmuseum: een verjongingskuur', *Bouw* (1963) 50, p. 1710-1711

P. Spijkerman (red.), *Masterplan Ruijsseenaars Rijksmuseum. Vooruit naar Cuypers*, Blaricum 2000

A. Staal, 'De Museumplein-kwestie te Amsterdam', *Forum* 6 (1951) 11, p. 304-309

M. van Stralen en B. Lootsma, 'Jan Frederik Staal. Zuiver een mensch van zijn tijd', *Forum* 36 (1993) 3/4, p. 25-68

T

E. Taverne en E. Kleyn, 'Het museumplein in Amsterdam. Pleidooi voor een fragiele constructie van het heden', in: K. Bosma (red.), *Verleidelijk stadsbeeld*, Rotterdam 1990, p. 128-135

V

K. Veenland-Heineman, 'De prijsvragen voor het Muzeüm Koning Willem I en het Rijks Museum 1863-1875', in: E. de Jong, G.Th.M. Lemmens en P.J.J. van Thiel (red.), *Het Rijksmuseum. Opstellen over de geschiedenis van een nationale instelling* (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1984; 35), Weesp 1985, p. 151-194

R. Verdenius, 'Amsterdam groeit en wordt weer klein. Museumpleinstation: openbaar vervoer niet als middel maar als doel', *Wonen-TA/BK*, 19 oktober 1977, p. 5-15

E.E. Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, Parijs 1863-1872, VII

W

H. Wagner, 'Museen', in: E. Schmitt (red.), *Gebäude für Sammlungen und Ausstellungen* (Handbuch der Architektur; IV.6.4), Stuttgart 1906 (2e herziene uitgave)

A.W. Weissman, 'lets over de inrichting van musea', *De Opmerker* (1886), p. 327-328, 335-337, 343-345

J. van der Werf, *F.A. Eschauzier 1889-1957*, Rotterdam 1999

J. van der Werf, 'Vormgeven in dienst van de beschouwing. De herinnering van het Rijksmuseum 1945-1959', *Bulletin van het Rijksmuseum* 51 (2003) 3, p. 190-225

A. van der Woud, *Wim Quist projecten 1992-2000*, Rotterdam 1999

A

Alberdingk Thijm, J.A. 27, 52, 53, 55
 Amsterdam, gemeente 27, 55, 173, 263
 Amsterdamse Raad voor Stadsontwikkeling 219
 Andersson, Sven-Ingvar 205, 216, 217, 219, 220
 Ankersmit, Jacob 208, 209
 Antonio Citterio and Partners 177
 Apell, Rob 147
 Arcadis 30, 109, 142
 Architectenbureau J. van Stigt 137
 Architetto Michele De Lucchi 177
 Arti et Amicitiae 55, 59
 Arup en partners 30, 109, 142, 223, 226
 Asselbergs, Fons 104, 116, 118, 141, 143
 atelier Rijksbouwmeester 103, 147

B

Beaux-Arts 53
 beoordelingscommissie meervoudige opdracht
 30, 95, 103-105, 109, 137
 Boon, Jan 29, 69, 86
 Bouwfragmenten 27, 29, 54, 86, 95, 104, 123,
 152, 157, 159, 161, 187
 bouwfysica 14, 30, 109, 137
 bouwhistorisch onderzoek 69, 93, 118, 123, 137,
 139, 143, 147, 148, 259, 263
 bouwsporen 116, 118, 119, 123, 139, 152, 159,
 261, 263, 264
 bouwtechnische opgave 86, 137, 139
 Braaksma & Roos Architectenbureau 137
 Bruijn, Pi de 215
 Bureau Monumenten & Archeologie (BMA) 143,
 148, 159, 183
 Buys & Van der Vliet 29

C

Casseres, J.M. de 213
 Chemetov, Paul 95, 96, 103-105
 Christian Kieckens Architects 177
 Coenen, Jo 30, 103, 104, 116, 118, 137, 140, 141,
 148, 263, 264
 collecties
 Aziatische kunst 28, 29, 86, 95, 175, 176,
 179, 234
 Museum Van der Hoop 57, 66, 173
 Rijksprentenkabinet 69, 85, 112, 119, 176
 Rijksverzameling Gipsafgietsels en
 Beeldhouwwerken 173
 Rijksverzameling van Kunstwerken van
 Moderne Meesters 173
 College van Rijksadviseurs 27, 54, 57
 Commissie voor Welstand en Monumenten 183
 Concertgebouw 205, 208-210, 213, 215
 Copijn Tuin- en Landschapsarchitecten 14, 30,
 31, 218, 219, 220
 Crouwel, Mels 119, 180, 219, 234
 Cruz, Antonio 104, 109, 118, 123, 238

Cruz y Ortiz arquitectos 9, 14, 15, 30, 31, 66,
 68-70, 79, 94, 95, 103, 105, 106, 109-113, 116,
 118, 123, 137, 139-142, 147, 148, 152, 157, 159,
 177, 179, 180, 186, 219, 220, 223, 226, 234, 235,
 239, 260-265, 269

Cuypers, Eduard 69

Cuypers, J.T.J. (Joseph) 28, 79

Cuypers, P.J.H. (Pierre) 13, 14, 17, 27-31, 51-57, 59,
 62, 66, 67, 69, 79, 81, 82, 85, 86, 90-93, 95,
 104, 105, 109, 112, 116, 118, 119, 123, 125, 137,
 139-143, 147, 151-153, 157, 159, 171, 172, 175-178,
 180, 182, 186, 187, 189, 191, 192, 197-199, 203,
 206, 208-210, 219, 220, 234, 239, 259-265

Cuypers-concept 14, 79, 104, 137, 139, 141, 142,
 152, 159

Cuypersgenootschap 93, 143, 183

D

daglichtmuseum 14, 90, 92, 95, 109, 112, 139, 142
 Dam, Cees en Diederik 95, 97, 103, 104
 David Chipperfield Architects 177
 Definitief Ontwerp (DO) 30, 31, 57, 69, 112, 113,
 118, 119, 143, 152, 157
 Duparc, F.J. 86

E

Eberson, L.H. 27
 Eesteren, C. van 213, 217
 Elffers, D. (Dick) 28, 84, 85, 141, 176
 Eschauzier, F.A. (Frits) 28, 82, 83, 85, 141, 176, 234

F

Fietsersbond Amsterdam 219
 Friedhoff, G. (Gijsbert) 28, 82, 176

G

Gall, Stefan 216, 217
 Gendt, A.L. van 209
 gesamtwerk 104, 139, 140, 142, 152, 197,
 205, 220, 264
 Gessel, Michael van 220

Grevenstein, Anne van 142, 147
 Grote Projecten 13, 30, 259, 261
 Gugel, E.H. 208, 209

H

Henket, Hubert-Jan 95, 98, 103, 104, 239
 Hobbemastraat 29, 69, 103
 Hoogeveest, Gijsbert van 139

I

installatietechniek 30, 123, 137
 integrale presentatie 141

J

Jen Alkema architect & associates 177

K

Kalff, J. 56, 206, 209
 Karsten, Ch. 213
 Kasteel, Bart van 82, 234
 kleurenonderzoek 30, 139, 148-151, 189, 194
 klimaatinstallaties 13, 29, 59, 86, 104, 112, 116,

118, 119, 123, 125, 139, 142, 222-229, 264, 265

Knippers, Erik 95, 99, 103

Komter, A. 213

Koninklijk Oudheidkundig Genootschap 69

Koolhaas, Rem 103

Körmeling, John 216

L

Lairessestraat 213, 214

Lange, L. en E. 27

Leeuw, Ronald de 29, 31, 92, 103, 104, 118, 140,
 141, 147, 176, 177, 179, 187, 261, 264

Louvre 55, 175, 178, 234, 235

M

Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst 55
 Mannheimervilla 5, 69

Masterplan Ruijsenaars Rijksmuseum 14, 29, 90,
 92

meervoudige opdracht 30, 69, 93, 103, 104, 137,
 262

Merkelbach, B. 213

Merkx, Girod 177

ministeries

Ministerie van BZK 54

Ministerie van CRM 85

Ministerie van LNV 30

Ministerie van OCW 9, 30, 103, 233, 259, 260

Ministerie van V&W 30

Ministerie van VROM 30, 259

Moneo, Rafael 103, 238, 239

Monumentenplatform 263

Monumentenzorg 69, 82, 104, 116, 141, 143, 147,
 148, 157, 159, 187, 262-264

Museumplein 13, 59, 69, 90, 95, 99, 101, 105, 112,
 205, 206, 208-210, 213-217, 219, 220, 263

Muzeüm Willem I 27, 51, 52, 54

N

Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en
 Kunst 54, 59, 66, 173, 186, 187

Niftrik, J.G. van 205, 206, 209, 216

O

Ortiz, Antonio 104, 109, 118, 238

Os, Henk van 29, 86, 92, 261

Oud, J.J.P. 82

P

P.C. Hoofdstraat 59

Patijn, Schelto 104

Patijn, Wytze 30, 103, 104, 260

Paulus Potterstraat 210, 211

Pijbes, Wim 31, 111, 123, 171, 180, 186, 220, 261,
 264

Ploeg, Rick van der 93, 259, 261

Pol, Liebeth van der 31, 111, 123

Pot, Bart van der 118

Programmadirectie Het Nieuwe Rijksmuseum 9,
 118, 119, 123, 143, 147, 152, 219, 261

- Pugin, A.W.N. 53
 Pulchri Studio 59
- Q**
 Quist, W.G. (Wim) 29, 85, 86, 88, 90
- R**
 Reconstructie 29, 95, 116, 118, 119, 123, 139-142, 149-153, 157, 159, 165-167, 171, 187-189, 193, 194, 199, 263, 265
 Replique 159, 168
 Restauratieadviescommissie 137
 Richtlijnen Bouwhistorisch Onderzoek 147
 rijksbouwmeester 28, 30, 31, 82, 86, 103, 104, 119, 123, 180, 219, 261, 263, 264
 Rijkscommissie voor de Monumentenzorg 82
 Rijksdienst voor de Monumentenzorg (RDMZ) 104, 141, 143
 Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed (RCE) 69, 183
 Rijksgebouwendienst (Rgd) 9, 28-30, 69, 85, 92, 103, 123, 142, 147, 148, 219, 233, 259, 260, 262, 263
 Rijksmuseum
 Aduardkapel 116, 118, 119, 123, 139, 142, 148, 152, 156, 159, 186, 187, 189, 261
 Ateliergebouw 5, 30, 31, 68, 69, 76, 77, 103, 255, 284-289
 auditorium 85, 95, 108, 109, 125, 238, 272
 Aziatisch Paviljoen 5, 31, 69, 70, 95, 109, 112-114, 177, 234, 268, 276-279
 bibliotheek 5, 30, 54, 55, 59, 69, 109, 112, 116, 118, 123, 139, 142, 146, 148, 152, 159, 179, 186, 189, 190, 192, 257
 binnenplaatsen 5, 14, 28, 30, 31, 35, 54-57, 62, 66, 79, 81-86, 90-92, 94-98, 100, 105-109, 112, 116, 118, 119, 123-129, 132, 133, 138-142, 152, 158-161, 168, 173, 176, 219, 223, 225, 229, 230, 243, 245, 262-264
 depot 14, 28, 30, 69, 79, 81, 91, 92, 95, 109, 119, 173, 219
 dienstruimten 108, 109, 112, 179
 directeursvilla 5, 27, 28, 59, 69, 74, 112
 Drucker-uitbouw 5, 28, 29, 57, 69, 86, 175, 210
 Energiering 69, 112, 123, 125, 134, 223, 226, 230, 231
 Entreegebouw 5, 30, 31, 69, 72, 73, 115, 119, 135, 220, 223, 230, 268, 280-283
 Eregalerij 5, 28, 29, 47, 57, 64, 66, 79, 81, 82, 86, 90, 91, 95, 98, 109, 116, 118, 119, 130, 144, 147, 149-153, 171, 172, 174, 175, 179, 180, 182, 188, 191-193, 198, 199, 203, 234, 249, 253, 270
 Fragmentengebouw 5, 28, 29, 59, 69, 86
 gotische zaal 157
 Karolingische kapel 81
 kroonluchters 109, 116, 118, 180
 Nachtwachtzaal 5, 25, 29, 66, 79, 81, 82, 86, 88, 109, 116, 118, 119, 123, 147, 148, 151, 152, 159, 162, 174, 180, 182, 235, 253, 270
 onderdoorgang 13-15, 27-31, 39, 55, 56, 59, 62, 69, 79, 84, 85, 90-92, 94, 95, 99, 100, 105-107, 110-112, 116, 119, 123, 125, 130, 131, 140, 159, 205, 209, 210, 213, 215, 219, 220, 233, 261, 263-265, 269, 272
 publieksruimten 92, 105, 109, 112, 118, 125, 139, 142, 245
 Rijksprentenkabinet 69, 85, 112, 119, 176
 routing 13, 57, 91, 95, 97, 104, 105, 109, 112, 152, 180, 233, 265
 'special collections' 159, 177, 180, 187, 189, 200, 202
 stijlkamers 54, 62, 187, 210, 220
 Studiecentrum 30, 69, 72, 109, 112, 113, 115, 116, 118, 119
 Teekenschool 5, 27, 30, 31, 69, 75, 112, 119, 280-283
 terrazzovloeren 109, 141, 142, 152, 166, 167
 tuin 14, 27-31, 59, 69, 95, 104, 105, 109, 112, 125, 159, 205, 210, 218-220, 241, 260, 262, 265
 tunneldepot 5, 29, 69
 Vermeer-uitbouw 5, 28, 33, 69, 81, 159, 162, 163, 183
 Voorhal 5, 28, 62, 66, 67, 79, 81, 82, 116, 118, 119, 123, 139, 141, 142, 147-152, 159, 164-167, 189, 195-197, 247, 270
 Zuidvleugel 5, 29-31, 69, 86, 88, 95, 109, 112, 234, 265, 268
 Rijkschool voor Kunstnijverheid 54
 Rijksnormaalschool voor Teekenonderwijzers 54, 79
 Roëll, David 82, 85
 Rooy, Max van 79, 91, 104
 Ruijsenaars, Hans 29, 69, 79, 90-92, 116, 219, 261, 264
 Ruimtelijk Afwegingskader Rijksmuseum 119
- S**
 Sandberg, Willem 82, 234
 Schaap, Ton 220
 Schendel, Arthur van 79
 Schmidt-Degener, Frederik 28, 81, 82, 174, 175, 179, 187
 Semper, G. 55
 Spiegelgracht 59
 Staal, J.F. 210, 213
 Stadhouderskade 27, 56, 59, 63, 95, 98, 99, 105, 109
 Stadsdeel Oud-Zuid 30, 119
 stadsdeelraad 116, 216, 219
 Stedelijk Museum 62, 82, 175, 210, 216, 220, 233-235, 239
 Stedenbouwkundige Adviesraad 216
 Stichting Restauratie Atelier Limburg (SRAL) 30, 45, 142, 146-149, 151, 152, 159, 171, 189, 192, 193, 199, 262
 Stichting Rijksmuseum Amsterdam 259
 structuurplan 2000 30, 92, 93, 137, 141
 Stuers, V.E.L. de (Victor) 54, 55, 57, 62, 173, 186, 187, 210
 Sturm, Georg 149-152, 159, 162, 171, 196
- T**
 Taverne, Ed 205, 216
 Tesar, Heinz 95, 100, 103-105
- V**
 Van Gogh Museum 215-217, 220
 Van Hoogevest Architecten 9, 14, 30, 66, 109, 116, 123, 137, 139, 141-143, 147, 148, 151, 157, 159, 195, 223, 226, 234, 262
 Veiligheidsinstituut 29, 30, 69
 Verlaan en Bouwstra architecten 137
 Viollet-le-Duc, E.E. 53, 178
 Visiedocument 137, 139, 142
 Vogel, H.P. 27
 Voorden, Frits van 137
 Voorlopig Ontwerp (VO) 30, 31, 69, 109, 110, 112, 116, 118, 141-143, 152, 180, 181, 183, 219, 261, 262, 264
- W**
 Weeber, Carel 216
 Weissman, A.W. 62, 234
 Welstand 69, 116, 183
 Wijnalda, Thijs 28, 84, 85, 176
 Wilmotte, Jean-Michel 171
 Wilmotte & Associés 14, 15, 30, 31, 66, 123, 159, 177, 178, 180-182, 186, 189, 191, 199-201, 203, 234, 239, 260, 264, 265
 Woud, Auke van der 93
- Z**
 Zumthor, Peter 103

Afkortingen

BMA
Bureau Monumenten & Archeologie

BZK
Buitenlandse Zaken

CRM
Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk

DO
Definitief Ontwerp

IenM
Infrastructuur en Milieu

LNV
Landbouw, Natuur en Voedselkwaliteit

OCW
(OCen W) Onderwijs, Cultuur en Wetenschap

RCE
Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed

RDMZ
Rijksdienst voor de Monumentenzorg

Rgd
Rijksgebouwendienst

SRAL
Stichting Restauratie Atelier Limburg

VO
Voorlopig Ontwerp

VROM
Volshuisvesting, Ruimtelijke Ordening en Milieubeheer

WVC
Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur

Archieven

Cruz y Ortiz arquitectos, Amsterdam

Katholiek Documentatie Centrum, Nijmegen

Nederlands Architectuurinstituut (NAi),
Rotterdam

Programmadirectie Het Nieuwe Rijksmuseum
(HNR), Amsterdam, projectarchief

Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed (RCE),
Amersfoort

Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam

Stadsarchief Amsterdam

Van Hoogevest Architecten (VHA), Amersfoort

Wilmotte & Associés, Parijs

Rijksgebouwendienst, Den Haag, dynamisch
archief Atelier Rijksbouwmeester, dossiers
Amsterdam Het Nieuwe Rijksmuseum
(RGDRMB, RGDZW, RGDPRO)

Fotoverantwoording

- Arup / Van Heugten F.06-11
 Aviodrome 1.11
 Iwan Baan p. 6; A.04, 4.21, 5.09, 5.19, E.03-04, E.18, E.26
 Jose Manuel Ballester C.10
 Thijs Bennebroek 5.20
 Caro Bonink / Hollandse Hoogte p. 232
 Bouwkundig Weekblad 1891 6.08; 1952 6.14
 Paul Chemetov B.04-06
 Copijn Tuin- en Landschapsarchitecten 6.21-24
 Roger Cremers / Hollandse Hoogte p. 244-245
 Cruz y Ortiz arquitectos p. 4, 268-289; A.03, A.06-10, A.16, B.01-03, C.15, 3.01-3.21, 3.23-3.27, 3.29-34, 5.10
 Dam & Partners Architecten B.07-11
 Marc Driessen / Hollandse Hoogte p. 204
 René den Engelsman / Staeske Rebers 3.22
 Gerlo Beernink Fotografie CV / Hollandse Hoogte p. 248-249
 Maarten Hartman / Hollandse Hoogte E.02
 Henket Architecten B.12-16
 Rob Huijbers / Hollandse Hoogte p. 250-251
 Katholiek Documentatie Centrum Nijmegen 1.04
 Ton Koene / Hollandse Hoogte p. 258, 266-267
 Erik Knippers, Bureau Wouda B.17-19
 Luuk Kramer p. 254; A.12-14, 3.28, 3.35, 4.07, 4.20, D.12, D.23, E.23-25, 6.26
 Arie de Leeuw A.15
 Jannes Linders D.15, E.14-15
 Duccio Malagamba A.01, A.18-21
 Vincent Mentzel / Hollandse Hoogte p. 240-241
 Olivier Middendorp / Hollandse Hoogte p. 170
 Jeroen Musch p. 120; 6.25, voorkant omslag
 Nederlands Architectuurinstituut 1.01-03, 1.05-06, 1.08-09, 1.12-15, 2.06, 4.02, 4.05, D.11, 5.03-04, E.08, 6.12-13, F.01-02
 Eran Oppenheimer p. 32, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 46, 48, 136; C.02-C.09, C.11-14, C.16-17, 4.03, 4.17, E.06-07, E.17, F.12-14, F.15, F.17, F.19-22
 Oxenaar 2009 1.16, 1.17, 1.18, 1.19
 Pedro Peganaute A.02, A.11
 Chris Pennarts / Hollandse Hoogte p. 242-243, 246-247
 Philips.nl, fotograaf: Frank van Beek 5.18
 Replique, Willem Noyons D.25-28
 Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed 4.08-10, 4.22-24, D.03, D.06, D.10, D.29-31
 Rijksmuseum Amsterdam p. 10, 16, 18, 20, 24; 2.01-05, 2.07-09, 2.11, 3.22, C.01, 4.01, 4.04, D.07-09, D.13-14, D.24, 5.01-02, 5.05-08, 5.16-17, E.01, F.03-05
 Sake Rijpkema / Hollandse Hoogte p. 12, 50; 7.01
 Hans Ruijssenaars 2.16-17
 J.L. Scherpenisse 6.11, achterkant omslag
 Thomas Schlijper / Hollandse Hoogte p. 102
 Erik Smits A.05
 Stadsarchief Amsterdam 1.10, 6.02-07, 6.09, 6.10, 6.15-6.18
 Stichting Restauratie Atelier Limburg 4.11, 4.15-16, 4.18, E.09-10, E.12-13, E.16
 Technische Universiteit Delft 6.01
 Heinz Tesar B.20-22
 Robin Utrecht / Hollandse Hoogte p. 252-253
 Van Hoogevest Architecten 4.06, 4.12-14, 4.19, D.01-02, D.04-05, D.16-22, E.11, F.16, F.18
 Paul van Riel / Hollandse Hoogte p. 78; 3.37
 Francesco Venezia B.23-25
 Carel Weeber 6.19
 Wilmotte & Associés, Architectural drawing: Metraspace Peter O'Brien 5.11-15, E.20-22
 Herman Wouters / Hollandse Hoogte p. 256-257
 Kim Zwartz 2.12-15

Hans Ibelings (1963) studeerde kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam. Hij is redacteur en uitgever van *The Architecture Observer* en schrijft over architectuur. Hiervoor was hij van 2004 tot 2012 redacteur en uitgever van *A10 new European architecture*, dat hij heeft opgericht samen met grafisch vormgever Arjan Groot.

Everhard Korthals Altes (1971) studeerde kunstgeschiedenis aan de University of East Anglia in Norwich en de Rijksuniversiteit Groningen. Sinds 2005 is hij docent en onderzoeker aan de faculteit Bouwkunde van de TU Delft. Eerder werkte hij voor het Rijksmuseum aan onderzoek naar de geschiedenis van het museum en schreef hij bijdragen voor de bestandscatalogus van de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst. Hij promoveerde aan de Universiteit Utrecht op *De verovering van de internationale kunstmarkt door de Hollandse zeventiende-eeuwse schilderkunst: enkele studies over de verspreiding van Hollandse schilderijen in de eerste helft van de achttiende eeuw* (2003).

Paul Meurs (1963) studeerde Architectuur en Restauratie aan de TU Delft bij Coen Temminck Groll. Hij promoveerde aan de VU in Amsterdam op *De moderne historische stad. Ontwerpen voor vernieuwing en behoud 1883–1940* (2000). Samen met Marinke Steenhuis is hij partner van SteenhuisMeurs in Schiedam, een adviesbureau voor cultuurhistorie en transformatieopgaven. Daarnaast is hij sinds 2006 als hoogleraar Restauratie en Transformatie verbonden aan de sectie @MIT van de Faculteit Bouwkunde van de TU Delft.

Ivan Nevzgodin (1975) is universitair docent bij de sectie @MIT, Faculteit Bouwkunde, TU Delft. Hij promoveerde in 2002 in Novosibirsk op de Nederlands-Russische betrekkingen in architectuur en stedenbouw in het begin van de twintigste eeuw. In 2004 promoveerde hij vervolgens aan de TU Delft op *The impact of the Modern movement in Western Siberia. Architecture and town planning in the 1920–1940s*.

Aart Oxenaar (1958) is sinds 1998 directeur van de Academie van Bouwkunst in Amsterdam. Hij studeerde kunstgeschiedenis en archeologie aan de Universiteit van Amsterdam, waar hij in 2009 promoveerde op *P.J.H. Cuypers en het gotisch rationalisme*. Eerder was hij verbonden aan het Nederlands Architectuurinstituut in Rotterdam en het centrum voor Architectuur en Stedenbouw in Tilburg.

Marie-Thérèse van Thoor (1962) studeerde architectuurgeschiedenis aan de Universiteit Utrecht, waar zij promoveerde op *Het gebouw van Nederland. Nederlandse paviljoens op de wereldtentoonstellingen 1910–1958* (1998). Ze werkte aan de Universiteit Utrecht en bij Bureau Monumenten & Archeologie Amsterdam. Sinds 2007 is ze als universitair hoofddocent verbonden aan de sectie @MIT van de Faculteit Bouwkunde van de TU Delft. Ze is hoofdredacteur van het *Bulletin KNOB*.

Cor Wagenaar (1960), universitair hoofddocent aan de TU Delft, studeerde geschiedenis aan de Rijksuniversiteit Groningen en promoveerde in 1993 op een proefschrift over de wederopbouw van Rotterdam. Zijn werk bestrijkt twee gebieden: de geschiedenis en theorie van architectuur en stedenbouw, en de architectuur van de gezondheidszorg. Hij publiceerde tal van boeken en artikelen, waaronder *Town Planning in the Netherlands since 1800. Responses to Enlightenment Ideas and Geopolitical Realities* (2011).

Colofon

Deze publicatie kwam mede tot stand dankzij de steun van het ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, het ministerie van Infrastructuur en Milieu, Dr Hendrik Muller's Vaderlandsch Fonds, J.P. van Eesteren, Rotterdam en Koninklijke Woudenberg, Ameide.

Deze publicatie kwam tot stand in samenwerking met TU Delft, sectie @MIT, Faculteit Bouwkunde

Redactie Paul Meurs en Marie-Thérèse van Thoor
Redactie-assistent Daan Lavies

Tekstredactie Els Brinkman

Beeldredactie Iwert Bernakiewicz
met medewerking van Beukers Scholma

Ontwerp Beukers Scholma

Lithografie en druk Die Keure, Brugge

Papier 170 g Multioffset, 150 g Magno Satin

Projectcoördinatie Mehgan Bakhuizen,
nai010 uitgevers

Uitgever Eelco van Welie, nai010 uitgevers

Met dank aan

Fons Asselbergs, Jos Bazelmans, Sander Bersee, Carien de Boer-van Hoogevest, Frank Boorsma, Pauline van den Broeke, Jo Coenen, Peter Derks, Saskia de Geus, Gijsbert van Hoogevest, Muriel Huisman, Peter van Hulsten, Coert Krabbe, Karin Laglas, Henk Ovink, Wytze Patijn, Corjan van der Peet, Wim Pijbes, Wido Quist, Jenny Reynaerts, Job Roos, Hans Ruijsenaars, Jan Schiereck, Piet Scholten, Winfried van Veen, Wijnand de Vries, Ronald van Wakeren, Elien Wierenga, Han van der Zanden

© 2013 nai010 uitgevers en TU Delft

Rotterdam Behoudens de in of krachtens de Auteurswet van 1912 gestelde uitzonderingen mag niets uit deze uitgave worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever. Voor zover het maken van reprografische verveelvoudigingen uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16 h Auteurswet 1912 dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, www.reprorecht.nl). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) kan men zich wenden tot de Stichting PRO (Stichting Publicatie- en Reproductierechten Organisatie, postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, www.cedar.nl/pro).

Van werken van beeldend kunstenaars aangesloten bij een CISAC-organisatie is het auteursrecht geregeld met Pictoright te Amsterdam © 2013, c/o Pictoright Amsterdam Niet alle rechthebbenden van de gebruikte illustraties konden worden achterhaald. Belanghebbenden wordt verzocht contact op te nemen met nai010 uitgevers, Mauritsweg 23, 3012 JR Rotterdam, info@nai010.com

nai010 uitgevers is een internationaal georiënteerde uitgever, gespecialiseerd in het ontwikkelen, produceren en distribueren van boeken over architectuur, beeldende kunst en verwante disciplines. www.nai010.com

Voor informatie over verkoop en distributie in Nederland en België, stuur een e-mail naar sales@nai010.com of kijk op www.nai010.com.

ISBN 978-94-6208-093-5



nai010 uitgevers / www.nai010.com
ISBN 978-94-6208-093-5



Deze monumentale monografie vormt het ultieme naslagwerk over de geschiedenis, restauratie en vernieuwing van het beroemdste museum van Nederland. Uitvoerig onderzoek en uitgebreide documentatie tonen hoe de restauratie van het negentiende-eeuwse monument van architect Pierre Cuypers werd verenigd met de eisen van een modern topmuseum in de eenentwintigste eeuw.

 TU Delft

nai
oio