

FAÇADE VAN NATIONALISME

Nationale identiteit op de nijverheidstentoonstelling in Dordrecht, 1897



MA Thesis Maatschappijgeschiedenis
Erasmus Universiteit Rotterdam
Merel Denekamp
437077
m.d.denekamp@gmail.com

Begeleider: prof. dr. Maria Grever
Tweede lezer: drs. Theo Pronk

10 juli 2018

Inhoudsopgave

Voorwoord	1
Hoofdstuk 1 Inleiding	2
1.1 Introductie	2
1.2 Onderzoeksvraag	3
1.3 Wetenschappelijk debat	4
1.4 Theoretische concepten	9
Hoofdstuk 2 Nijverheidstentoonstellingen met historisch besef	17
2.1 De aanleg van een historische infrastructuur	17
2.2 Nationalisme en de Nijverheidstentoonstellingen in de negentiende eeuw	22
2.3 Lokaal georganiseerd: Voor Vak en Kunst	25
2.4 Conclusie	28
Hoofdstuk 3 De Nederlandse natie te Dordrecht	29
3.1 Een feestelijke herdenking met een Oud-Hollandsch marktplein	29
3.2 Beelden van Dordrecht	35
3.3 Presentatie in de media	42
3.4 Conclusie	44
Hoofdstuk 4 Dordrecht, de wieg van de natie	46
4.1 Moderniteit en het verleden	46
4.2 Een Oud-Dordtse sfeermaker	49
4.3 Reconstructie van de oudste stad van Holland	57
4.4 Conclusie	60
Hoofdstuk 5 Slotbeschouwing	62
Bijlagen	64
1. Overzicht van leden van het bestuur en de organisatie van de tentoonstelling	64
2. Plaatselijke comités	67
3. Herkomst inventarisnummers tentoonstellingscatalogus	68
Bibliografie	71
Primaire bronnen	71
Literatuur	72
Illustratieverantwoording	74

Voorwoord

Voor u ligt mijn scriptie die ik heb geschreven in het kader van de masteropleiding geschiedenis bij de Erasmus Universiteit. Mijn onderzoek is gericht op de *Nationale Tentoonstelling van Nijverheid en Kunst* te Dordrecht 1897 en hoe er binnen deze tentoonstelling werd omgegaan met nationale identiteit. Dit onderwerp heb ik niet helemaal zelf bedacht. Het stond namelijk op de lijst van mogelijk onderwerpen voor de master scriptie. Het trok direct mijn aandacht omdat het voortbouwt op het onderwerp van mijn bachelor scriptie, deze ging over de *Historische tentoonstelling van Amsterdam* in 1876. De negentiende eeuw en tentoonstellingen zijn onderwerpen die ik interessant vind.

De totstandkoming van deze scriptie was een langdurig en soms moeizaam traject. In 2015 ben ik vol enthousiasme aan de opleiding begonnen. Nadat mijn vader op 6 juni 2016 na een lang ziekbed kwam te overlijden was er niet veel meer over van mijn enthousiasme. De jaren daarna heb ik met gemengde gevoelens aan mijn studie gewerkt. Met plezier omdat ik het onderwerp interessant vond, maar ook met veel verdriet omdat ik dit niet meer kon delen met mijn vader.

Dat er nu uiteindelijk toch een afgeronde scriptie ligt is te danken aan alle hulp die ik heb gehad. Hiervoor wil ik als eerste mijn begeleidster Maria Grever bedanken voor haar geduld en ook de adviezen waarmee ze mij weer op de juiste weg wist te krijgen. Daarnaast wil ik graag mijn collega Emiliet Albers bedanken voor het doorlezen van de door mij geschreven teksten. Daarnaast wil ik dank uitbrengen aan mijn vrienden die mij mentaal hebben gesteund en hebben geluisterd naar mijn geklaag als ik geen motivatie meer had om verder te schrijven. Verder wil ik graag mijn leidinggevende Ina Dijkman bedanken voor al haar begrip en de ruimte die zij mij de afgelopen jaren heeft gegeven. Ook nog een dank aan mijn collega's van de afdeling Dienstverlening bij het Nationaal Archief voor de motiverende woorden.

Als laatste wil ik graag mijn familie bedanken. Mijn moeder Sjoerdtje Denekamp, en mijn zussen en broer; Nienke, Rutmer, Hedwig en Jente. De afgelopen jaren waren heftig en ik hoop dat de komende jaren weer eens rustig zullen zijn. Bedankt voor alle steun.

Hoofdstuk 1 Inleiding

*'Het jaar 1897, zal in de geschiedenis van Dordrecht geboekstaafd worden als een jaar, dat zijn beteekenis ontleend (sic) aan drie gebeurtenissen van bijzondere gedenkwaardigheid: de Tentoonstelling, het Bezoek der Koninginnen en het 24^e Nederlandsch Taal en Letterkundig Congres.'*¹

1.1 Introductie

In de zomer van 1897 was het in Dordrecht een komen en gaan van bezoekers. Van heinde en verre reisden mensen af naar de stad aan de Merwede. Allemaal hadden ze hetzelfde doel: een bezoek brengen aan *De Nationale Tentoonstelling van Nijverheid en Kunst*. Er kwamen meer dan 167.000 bezoekers naar deze tentoonstelling.² Niet alleen burgers, maar ook koningin Emma en de jonge koningin Wilhelmina bezochten de tentoonstelling.³

De tentoonstelling in Dordrecht was één van de vele nationale nijverheidstentoonstellingen die in de negentiende eeuw in Nederland werden georganiseerd. Tijdens de *Nationale Tentoonstelling van Nijverheid en Kunst* van 1897 werd er extra aandacht besteed aan het verleden door middel van *Oud Dordt*, een marktplein met daaromheen reconstructies van gesloopte Dordtse gebouwen. Deze gebouwen waren allemaal van vóór 1897 en in het kader van de 'vooruitgang' afgebroken of dusdanig aangepast dat ze niet meer herkenbaar waren.⁴ De originele gebouwen hadden nooit op die plek gestaan en de gevels hadden, afgezien van het feit dat ze allemaal 'verdwenen' waren, geen historische overeenkomst.⁵ Het gereconstrueerde plein gaf hierdoor een beeld van een verleden dat nooit op die manier heeft bestaan. Het is niet duidelijk of de gebouwen werden gekozen op basis van esthetische overwegingen (ze passen mooi bij elkaar), of dat er een andere betekenis achter zat. In ieder geval zorgde *Oud-Dordt* voor een nadrukkelijke aanwezigheid van de regionale geschiedenis op een nationale tentoonstelling.

¹ Regionaal Archief Dordrecht, Bibliotheek, *Gedachtenis-album nationale tentoonstelling van nijverheid en kunst, koninklijk bezoek, 24^e Nederlandsch taal- en letterkundig congres, 1897*, 3.

² Onbekend, 'Tentoonstelling te Dordrecht', *Het Nieuws van den Dag: de kleine courant*, 26 augustus 1897.

³ T. M. Eliëns, 'De 'Vereeniging voor Vak en Kunst' als bakermat van de 'Vereeniging Oud-Dordrecht"', in T.E.A. Bosman, C.M. de Bruijn en E. van Kammen (eds), *Leven met het verleden. Honderd jaar 'Oud-Dordrecht'(1892-1992)*, (Hilversum 1992).

⁴ Eliëns, 'De 'Vereeniging voor Vak en Kunst', 42.

⁵ Ibidem.

De ontwikkelingen op het gebied van nijverheidstentoonstellingen in de negentiende eeuw vonden plaats binnen de context van een moderniserende samenleving die gepaard ging met een opkomend nationaal bewustzijn. De industriële revolutie had de samenleving flink veranderd. In de nijverheid veranderde de manier van werken compleet. De huisnijverheid werd steeds minder belangrijk. De mensen trokken naar de steden om daar in de fabrieken te werken. Het gevolg was dat de traditionele volkscultuur op het platteland verdween. Daardoor ontstond de behoefte deze volkscultuur tentoon te stellen en te musealiseren. Regionale identiteiten werden door de opkomende interesse in volkscultuur gedurende de negentiende eeuw geleidelijk onderdeel van de nationale identiteit. In mijn onderzoek wil ik nagaan of dit ook gebeurde met de geschiedenis van Dordrecht tijdens de *Nationale Tentoonstelling van Nijverheid en Kunst* in 1897.

1.2 Onderzoeksvraag

De negentiende eeuw staat tegenwoordig bekend als de eeuw van het opkomende nationalisme. Het was een periode met grote belangstelling voor nationale geschiedenis en een zoektocht naar wat echt Nederlands was. De omschrijving van de natie was in de negentiende eeuw het vraagstuk van de politieke discussie.⁶ Deze vraag werd concreter door de populaire wereldtentoonstellingen die sinds 1851 georganiseerd werden. Deze tentoonstellingen waren vieringen van de vooruitgang en stimuleerden ook een wedloop tussen de westerse landen.⁷ De deelnemende landen lieten zich hier van hun beste kant zien. De wereldtentoonstellingen kwamen voort uit de nationale nijverheidstentoonstellingen die als sinds het einde van de achttiende eeuw werden georganiseerd. In Nederland werden er ook veel nationale nijverheidstentoonstellingen georganiseerd. De *Nationale Tentoonstelling van Nijverheid en Kunst* in Dordrecht in 1897 was hier een voorbeeld van.

Door de toevoeging van het woord ‘nationaal’ aan de titel van de tentoonstelling werd de indruk gewekt dat er op de tentoonstelling een overzicht werd gegeven van de stand van zaken van de nationale nijverheid. Een korte blik op de opzet van de tentoonstelling toont echter aan dat er binnen de tentoonstelling een grote rol was weggelegd voor de geschiedenis van Dordrecht. In zijn boek *De dirigenten van de herinnering* beweert Ad de Jog dat er een verband bestaat tussen een groeiende belangstelling voor de volkscultuur en het opkomende

⁶ Henk te Velde, *Gemeenschapszin en plichtsbesef. Liberalisme en nationalisme in Nederland 1870-1918* (Groningen 1992) 14.

⁷ Maria Grever, *The choreography of time. Temporality at nineteenth century world expositions*, collegedictaat cursus ‘Historical culture in a globalizing world’ (Rotterdam 2006) 98.

nationale bewustzijn.⁸ Tentoonstellingen zijn fenomenen die zich goed lenen voor onderzoek naar de opkomst van het nationale bewustzijn. Er is vaak veel bronmateriaal bewaard gebleven, zoals notulen van vergaderingen, promotiemateriaal en veel artikelen in kranten. Voor mijn onderzoek heb ik gekozen voor de volgende hoofdvraag: “Welke opvattingen over de Nederlandse identiteit produceerde de *Nationale Tentoonstelling van Nijverheid en Kunst* in Dordrecht in 1897 en hoe zijn deze opvattingen te verklaren?”

Deze centrale onderzoeksvraag zal ik beantwoorden aan de hand drie deelvragen:

- Wat was de rol van de kunstnijverheidstentoonstellingen in de Nederlandse maatschappij eind negentiende eeuw?
- In hoeverre was het verhaal dat de organisatie van de Dordtse tentoonstelling wilde vertellen regionaal en nationaal georiënteerd?
- Hoe verhield het historische narratief in de tentoonstelling zich tot de presentatie van moderne kunstnijverheid?

1.3 Wetenschappelijk debat

In dit hoofdstuk zal ik de belangrijkste literatuur voor mijn onderzoek bespreken. Hierbij zal ik eerst een korte toelichting geven op mijn zoekmethode. Vervolgens zal ik enkele standaardwerken bespreken, die ook gebruikt zijn door onderzoekers die eerder over de tentoonstelling van 1897 in Dordrecht hebben geschreven. Hierna zal ik me richten op de literatuur die specifiek de Dordtse tentoonstelling van 1897 behandelt. Ik zal eindigen met een overzicht van het huidige wetenschappelijk debat met betrekking tot de analyses van negentiende-eeuwse tentoonstellingen en aangeven hoe mijn onderzoek hier een bijdrage aan kan leveren.

Bij het zoeken naar literatuur ben ik begonnen met het doorzoeken van de database van de bibliotheek van de *Erasmus Universiteit* en de database van de *Koninklijke Bibliotheek*. Hierbij heb ik gebruik gemaakt van termen als 'nijverheid', 'tentoonstelling', 'wereldtentoonstelling' en 'nijverheidstentoonstelling'. Dit heeft niet veel resultaten opgeleverd. Voor een eerder literatuurrapport heb ik de oudere jaargangen doorgenomen van verschillende vaktijdschriften, zoals *Historical Review*, *De Negentiende eeuw*, *International Journal of Heritage Studies* en *Tijdschrift voor Geschiedenis*. Op deze manier heb ik een aantal interessante artikelen kunnen vinden. Verder heb ik de literatuurlijsten van relevante

⁸Ad de Jong, *De dirigenten van de herinnering. Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940* (Nijmegen 2001) 14.

artikelen en boeken onder de loep genomen. Deze methode heeft uiteindelijk het meest interessante resultaat opgeleverd. Het blijkt dat veel onderzoekers gebruik hebben gemaakt van geschreven bronnen uit de negentiende eeuw. Ook zijn er een paar standaardwerken die onderzoekers gebruiken om de nijverheids- en werelddtentoonstellingen in de negentiende eeuw in een context te plaatsen.

In 1990 verscheen *Kunst, nijverheid, kunstnijverheid* van Titus M. Eliëns, een overzicht van de Nederlandse nijverheidstentoonstellingen in de negentiende eeuw. In dit boek beschrijft Eliëns vanuit kunsthistorisch perspectief de veranderingen van dit genre tentoonstellingen tussen 1795 en 1890. In de meeste literatuur die later over dit onderwerp verschijnt wordt vaak verwezen naar dit boek. Het is voor mijn onderzoek dan ook een ‘must-read’. Een kritische blik bij het lezen is echter wel van belang, aangezien de informatie soms achterhaald is.

Zo heeft Eliëns de tentoonstelling van 1897 in Dordrecht niet in zijn overzicht opgenomen. Hij stelt namelijk dat de laatste nationale nijverheidstentoonstelling in 1888 werd gehouden. De opvolgers van de nationale nijverheidstentoonstellingen waren volgens Eliëns de jaarbeurzen die vanaf 1917 werden georganiseerd.⁹ Zijn verklaring voor het verdwijnen van de nijverheidstentoonstellingen is dat er bij het publiek sprake zou zijn geweest van zogenaamde ‘tentoonstellingsmoetheid’. Daarnaast was er geen noodzaak meer voor het organiseren van nijverheidstentoonstellingen, omdat er een nieuwe Nederlandse stijl binnen de kunstnijverheid ontstond.¹⁰ Ondanks dat wij nu weten dat Eliëns conclusie niet klopt, zijn de constatering over de tentoonstellingsmoetheid en zijn uiteenzettingen over de ontwikkelingen op het gebied van stijl wel relevant voor mijn onderzoek, zoals nog zal blijken.

Een volgend belangrijk overzichtswerk stamt uit 2001. Het gaat om het door Ad de Jong geschreven boek *De dirigenten van de herinnering. Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940*. De Jong legt een verband tussen de opkomende moderniteit en de drang tot het behoud van de oude volkscultuur. Hij geeft een uitgebreid overzicht van de veranderingen in Nederland en de opkomst van de musea. Hierbij beschrijft hij onder andere de opkomst van de openluchtmusea (die qua presentatie van het verleden overeenkomsten vertonen met Oud-Dordt). Het boek richt zich niet specifiek op

⁹T. M. Eliëns, *Kunst, nijverheid, kunstnijverheid: de nationale nijverheidstentoonstellingen als spiegel van de Nederlandse kunstnijverheid in de negentiende eeuw* (Zutphen 1990) 129.

¹⁰ Ibidem, 128 en 133.

nijverheidstentoonstellingen, maar beschrijft wel hoe volkscultuur in de laatste kwart van de negentiende eeuw werd gemusealiseerd.¹¹ Aan het begin van de negentiende eeuw identificeerde Nederland zich voornamelijk nog met de zeventiende eeuw, de ‘Gouden Eeuw’. Door de ‘gemusealiseerde volkscultuur’ werden regionale identiteiten ook onderdeel van de Nederlandse identiteit.¹² Dit sluit weer goed aan bij mijn eigen onderzoek omdat er in de nationale tentoonstelling in Dordrecht ook veel aandacht voor de regionale identiteit was.

Over *De Nationale Tentoonstelling van Nijverheid en Kunst* in Dordrecht was bij aanvang van mijn onderzoek in 2015 nog niet veel geschreven. De tentoonstelling kwam aan bod in twee scripties en in het hoofdstuk 'De 'Vereeniging voor Vak en Kunst' als bakermat van de 'Vereeniging Oud-Dordrecht' van het boek *Leven met het Verleden*.¹³ Tijdens mijn onderzoek is er echter in 2017 de bundel *Moeder der Hollandse Steden. Historiezucht in Dordrecht rond 1900* verschenen. Deze is gepubliceerd naar aanleiding van een tentoonstelling over de Vereniging Oud-Dordrecht. De bundel bevat ook enkele artikelen waarin de Nationale Tentoonstelling in 1897 wordt besproken, zoals in het artikel ‘Bouwhistorische rondleiding door Oud-Dordrecht in 1897’, geschreven door Christine Weijs.

De doctoraalscriptie *Oud-Dordt. Een reconstructie van verdwenen Dordtse gevels op de Nationale Tentoonstelling van Nijverheid en Kunst in 1897 te Dordrecht* van Joan Vleeskens richt zich op de gebouwen in *Oud-Dordt*.¹⁴ Deze scriptie uit 1995 heeft voornamelijk een beschrijvend karakter. Het onderzoek is verricht vanuit een kunsthistorisch perspectief en mist mijns inziens een diepere analyse.

In haar beschrijvingen constateert Vleeskens dat de tentoonstellingen een educatieve functie hadden. Ze moesten bij de bezoekers een betere ‘smaak’ ontwikkelen en meer inzicht geven in het verleden van Dordrecht.¹⁵ Vleeskens doet een uitermate interessante observatie over het aspect ‘tijd’ in de tentoonstelling. Het stadje *Oud-Dordt* werd in de kranten beschreven als een zeventiende-eeuws dorpje, terwijl de tentoonstellingsmakers het omschreven als 'Oudhollands'. Dit heeft volgens Vleeskens te maken met het feit dat de bloeiperiode van Dordrecht tussen de veertiende en de zestiende eeuw lag.¹⁶ Er wordt een

¹¹ De Jong, *Dirigenten van de herinnering*, 579.

¹² Ibidem, 578-579.

¹³ Eliëns, 'De 'Vereeniging voor Vak en Kunst', 27-50.

¹⁴ Joan Vleeskens, *Oud-Dordt. Een reconstructie van verdwenen Dordtse gevels op de Nationale Tentoonstelling van Nijverheid en Kunst in 1897 te Dordrecht* (ongepubliceerde doctoraalscriptie) (Nijmegen 1995).

¹⁵ Vleeskens, *Oud-Dordt*, 36-37.

¹⁶ Vleeskens, *Oud-Dordt*, 36-37.

duidelijke tegenstelling tussen de bedoelde boodschap en de interpretatie geconstateerd, die vervolgens niet verder uitgewerkt of verklaard wordt. Het is ook onduidelijk waarom *Oud-Dordt* een 'Oud-Hollands' stadje moest voorstellen, terwijl het exclusief uit gebouwen uit Dordrecht bestond. De scriptie van Vleeskens was de basis voor het artikel dat Christine Weijs in 2017 schreef voor het boek *Moeder der Hollandse steden*.¹⁷ Het artikel van Weijs is een rondleiding vanuit een kunsthistorisch perspectief langs alle gebouwen die in *Oud-Dordt* stonden.

In 2000 verscheen de doctoraalscriptie *De regie van het amusement* geschreven door Marleen Meulders van Hees, hierin lag de nadruk op entertainment en gender.¹⁸ Deze scriptie heeft een andere insteek dan die van Joan Vleeskens. Het gaat hier om een vergelijkend onderzoek tussen twee nijverheidstentoonstellingen, namelijk die in Arnhem en Dordrecht in 1897. De scriptie is interessant voor mijn onderzoek, omdat deze ook informatie bevat over een andere nijverheidstentoonstelling. Dit geeft mij de kans om een breder beeld te vormen van de opzet van dergelijke tentoonstellingen. Daarnaast gaat het hier om een vergelijking tussen een regionale en nationale tentoonstelling.

In 1992 verscheen ter ere van het honderdjarig bestaan van de vereniging 'Oud-Dordrecht', het boek *Leven met het verleden*.¹⁹ Een van de hoofdstukken is geschreven door Eliëns.²⁰ Daarin biedt hij een overzicht van het ontstaan van de vereniging *Voor Vak en Kunst* en beschrijft hij ook de activiteiten van de vereniging. Alle tentoonstellingen die de vereniging had georganiseerd passeren de revue.

Opvallend is dat er over het algemeen weinig sprake is van debat in de literatuur. Het onderscheid zit hem meer in de verschillende invalshoek van waaruit de tentoonstellingen worden geanalyseerd. Zo wordt bijvoorbeeld in het artikel *Tijd en ruimte onder één dak. De wereltentoonstelling als verbeelde vooruitgang* van Maria Grever uit 2001 het concept van anachronistische ruimte in de wereltentoonstellingen besproken. Er wordt uitgelegd hoe

¹⁷ Christine Weijs, 'Bouwhistorische rondleiding door Oud-Dordt in 1897' in *Moeder der Hollandse steden. Historiezucht in Dordrecht rond 1900* aldaar 119-163.

¹⁸ Marleen Meulders van Hees, *De regie van het amusement. Vermaak en Gender op twee nijverheidstentoonstelling in Dordrecht en Arnhem 1897* (ongepubliceerde doctoraalscriptie) (Nijmegen 2000).

¹⁹ Th. E. A. Bosman, C.M. de Bruijen en E. van Kammen (eds), *Leven met het verleden. Gedenkboek honderd jaar 'Oud-Dordrecht'(1892-1992)* (Hilversum 1992) 7.

²⁰ Eliëns, 'De 'Vereeniging voor Vak en Kunst', 27-48.

koloniale objecten werden gepresenteerd naast objecten uit de westerse geschiedenis.²¹ In de presentaties op de tentoonstelling wilde men de nadruk leggen op de ontwikkeling van de westerse geïndustrialiseerde samenlevingen. Langs deze weg problematiseert Grever de kwestie van de moderniteit op de werelddtentoonstelling.

Lieske Tibbe, die al sinds de jaren tachtig artikelen publiceert over de werelddtentoonstellingen en nijverheid, richt zich in haar onderzoek onder andere op de vraag hoe tentoonstellingen werden gebruikt als educatiemiddel voor handwerkslieden. Een van haar meest recente publicaties is het artikel *Verheffing, nut, of pret maken? Georganiseerde bezoeken van werklieden aan nijverheidstentoonstellingen in de negentiende eeuw*.²² In dit artikel gebruikt ze de theorie van de socioloog Tony Bennet om de werkbezoeken van groepen arbeiders aan de Nederlandse tentoonstellingen te analyseren. Bennet stelt dat in de negentiende eeuw drie strategieën werden gebruikt om tentoonstellingen de rol van disciplineringsinstrument te geven. In de eerste plaats kon via de ordening van de objecten het vooruitgangdenken worden benadrukt. Door eerste de oude ‘primitieve’ objecten te tonen en daarna de nieuwe ‘moderne’ objecten kon de bezoeker duidelijk de vooruitgang zien. Ten tweede werd er met behulp van het tentoonstellingsgebouw een bepaalde boodschap uitgedragen. De gebouwen waren groots, transparant en hadden een duidelijke routing. Het gebouw was een significant onderdeel van de tentoonstelling. En als laatste waren er de duidelijke looproutes, deze moesten gedisciplineerd gedrag bewerkstelligen. De tentoonstellingsmethode verleidde de bezoeker tot participatie.²³ Hoewel Tibbe gebruik maakt van een ander theoretisch kader dan Grever, komen hun conclusies op vrij veel punten overeen. Beiden constateren dat het vooruitgangdenken leidde tot een vlucht in nostalgie. Met de bouw van historische dorpen werd uiting gegeven aan deze hang naar nostalgie. Deze conclusie die mede een verklaring vormt voor het nabouwen van historische dorpen, wordt ook weer getrokken in een artikel van Bram van Oostveldt en Stijn Brussels: *de Antwerpse werelddtentoonstelling van 1894 als ambigu spektakel van de moderniteit*. Hier bespreken de auteurs hoe het spektakel op de tentoonstelling in Antwerpen gebruikt werd om het probleem van vervreemding door de

²¹Maria Grever: 'Tijd en ruimte onder één dak. De werelddtentoonstelling als verbeelde vooruitgang,' in Maria Grever en Harry Jansen (eds.), *De ongrijpbare tijd. Temporaliteit en de constructie van het verleden* (Hilversum 2001)122.

²²Lieske Tibbe, “Verheffing, nut, of pret maken? Georganiseerde bezoeken van werklieden aan nijverheidstentoonstellingen in de negentiende eeuw” *De Negentiende eeuw* 34 (2010), 249-268.

²³Ibidem 251.

moderniteit te neutraliseren.²⁴ Dit werd gedaan aan de hand van verschillende thema's in de tentoonstelling die teruggrepen naar het verleden: Oud-Antwerpen, of de koloniën, het Congodorp. Telkens werd er verwezen naar een leven dat simpeler was en verder afstond van de fabriekshallen die ook op de tentoonstellingen te zien waren.²⁵

Hoewel de nijverheidstentoonstellingen niet meer bestaan, is de thematiek uit mijn onderzoek nog steeds actueel. De huidige, steeds sneller moderniserende, samenleving vertoont in zijn gedrag veel overeenkomsten met die uit 1897. De zoektocht naar de Nederlandse identiteit is nog steeds een actueel onderwerp. Bij de Tweede Kamerverkiezingen van 2017 was de Nederlandse identiteit een belangrijk onderwerp. En daar houdt het niet op. Ook in de winkelstraten, de horeca en stedelijke ontwikkelingen komt de thematiek van mijn onderzoek terug. Denk hierbij aan de hipsterbeweging waarbij mensen zoveel mogelijk lokaal geproduceerde producten kopen. In het design en de aankleding putten ze inspiratie uit het verleden, denk hierbij aan kapperszaken die worden ingericht als een ouderwetse 'barbershop'. De ontwikkelingen van meer dan een eeuw geleden zijn nog steeds relevant voor een goed begrip van de maatschappij.

1.4 Theoretische concepten

De historicus Joep Leerssen schrijft in zijn boek *Nationalisme: 'Het romantische, op culturele identiteit en historische authenticiteit gefixeerde nationalisme heeft school gemaakt in heel Europa, en zeker binnen de negentiende eeuw meer binnen Europa dan daarbuiten'*.²⁶ Het theoretisch kader van mijn onderzoek steunt op drie concepten, te weten, nationale identiteit, historische cultuur en authenticiteit. Historische cultuur speelt een belangrijke rol in het vormen van de nationale identiteit. In de negentiende eeuw was er sprake van een groeiende belangstelling voor het verleden die voortkwam uit een vervreemding van de werkelijkheid. Deze werd veroorzaakt door snel opkomende moderniteit. Denk hierbij aan de kleine lokale ambachtelijke producten die werden vervangen door industriële productie. Hierdoor ontwikkelden mensen nostalgische gevoelens ten opzichte van het verleden. Door hun nostalgische gevoelens ontstond er een zoektocht naar authenticiteit. Deze zelfde ontwikkeling is ook nu nog terug te zien in de samenleving. 'Lokaal', 'ambachtelijk',

²⁴Bram van Oostveldt en Stijn Bussels, "De Antwerpse wereldtentoonstelling van 1894 als ambigu spektakel van de moderniteit", *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 125/1 (2012) 6.

²⁵Ibidem, 19.

²⁶Joep Leerssen, *Nationalisme* (Amsterdam 2015), 24.

‘biologisch’ en ‘duurzaam’ zijn woorden waarmee kleine start-ups tegenwoordig hun onderneming beschrijven. In de negentiende eeuw was het resultaat van deze zoektochten onder andere terug te zien in nijverheidstentoonstelling, zoals de Dordtse tentoonstelling.

De drie bovenstaande concepten vormen samen de drie belangrijke elementen voor het theoretisch kader van mijn onderzoek. Dit betekent echter niet dat andere concepten geen rol spelen in mijn onderzoek. Moderniteit en nostalgie zullen zeker ook nog aan bod komen zodra ik het over authenticiteit ga hebben.

Nationale identiteit

Het is lastig om de nationale identiteit van een land te definiëren. Het is een product van een continu doorlopend proces. Het is ook niet de exclusieve identiteit van de inwoners van een natie. De historicus Eric Hobsbawm stelt dat er niet van uit kan worden gegaan dat nationale identiteit exclusief of zelfs superieur is.²⁷ Mensen kunnen meerdere identiteiten hebben. De identificatie op persoonsniveau is evenmin een statisch concept. Ook hier is weer sprake van een dynamisch proces dat steeds verandert.²⁸ Overigens betekent dit niet dat er geen ruimte is voor continuïteit. Ondanks dat het maken en behouden van een nationale identiteit een dynamisch proces is zoekt de gemeenschap wel altijd naar een suggestie van historische continuïteit om te gebruiken als een legitimering van de natie. Dit vormt een paradox binnen het concept van de nationale identiteit.²⁹

Bij het vormen van de nationale identiteit speelt het nationale bewustzijn een grote rol. Dit begrip verwijst naar de ideeën van de leden van de natie over hoe ze denken over de natie. Benedict Anderson legt de basis voor het ontstaan van een nationaal bewustzijn bij de opkomst van de boekdrukkunst.³⁰ Door deze uitvinding werden binnen taalgemeenschappen de verschillende dialecten samengevoegd en gestandaardiseerd tot één gedrukte taal.³¹ Hierdoor konden mensen die behoorden tot dezelfde taalgemeenschap, maar wel andere dialecten spraken, elkaar begrijpen. Mensen werden zich bewust van de omvang van hun taalgemeenschap en gingen zich via de taal verbonden voelen met elkaar. Taal zorgde voor een gemeenschapsgevoel

²⁷ Eric John Ernest Hobsbawm, *Natie en nationalisme sedert 1780: streven, mythe en werkelijkheid*, bewerkt door Sjoerd de Jong (Amsterdam 1994), 21.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Maria Grever en Kees Ribbens, *Nationale identiteit en meervoudig verleden*. (Amsterdam 2007), 23.

³⁰ Benedict Anderson, *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism. Revised edition* (Londen/New York 2006) 38-39.

³¹ Ibidem 44.

Een andere veel gebruikte methode voor het creëren van een gemeenschapsgevoel is het gebruik van etnische mythes over de oorsprong van een samenleving of het creëren van nieuwe tradities. Zo zijn er mythes over gedeelde voorouders (zoals de Bataven in Nederland). Er wordt hierbij uitgegaan van een lange onafgebroken genealogische band met een bepaalde groep mensen uit het verleden. Hierdoor kan een relatief jonge natie zich een lange, en zeer belangrijk, continue geschiedenis toe-eigenen.³² De suggestie van een gedeelde voorouder, zorgt voor een sterke onderlinge band tussen de mensen die zich deze voorouder toe-eigenen. Dergelijke mythes zijn dan ook veel aanwezig in een nationaal bewustzijn.

Ook het inzetten van 'invented traditions' is een methode die veelvuldig door de politieke elite werd gebruikt. Hierbij moet wel de kanttekening worden gemaakt dat niet alle tradities en feestdagen door een politieke elite werden geïntroduceerd. Koninginnedag is een voorbeeld van een feestdag dat ontstaan was vanuit een maatschappelijk initiatief.³³ De nieuwe nationale feestdag was een alternatief voor de jaarlijks terugkerende kermis. Dit paste in de grotere trend waarbij traditionele feesten werden vervangen door beschaafd vermaak.³⁴

Hobsbawm stelt dat deze tradities drie belangrijke functies hebben. Ze zijn belangrijk voor de symbolisering van sociale cohesie en het behoren tot een bepaalde gemeenschap. Daarnaast dienen deze tradities als middel om instituut, status of autoriteit te legitimeren. Ten slotte zijn tradities een middel om waarden en normen voor sociaal gedrag vast te leggen en te stimuleren.³⁵ In Nederland uitte het gebruik van tradities voor het versterken van de nationale identiteit in de negentiende eeuw zich in de toe-eigening van bijvoorbeeld al bestaande volksliederen, die werden aangepast en vervolgens werden geïnstitutionaliseerd.³⁶ In de negentiende eeuw kwam dit proces in Nederland tot uiting in de musealisering van de volkscultuur.³⁷ Zo werden verschillende uitingen van lokale gemeenschappen via het nationale bewustzijn onderdeel van de nationale identiteit van Nederland. Omdat de tentoonstelling in Dordrecht een nationale tentoonstelling was verwacht ik in deze tentoonstelling ook dit proces terug te zien. Hierbij is het interessant om te zien op welke manier er vorm werd gegeven aan de nationale identiteit en hoe de wisselwerking met de regionale identiteit in elkaar zat.

³²A. D. Smith, *Myths and Memories of the Nation*. (Oxford 1999) 61.

³³ Te Velde, *Gemeenschapszin en plichtsbesef*. (Groningen 1992) 129-130.

³⁴ Ibidem, 129

³⁵Hobsbawm, 'Introduction: inventing traditions', 10.

³⁶Ibidem, 6.

³⁷De Jong, *Dirigenten van de herinnering*, 122.

Historische cultuur

De term *historische cultuur* is een koepelbegrip voor de relaties die mensen met het verleden hebben.³⁸ Deze zijn onder te delen in drie niveaus: narratieven (inhoud/perspectieven), infrastructuur (musea, archieven, herdenkingen) en geschiedopvattingen (metaperspectief).³⁹ Al deze niveaus beïnvloeden de wijze waarop individuen en groepen betekenis geven aan het verleden. Voor mijn scriptie wil ik voornamelijk gebruik maken van een bepaalde vorm van historische cultuur, namelijk het *collectieve geheugen*. De ontwikkeling van een collectief geheugen hangt samen met het opbouwen van een nationaal besef. Als een gemeenschap een nationale identiteit wil ontwikkelen dan zal er eerste spraken moeten zijn van een nationaal besef. Aangezien mijn onderzoek zich voornamelijk richt op de nationale identiteit is het belangrijk om ook te kijken naar het collectieve geheugen.

Het collectief geheugen bevat de collectieve herinneringen van een samenleving. In de ontwikkeling van een persoonlijke identiteit spelen herinneringen een belangrijke rol. Het zijn de verbindingen die de identiteit door de tijd heen bijeenhoudt.⁴⁰ Herinneringen die zijn opgenomen in het collectieve geheugen van een natie hebben eenzelfde soort functie bij het bijeenhouden van een nationale identiteit. Dit geheugen wordt onder andere gearticuleerd in de vorm van musea en archieven. Deze bevatten objecten of informatiedragers die verwijzen naar collectieve herinneringen. Deze metafoer wordt ook anno 2018 gretig gebruikt door de erfgoedsector zelf, als legitimering voor haar activiteiten. Denk hierbij aan het Nationaal Archief dat zichzelf presenteert als het ‘nationaal geheugen’.⁴¹

Maar wat zijn nu precies collectieve herinneringen? Het zijn verhalen of representaties van verhalen die gedeeld worden door een groep mensen.⁴² Deze groep wordt door Eviatar Zerubavel ook wel aangeduid als een *mnemonic community* oftewel een herinneringsgemeenschap.⁴³ Deze gemeenschappen hebben een sociale infrastructuur aan de hand waarvan het verleden wordt herinnerd. Denk bijvoorbeeld aan de jaarlijkse dodenherdenking op 4 mei in Nederland. Een dag dat de gehele gemeenschap op hetzelfde

³⁸Maria Grever en Robert-Jan Adriaansen, ‘Historical Culture: A concept Revisited’, in M. Carretero, S. Berger en M. Grever (eds.), *Palgrave Handbook of Research in Historical Culture and Education*, (Basingstoke 2016) 1.

³⁹Maria Grever *Historical Culture in a Globalising World*, PowerPoint bijeenkomst 8 september 2016.

⁴⁰Sharon MacDonald, *Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today* (New York 2013) 11.

⁴¹<http://www.nationaalarchief.nl/organisatie> geraadpleegd op 25-01-2017.

⁴²MacDonald, *Memorylands*, 15.

⁴³Eviatar Zerubavel, *Time Maps. Collective Memory and the Social Shapes of the Past* (Chicago en Londen 2004) 4.

moment stil staat bij dezelfde historische gebeurtenis. Historische musea zijn ook onderdeel van deze infrastructuur.

Binnen het spectrum van collectieve herinneringen zijn er twee niveaus te onderscheiden. De herinneringen in het communicatieve geheugen en die in het culturele geheugen.⁴⁴ Het communicatieve geheugen bevat niet-geïstitutionaliseerde herinneringen. Het gaat hierbij om bijvoorbeeld familiegebeurtenissen. Deze circuleren binnen een kleine groep mensen zoals een familie. Kenmerkend hieraan is dat de herinneringen over het algemeen na een paar generaties zullen verdwijnen. Het culturele geheugen bevat daarentegen de geïstitutionaliseerde herinneringen van een samenleving, zoals de nationale dodenherdenking op 4 mei.⁴⁵

Bij beide niveaus is er sprake van een collectieve herinnering, maar het bereik van een collectieve herinnering in het culturele geheugen is groter dan in het communicatieve geheugen, omdat deze binnen circa drie generaties verdwijnt. Het is mogelijk dat een herinnering uit het communicatieve geheugen uiteindelijk wordt opgenomen in het culturele geheugen.

De herdenkingsdagen en musea zijn niet alleen plaatsen waar collectieve herinneringen bewaard worden. Ze kunnen ook zelf herinneringen produceren. Het instellen van een nieuwe herdenking of het maken van tentoonstellingen over onderbelichte gebeurtenissen uit het verleden kunnen ervoor zorgen dat een gebeurtenis alsnog in het collectieve geheugen wordt opgenomen. Dit sluit weer aan bij de eerder besproken theorieën van De Jong over de musealisering van de volkscultuur. Door het prominent tentoonstellen van een volkscultuur die eerst alleen relevant was voor een lokale gemeenschap, kan deze onderdeel worden van het nationale collectieve geheugen en uiteindelijk de nationale identiteit.

Authenticiteit

Elke dag opnieuw staan er in Louvre hordes mensen in de rij om een glimp op te vangen van de *Mona Lisa*. Het schilderij heeft een bescheiden afmeting van 77 bij 53 cm. Mocht ooit blijken dat het Louvre een reproductie heeft tentoongesteld, dan zou de schade voor het museum immens zijn. Maar waarom? Een goede reproductie is voor niet-kenners vaak niet

⁴⁴ J. Assmann, "Communicative and cultural memory", in A. Erll and A. Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, (Berlin/New York 2008) 110.

⁴⁵ Ibidem, 110-112.

van het origineel te onderscheiden. Kennelijk is er meer verbonden aan het schilderij dan alleen de afbeelding. Het gaat ook om een ‘echte’ onafgebroken verbinding met het verleden, het moet ‘authentiek’ zijn.

Authenticiteit is een begrip dat gepaard gaat met emotie. Het gaat hierbij om meer dan alleen rationele argumenten. Om dit goed te kunnen begrijpen is het belangrijk om ons te realiseren dat het gaat om een *culturele constructie*. De waarnemer en de context waarin dit plaatsvindt, bepaalt de authenticiteit van het object.⁴⁶ Doordat de waarnemer de authenticiteit bepaalt, kunnen de voorwaarden per object verschillen. Een historische film kan bijvoorbeeld bij de waarnemer gevoelens van authenticiteit losmaken en toch niet ‘echt’ zijn. Het is daarom van belang om onderscheid te maken tussen twee soorten van authenticiteit: de materiële en visuele authenticiteit.⁴⁷ Bij de materiële authenticiteit gaat het om de authenticiteit van het object qua materiaal. Bij de visuele authenticiteit gaat het om wat er te zien is oftewel de vorm.

Het lastige aan authenticiteit is dat het gekozen ijkpunt voor het vaststellen van authenticiteit gedurende de levensduur van een object kan veranderen. De waarnemer en context bepalen het ijkpunt. Zo kan er bijvoorbeeld een koppeling met een gebeurtenis worden gemaakt. De wandelstok van Johan van Oldenbarnevelt dankt zijn historische status niet aan het moment van vervaardiging of het materiaal waarvan het is gemaakt. Het gaat hier juist om de verbinding met de voltrekking van zijn doodvonnis op 13 mei 1619 toen hij de stok bij zich had.⁴⁸ Overigens zijn er veel twijfels over de authenticiteit van de wandelstok aangezien er in de loop der tijd meerdere wandelstokken tot 'de wandelstok van Johan van Oldenbarnevelt' zijn benoemd.⁴⁹ Dit laat ook maar weer zien hoe moeilijk het kan zijn om de authenticiteit van een object vast te stellen.

Het concept van authenticiteit is interessant voor de tentoonstelling in Dordrecht omdat er verschillende reconstructies van oude gebouwen te zien waren. Het succes hiervan werd bepaald door de mate van visuele authenticiteit. Hierbij ging het er niet zozeer om of de reconstructie klopte, maar om de beleving van de bezoekers. Ze moesten het gevoel hebben dat ze in het verleden waren beland, een authentieke ervaring was het doel. Bij Oud-Dordrecht ging het voornamelijk om de façades, het aanblik, de constructie was een bijzaak.

⁴⁶ Siân Jones, “Negotiating Authentic Objects and Authentic Selves: Beyond the Deconstruction of Authenticity”, *Journal of Material Culture* 15, nr. 2 (2010): 182.

⁴⁷ De Jong, *Dirigenten van de herinnering*, 24.

⁴⁸ <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/NG-NM-548> geraadpleegd op 12-01-2017.

⁴⁹ *Ibidem*.

1.5 Onderzoeksmethode en bronnen

Bij het gebruik van archiefmateriaal is het altijd van belang om bewust te zijn van het feit dat er al een voorselectie is gemaakt in het beschikbare materiaal. Er zijn op meerdere momenten keuzes gemaakt over wat er bewaard moest worden. De laatste selectie vindt altijd plaats bij de verwerving door de archiefbewaarplaats. Aan de hand van selectiecriteria wordt bepaald welke stukken worden bewaard en wat er zal worden vernietigd. Deze voorselectie heeft invloed op de vragen die er aan het archiefmateriaal gesteld kunnen worden. Bij het formuleren van de onderzoeksvragen ben ik uitgegaan van de in de vorige paragraaf besproken theoretische concepten. Vervolgens heb ik aan de hand van een verkennend vooronderzoek beoordeeld of onderzoek op basis van de beschikbare bronnen wel mogelijk is.

De belangrijkste bron voor mijn onderzoek is het archief *Vereniging Vak en Kunst* afkomstig uit de collectie van het *Regionaal Archief Dordrecht* (RAD).⁵⁰ Dit archief bevat niet alleen materiaal over de tentoonstelling van 1897, maar ook over andere activiteiten van Vak en Kunst. In het archief, dat de periode van 1886 tot 1927 beslaat, bevinden zich onder andere notulen van de bestuursvergaderingen, brieven, reclame-uitingen, diverse programma's over activiteiten op de tentoonstelling en documentatie omtrent de financiering van de tentoonstelling.

In de bibliotheekcollectie van het RAD is ook informatie te vinden over de tentoonstelling. Hier bevinden zich de tentoonstellingskranten die gedurende de tentoonstelling werden uitgegeven. In deze kranten staan lijsten met namen en woonplaats van de zogenaamde *Poorters* (bezoekers van *Oud-Dordt*). Dit is een uitermate interessante bron om meer inzicht te krijgen in de samenstelling van de bezoekers van de tentoonstelling. Hierbij moet wel de kanttekening worden geplaatst dat dit alleen gaat over mensen die naar Oud-Dordt zijn geweest en zich als Poorter hebben laten registreren. Dit is maar een klein deel van het totaal aantal bezoekers.

In de archieven zijn niet alleen documenten te vinden, maar ook afbeeldingen (tekeningen en foto's). Het beeldmateriaal dient in mijn onderzoek vooral als visuele ondersteuning van de teksten. Het meeste beeldmateriaal heeft betrekking op *Oud-Dordt* en geeft een indruk van hoe het eruit heeft gezien. Ook is er een plattegrond van de

⁵⁰ Regionaal Archief Dordrecht, Vereniging Vak en Kunst.

tentoonstelling bewaard gebleven.⁵¹ Hierop is te zien hoe de paviljoens op het terrein gesitueerd waren. De uitdaging bij dit kwalitatieve onderzoek ligt bij de interpretatie van de teksten. Hierbij zal ik rekening moeten houden met het taalgebruik in de negentiende eeuw. De betekenis van woorden veranderen immers door de tijd heen.

Het hierna volgende hoofdstuk focust op de context waarin *De Nationale Tentoonstelling van Nijverheid en Kunst* tot stand is gekomen. Hierin zal ik de rol van de nijverheidstentoonstellingen in de samenleving van de negentiende eeuw bespreken. In hoofdstuk 3 en 4 zal ik mij vervolgens exclusief op de Dordtse tentoonstelling richten. De tegenstelling tussen de nationale insteek en de promotie van de stad Dordrecht zal ik in hoofdstuk 3 onder de loep nemen. Daarna zal ik in hoofdstuk 4 de verhouding tussen historie en moderniteit op de tentoonstelling in kaart brengen. Als laatste zal ik in de slotbeschouwing een antwoord geven op de hoofdvraag van mijn onderzoek.

⁵¹Regionaal Archief Dordrecht, Dordracum Illustratum, inventarisnummer 20131.

Hoofdstuk 2 Nijverheidstentoonstellingen met historisch besef

De tentoonstelling van 1897 in Dordrecht was het product van grote ontwikkelingen die gedurende de negentiende eeuw hadden plaatsgevonden. Het was een bewogen eeuw waarin er veel veranderde in de samenleving. De nijverheidstentoonstellingen waren een onderdeel van de nieuwgevormde infrastructuur voor het verspreiden van ideeën in de samenleving. In dit hoofdstuk zal ik eerst de ontwikkeling van de nieuwe infrastructuur bespreken. Daarna zal ik inzoomen op de rol van de nijverheidstentoonstelling om te eindigen met de casus van de *Vereeniging Voor Vak en Kunst*.

2.1 De aanleg van een historische infrastructuur

Om de veranderingen die plaatsvonden in de negentiende eeuw goed te kunnen begrijpen is het van belang om eerst een uitstap te maken naar de achttiende eeuw. In 1789 vond de Franse Revolutie plaats. Dit had niet alleen grote impact op de Franse samenleving, maar ook op andere westerse landen. Door de Franse Revolutie en de nasleep daarvan veranderde namelijk de manier waarop er werd gedacht over geschiedenis.⁵²

De melancholie van de negentiende eeuw

De Franse Revolutie luidde een nieuwe tijd in die niemand had zien aankomen. Er werd gebroken met de oude gewoontes en men probeerde zo een geheel nieuwe samenleving te creëren. Dit gebeurde onder andere op bestuurlijk gebied, bij de inrichting van het onderwijs, maar ook de manier waarop men naar tijd keek werd aangepast. Zo werd er in 1792 een geheel nieuwe kalender ingevoerd.⁵³ Dit markeerde een duidelijk breuk tussen de oude en de nieuwe samenleving. Het, onbedoelde, gevolg hiervan was dat de functie van de geschiedenis veranderde. Voor de Verlichting was het nog een soort gids op basis waarvan iemand zijn verwachtingen voor de toekomst kon baseren.⁵⁴ Na de Verlichting en de Franse Revolutie boden de ervaringen uit het verleden geen garantie meer voor de toekomst. Door deze breuk met het verleden werd het gevoel van continuïteit van het verleden en het heden verbroken.⁵⁵

⁵² Marita Mathijsen, *Historiezucht. De obsessie met het verleden in de negentiende eeuw* (Nijmegen, 2013), 14.

⁵³ Ibidem 37.

⁵⁴ Maria Grever, *Historical Culture in a Globalising World*, PowerPoint bijeenkomst 22 september 2016.

⁵⁵ Peter Fritzsche, *Stranded in the present. Modern time and the melancholy of history* (Cambridge Mass, 2004) 5.

Dit resulteerde vervolgens in de ontwikkeling van melancholische gevoelens ten opzichte van het verleden. Er ontstond een groeiende interesse in geschiedenis die gevoed werd door nostalgie. Bij nostalgie gaat het over verlies en gemis. Het gaat over “iets” kwijt zijn en dat terug proberen te vinden. Dat “iets” is dan terug te vinden in een herinnering of een beleving. Het zal nooit zijn zoals het ooit was, maar voor korte tijd geeft het een bevredigend en vertrouwd gevoel. Nostalgie wordt gedreven vanuit de emotie en niet de ratio. Het is ook niet voor niets dat Fritzsche in zijn boek *Stranded in the Present* het verleden omschrijft als een object van rouw en verlangen.⁵⁶ Door het verdwijnen van het idee van continuïteit werd het verleden een ongrijpbaar object wat men niet meer kon vasthouden. Het besef van de onomkeerbaarheid van tijd deed zijn intreden in samenleving.

De historica Marita Mathijssen stelt dat er na de Franse Revolutie vijf punten van verandering plaatsvonden in de omgang met geschiedenis, namelijk: toe-eigening, democratisering, massalisering, uitbreiding en de verplaatsing van geschiedenis van de private sfeer naar de openbare ruimte.⁵⁷ Ik zal deze punten stuk voor stuk verder toelichten.

Als eerste het aspect van toe-eigening. Mensen werden zich er bewust van dat zij ook onderdeel waren van de geschiedenis en er invloed op hadden. De geschiedenis werd hierdoor ook iets van de ‘gewone’ burger. Dit hangt samen met het tweede punt, de democratisering van de geschiedenis. Het was een product geworden dat van iedereen was ongeacht wat iemands afkomst was.⁵⁸ Het gevolg hiervan was een groei in het aantal mensen dat geïnteresseerd was in dit onderwerp. Mathijssen noemt dit de massalisering van de geschiedenis.

Met de toename van belangstelling in geschiedenis werd de beoefening van het genre ook steeds verder uitgebreid. Waar geschiedenis eerst voornamelijk gericht was op de nationale en politieke geschiedenis begonnen de interesse ook te verschuiven naar andere onderwerpen, zoals het volk en gewoontes. Ook kwam er een grotere variatie in de middelen waarmee geschiedenis kon worden bestudeerd: literatuur, schilderkunst en architectuur werden ook bronnen voor historisch onderzoek. Deze nieuwe omgang zorgde ervoor dat de kunstobjecten die te zien waren in de openbare ruimte een historische lading kregen. De geschiedenis kreeg hierdoor een duidelijkere plaats in de openbare ruimte.⁵⁹

⁵⁶ Fritzsche, *Stranded in the present*, 4.

⁵⁷ Mathijssen, *Historiezucht*, 53–54.

⁵⁸ *Ibidem*, 54.

⁵⁹ *Ibidem*.

Deze nieuwe inzichten over de geschiedenis liepen parallel met de toename in infrastructuur voor het verspreiden van de kennis en ideeën over geschiedenis. Zoals de opkomst van de musea, openstelling van de archieven, het ontstaan van monumenten en het groeiende aantal hoogleraren geschiedenis.⁶⁰ Dit droeg allemaal bij aan de verspreiding van historische kennis en het verder ontwikkelen van een historisch besef. Deze infrastructuur was een essentieel onderdeel in het faciliteren van de, eerdergenoemde, vijf veranderingen. Er is onder historici wel discussie over wat het resultaat is van de beschreven veranderingen. Aan de ene kant staat Mathijssen die de nadruk legt op het betere begrip en de toe-eigening van de geschiedenis. Aan de andere kant Peter Fritzsche die spreekt over een duidelijke breuk, het besef van de mensen dat de geschiedenis een onomkeerbaar proces is. Dit leidde volgens hem in de negentiende eeuw tot de melancholische gevoelens ten opzichte van de geschiedenis.⁶¹

Vaderlandse geschiedenis

*'Memory performed is at the heart of collective memory. When individuals and groups express or embody or interpret or repeat a script about the past, they galvanize the ties that bind groups together and deposit additional memory traces about the past in their own minds.'*⁶²

Het bovenstaande citaat is afkomstig uit het boek *Performing the past*. Deze publicatie bevat een verzameling artikelen over het verleden en hoe dit samenhangt met herinneringen en identiteit. Het citaat illustreert treffend hoe geschiedenis een belangrijke rol speelt in het collectieve geheugen en het proces van de nationale identiteitsvorming. Het opschrijven, het bepalen van het narratief is daarbij een eerste stap. Het vastleggen en daarmee definiëren van een nationale geschiedenis was een product van de groeiende interesse in geschiedenis. Er ontstond hierdoor een overkoepelend narratief waaraan de samenleving gebeurtenissen kon koppelen en aan deze ook een waarde kon toekennen.

De manier waarop een samenleving omgaat met een specifiek verleden wordt ook wel *herinneringscultuur* genoemd.⁶³ Het opschrijven van een nationale geschiedenis of het oprichten van monumenten zijn hier voorbeelden van. In een dergelijk geval vormt de samenleving een herinneringsgemeenschap. De herinneringscultuur geeft een stem aan de

⁶⁰Mathijssen, *Historiezucht*, 54.

⁶¹Fritzsche, *Stranded in the present*, 8.

⁶²Jay Winter, 'Introduction: The performance of the past: memory, history, identity,' in Karin Tilmans, Frank van Vree en Jay Winter (eds.), *Performing the past: memory, history, identity* (Amsterdam 2010) 11.

⁶³Maria Grever en Kees Ribbens, *Nationale Identiteit en meervoudig verleden* (Amsterdam 2007) 27.

identiteit van de samenleving.⁶⁴ Het is een vorm van *historische cultuur*. Dit is een overkoepelende term voor de omgang met het verleden. Hieronder vallen niet alleen de uitingen van een gehele gemeenschap, zoals de feestdagen en monumenten maar ook het historische bewustzijn van de individuen.⁶⁵ Maria Grever en Kees Ribbens stellen in hun rapport *Nationale identiteit en meervoudig verleden* dat de invloedrijkste herinneringsculturen die van de natiestaten zijn.⁶⁶ Dit komt ook voort uit een noodzaak. Door de productie van collectieve herinneringen waarmee het idee van continuïteit werd gewekt kan de nationale overheid het bestaan van de natiestaat legitimeren.⁶⁷ Een van de manieren waarop de overheid de collectieve herinneringen kan beïnvloeden is door middel van de creatie van een nationale geschiedschrijving.

Een van de eerste keren dat iemand poogde om de Nederlandse nationale geschiedenis op te schrijven was tussen 1749 en 1759. Toen schreef Jan Wagenaar het 21 delen tellende nationale geschiedwerk *Vaderlandse Historie*. Dit was overigens de eerste keer dat de term ‘vaderlandse historie’ werd gebruikt.⁶⁸ Het woord vaderland bestond wel al langer, in de zestiende eeuw dook dit woord al sporadisch op in de literatuur.⁶⁹ Het werk van Wagenaar was het eerste boek waarbij niet alleen de geschiedenis van Holland maar van heel Nederland werd beschreven. In zijn verhaal was het thema ‘vrijheid’ de rode draad.⁷⁰ Dit thema was terugkerend in de nationale geschiedschrijving en uiteindelijk werd dit ook onderdeel van de Nederlandse identiteit. In de Tachtigjarige Oorlog werd er gevochten voor de vrijheid van de Nederlandse Republiek. Vandaag de dag presenteert de Nederlandse samenleving zichzelf als een land dat vrijheid hoog in het vaandel heeft. Vrijheid van godsdienst, vrijheid van meningsuiting, de vrijheid om te zijn wie je wilt zijn.

Een thema als vrijheid is in wezen een bepaalde manier waarop geschiedenis wordt gepresenteerd. Het is een keuze die gemaakt wordt in het vertellen van een verhaal. Zerubavel spreekt in zijn boek ook wel over *scriptlike plotlines*.⁷¹ In historische verhalen wordt er volgens hem altijd gebruik gemaakt bepaalde plots, zoals ‘rise and fall’ waarbij het gaat om een tragische gebeurtenis die uiteindelijk tot eindigt in een ondergang, zoals bij het Romeinse

⁶⁴ Grever, *Nationale identiteit*, 27.

⁶⁵ Grever en Adriaansen, ‘Historical Culture: A concept Revisited’, 3.

⁶⁶ Grever, *Nationale identiteit*, 27.

⁶⁷ *Ibidem*, 28.

⁶⁸ Mathijsen, *Historiezucht*, 29.

⁶⁹ J. J. Kloek en W. W. Mijnhardt, *1800. Blauwdrukken voor een samenleving*, 225.

⁷⁰ *Ibidem*, 29 -30.

⁷¹ Zerubavel, *Time maps*, 11.

rijk.⁷² Er zijn enkele varianten van deze plotten die de vertellers gebruiken, afhankelijk van de boodschap die ze willen uitdragen met hun verhaal. Hoewel mensen graag denken dat geschiedenis een objectief feit is, is de waarheid dat geschiedschrijving altijd subjectief is. Het gepresenteerde verhaal is altijd het resultaat van bewuste keuzes. Dit geldt natuurlijk ook voor de ontwikkelingen in het narratief van de nationale geschiedenis. Hoewel de geschiedenis niet meer te veranderen is, zit er wel een verschil tussen de geschiedenis die wij nu op school leren en die aan het einde van de negentiende eeuw. Dit verschil is niet ontstaan doordat er meer tijd is verstreken, maar doordat er andere keuzes werden gemaakt in het verhaal of de boodschap dat men wilde overbrengen.

De professionele historicus

De vorming van de nieuwe natiestaten in de negentiende eeuw ging hand in hand met de opkomst van de beroepshistoricus. Een van de meest bekende en invloedrijkste beroepshistoricus was Leopold von Ranke. Samen met zijn collega's was hij van mening dat politieke geschiedenis de geschiedenis van de natie was.⁷³ Daarnaast vond hij ook dat de geschiedenis moest worden beschreven zoals deze echt had plaatsgevonden.⁷⁴ Dit idee van de 'objectieve' geschiedschrijving raakte vervlochten met het discours van de natiestaat.⁷⁵ Aanhangers van Ranke waren er in de tweede helft van de negentiende eeuw van overtuigd dat hun nationale geschiedschrijving niet bepaald werd door religieuze en politieke ideologieën en dus objectief was.⁷⁶ Zo zouden zij bijvoorbeeld de Beeldenstorm objectiever beschrijven dan een katholieke of protestantse historicus. Het idee van objectiviteit door een nationalistische invalshoek, staat haaks op de huidige ideeën over nationalisme waarbij het juist als vooringenomen en gevaarlijk wordt gezien. Dit komt onder andere doordat in de loop van de twintigste eeuw nationalisme onder meer door de Eerste en Tweede Wereldoorlog een bittere nasmaak had gekregen.

Het idee dat nationale geschiedschrijving ideologisch overschrijdend zou zijn, is op zich een interessante invalshoek. In de politiek van de 21^{ste} eeuw zijn hiervan genoeg

⁷² Zerubavel, *Time maps*, 19.

⁷³ Harry Liebersohn, 'German Historical Writing from Ranke to Weber: The Primacy of Politics' in Lloyd Kramer en Sarah Maza *A Companion to Western Historical Thought* (Oxford 2006) 167.

⁷⁴ Ibidem, 168

⁷⁵ Chris Lorenz, 'Unstuck in time. Or: the sudden presence of the past' in Karin Tilmans, Frank van Vree en Jay Winter (eds.), *Performing the past. Memory, history and identity in Modern Europe* (Amsterdam 2010) 73.

⁷⁶ Ibidem.

voorbeelden te vinden, zoals de bezorgdheid van het CDA over Nederlandse identiteit en het historisch besef. In de huidige coalitie met de VVD, CDA, D66 en CU hadden ze afgedwongen dat in het regeerakkoord werd opgenomen dat iedere schoolklas verplicht naar het Rijksmuseum moet gaan.⁷⁷ Het is verleidelijk en gemakkelijk om te denken dat deze wens, gezien de samenstelling van de coalitie en de initiatiefnemer, een typisch rechts thema is. In 2006 was de bondgenoot van het CDA voor het oprichten van het Nationale Historische Museum echter nog de SP, een linkse partij.⁷⁸ Het doel van dit museum was het ‘redden’ van ons historisch besef. Nationale identiteit is niet alleen een ‘rechtse hobby’ maar ook een ‘linkse hobby’.

2.2 Nationalisme en de Nijverheidstentoonstellingen in de negentiende eeuw

In 1808 organiseerde de koning Lodewijk Napoleon de eerst nationale nijverheidstentoonstelling in Nederland.⁷⁹ Deze was gemodelleerd naar het voorbeeld van de Franse tentoonstelling in Parijs in 1798, die naast de Nederlandse tentoonstelling ook nog vele andere buitenlandse tentoonstellingen had beïnvloed. Op de tentoonstelling in Parijs werden een aantal elementen geïntroduceerd die in latere tentoonstellingen standaard aanwezig waren: de tentoonstellingscatalogus en het jureren van de producten met het vervolgens toekennen van medailles.⁸⁰

Alle producten die te zien waren op de tentoonstelling van 1798 hadden een Franse oorsprong. Tijdens de tentoonstelling werden er prijzen uitgereikt voor de beste producten. Hiervoor was er een jury aangewezen die de producten beoordeelde. Opvallend is dat er in de juryrapporten steeds een vergelijking werd gemaakt met de Engelse producten terwijl die helemaal niet te zien waren op de tentoonstelling. In de rapporten werd er ook steeds een voorkeur uitgesproken voor de Franse producten. De organisatie wilde hiermee een verbetering van de concurrentiepositie van Frankrijk ten opzichte van Engeland bewerkstelligen.⁸¹

⁷⁷ VVD, CDA, D66 en ChristenUnie, *Vertrouwen in de toekomst. Regeerakkoord 2017-2021* (Den Haag 2017) 19.

⁷⁸ J. Marijnissen en M. Verhagen, ‘Red ons historisch besef’, *Trouw*, 13 mei 2006.

⁷⁹ Eliëns, *Kunst, nijverheid, kunstnijverheid*, 11.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem* 12.

De uitgesproken voorkeur voor de Franse producten laat zien dat de tentoonstelling in Parijs een nationalistische aard had. Nationalisme heeft twee kanten. Enerzijds is het gericht op het bevorderen van een saamenhorigheid, het zorgt voor verbindingen binnen een samenleving. Anderzijds is er de competitie, afkeer en soms agressie ten opzichte van anderen natiestaten.⁸² In de eerste nijverheidstentoonstelling waren beide kanten te zien. De verbindingen waren te zien in het feit dat het om alleen Fransen producten ging. Voor de Fransen ging het om hun trots. Tegelijkertijd was er ook een competitie en agressie door alles met Engelse producten te vergelijken en daarbij de Engelse naar beneden te halen.

Ook de eerste nationale tentoonstelling in Nederland had een nationalistisch karakter. De tentoonstelling werd gehouden in Utrecht en bestond uit 500 voorwerpen, ingezonden door 156 fabrikanten en kunstenaars, die verdeeld waren over 24 afzonderlijke categorieën.⁸³ Elke inzender moest door middel van een certificaat aantonen dat de ingezonden producten van Nederlandse oorsprong waren.⁸⁴ Het was een viering van de Nederlandse kunstnijverheid.

De vroegere nationale nijverheidstentoonstellingen werden allemaal georganiseerd per Koninklijk Besluit.⁸⁵ Dit betekende niet dat de koning telkens het initiatief nam om de tentoonstellingen te organiseren. Het initiatief voor de tentoonstelling lag veelal bij de verschillende maatschappijen die de voorstellen voor nationale tentoonstellingen indienden. Deze voorstellen werden vervolgens per Koninklijk Besluit goedgekeurd. Tegen het einde van de negentiende eeuw werden de tentoonstellingen alleen nog maar door particuliere organisatie georganiseerd. Hierdoor werden de nationale tentoonstellingen voor dergelijke organisaties een instrument om hun eigen boodschap te verkondigen.

Wereldtentoonstellingen

In 1851 werd in het Hyde Park in Londen onder de naam *Great exhibition of the works of Industry of all Nations* de eerste internationale nijverheidstentoonstelling gehouden.⁸⁶ De internationale nijverheidstentoonstellingen staan bekend als de wereldtentoonstellingen. Waar de nationale nijverheidstentoonstellingen als doel hadden de industriële vooruitgang in eigen land te stimuleren, resulteerden de wereldtentoonstellingen in een wedstrijd tussen westerse

⁸² Maria Grever en Kees Ribbens, *Nationale Identiteit en meervoudig verleden* (Amsterdam 2007) 26.

⁸³ Eliëns, *Kunst, nijverheid, kunstnijverheid*, 15.

⁸⁴ Ibidem 14.

⁸⁵ Ibidem 17.

⁸⁶ Grever, 'Tijd en ruimte onder één dak', 113.

landen om de grootste en de beste te zijn.⁸⁷ De tentoonstellingen werden niet gepresenteerd als een wedstrijd tussen de naties, het was een viering, een feest van de vooruitgang.⁸⁸

De wereldtentoonstellingen hadden naast een competitief karakter ook een educatieve functie. Al vanaf de eerste wereldtentoonstelling in 1851 werden er groepen arbeiders naar de tentoonstelling gestuurd. Dit gebeurde op initiatief van de overheid, vakverenigingen of van particulieren met vermogen. Het doel hiervan was om het niveau van hun werk omhoog te brengen.⁸⁹ De arbeiders zouden namelijk door het bekijken van oude (kuns)nijverheid een ‘goede smaak’ ontwikkelen.⁹⁰ Hierdoor zou vervolgens de kwaliteit van de Nederlandse nijverheid omhooggaan waardoor de concurrentiepositie ten opzichte van het buitenland zou verbeteren. De oude (kunst)nijverheid was het middel om de Nederlandse industrie voorwaarts te bewegen naar een bloeiende toekomst.

De tentoonstellingen waren dus ook een plaats voor ophemeling van het verleden. Dat zit voornamelijk in hoe er met de oude kunstnijverheid werd omgegaan. Het werd gezien als esthetischer dan de moderne nijverheid. Doordat historische objecten een belangrijke rol speelde kunnen de tentoonstellingen worden gezien als een vorm van historische cultuur. Ze waren onderdeel van de historische infrastructuur en hadden invloed op hoe mensen dachten over het verleden.

Tegenwoordig zouden wij een feestelijke viering niet snel als een cursusmogelijkheid zien. In de negentiende eeuw lag dit duidelijk anders. Tony Bennet zet in het boek *The Birth of the Museum* uiteen hoe de negentiende eeuw het ‘spektakel’, in de vorm van een tentoonstelling, werd ingezet als een instrument voor disciplineren.⁹¹ Hij beschrijft daarin drie verschillende manieren waarop de bezoekers werden beïnvloed.

Ten eerste door de volgorde, ofwel de ordening, in de tentoonstelling en tentoonstellingscatalogus. De objecten gingen van simpel, zoals grondstoffen, naar steeds complexer. De tweede methode was het tentoonstellingsgebouw zelf. Voor de wereldtentoonstellingen werden steeds nieuwe gebouwen gemaakt. Deze lieten zich kenmerken door hun transparantie, looproutes en de aanwezigheid van een observatieplaats waar de bezoeker uitzicht had op de gehele tentoonstelling en zo in één blik een overzicht had van het hele tentoonstellingsterrein. In Parijs was dit bijvoorbeeld de Eiffeltoren. Als laatste

⁸⁷ Grever, ‘Tijd en ruimte onder één dak’, 113.

⁸⁸ Ibidem, 114.

⁸⁹ Tibbe, ‘Verheffen, nut, of pret maken?’, 249.

⁹⁰ B. Meijlink, *Het nu der Nijverheids-tentoonstellingen* (Deventer 1853) 8.

⁹¹ Tony Bennet, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics* (London/ New York 1996), 59-88.

ziet Bennet nog een duidelijke rol weggelegd voor al het vermaak op de tentoonstelling. Hiermee werd de bezoeker verleid tot participatie.⁹² Door de combinatie van deze drie elementen was het mogelijk om in de tentoonstellingen een gestructureerd verhaal te vertellen waar de bezoeker vervolgens niet om heen kon. De hele opzet van de tentoonstellingen ‘dwong’ de bezoeker om het verhaal op te nemen.

2.3 Lokaal georganiseerd: Voor Vak en Kunst

In 1886 organiseerden de Dordtse meubelmaker W.F. Steiner en de Dordtse architect H. E. van der Kaa een oriëntatiebijeenkomst voor een nieuwe vereniging.⁹³ De bijeenkomst was erop gericht om leden te werven voor de nog op te richten vereniging *Voor Vak en Kunst*, een belangenvereniging voor de (kunst)nijverheid. Dit was een lokaal initiatief. Indertijd bestond er nog geen landelijk belangenvereniging, deze werd pas in 1904 onder de naam de *Nederlandse Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst* opgericht.⁹⁴ Op de eerste bijeenkomst uit 1886 kwamen ongeveer zestig belangstellenden af. De bijeenkomst was een succes en op 10 juli 1887 werd per Koninklijk Besluit de vereniging *Voor Vak en Kunst* opgericht.

Het eerste bestuur van de vereniging bestond voornamelijk uit mensen die betrokken waren bij de (kunst)nijverheidsindustrie. Tot deze groep behoorden natuurlijk de initiatiefnemers van de eerste bijeenkomst, de heren W. F. Steiner en H. E. van der Kaa. De andere bestuursleden waren de decoratieschilder A. Schotel, tuinarchitect C. Kwast en V. Bekkers, directeur van een Metaalwarenfabriek.⁹⁵

Het doel van de vereniging was om ‘*de bevordering van kunstnijverheid in haren gehele omvang*’ te bewerkstelligen.⁹⁶ In hun statuten hadden de bestuurders al meteen een reeks ideeën opgenomen waarmee ze dit doel dachten te kunnen bereiken. De ideeën varieerden van het oprichten van een bibliotheek tot het houden van voordrachten, besprekingen, kunstbeschouwingen, het uitschrijven van prijsvragen en het organiseren van tentoonstellingen.⁹⁷

De vereniging staat tegenwoordig voornamelijk bekend om alle tentoonstellingen die

⁹² Bennet, *The Birth of the Museum*, 59-88.

⁹³ Eliëns, 'De 'Vereeniging voor Vak en Kunst', 28.

⁹⁴ Ibidem, 27.

⁹⁵ Ibidem, 28.

⁹⁶ Koninklijk Besluit gepubliceerd in de *Staatscourant* 10 juli 1887.

⁹⁷ Ibidem.

ze in de loop van hun bestaan hadden georganiseerd. De bekendste zijn de jubileumexposities uit 1892 en 1897. Het organiseren van een tentoonstelling bij elk lustrum was overigens een echte traditie bij *Voor Vak en Kunst*, ook in 1902 en 1907 werden er jubileumexposities gehouden. De laatste tentoonstelling was in 1927 ter ere van hun veertigjarige bestaan. Daarna hielden de activiteiten op en werd het stil rondom *Voor Vak en Kunst*.⁹⁸

Kunstnijverheid

Na de oprichting waren de leden van *Voor Vak en Kunst* voortvarend van start gegaan met hun ideeën. De bibliotheek liet niet lang op zich wachten en ook met het organiseren van de tentoonstellingen gingen ze direct aan de slag. De allereerste tentoonstelling zag in 1888 het daglicht.⁹⁹ De tweede tentoonstelling liet echter een paar jaar op zich wachten. Pas in 1892, ter ere van het vijfjarig bestaan van de vereniging, opende deze haar deuren.

In de negentiende eeuw was het gebruikelijk om kranten en tijdschriften recensies en ingekomen verslagen van tentoonstellingen te publiceren. Dergelijke krantenartikelen werden vaak geschreven door personen die zelf betrokken waren bij de tentoonstelling. De artikelen vormen hierdoor een interessante bron voor onderzoek. De kranten boden namelijk aan individuen een platform om hun eigen visie of agenda van de tentoonstellingen te promoten of om te reageren op kritiek van bezoekers, zoals gebeurde bij de jubileumtentoonstelling van 1892.

In de recensie van de *Dordrechtsche Courant* stond geschreven dat de organisatie een brede interpretatie van het begrip ‘kunstnijverheid’ hanteerde.¹⁰⁰ De organisatie trok zich niets van deze kritiek en hanteerde voor de tentoonstelling in 1897 eenzelfde soort brede interpretatie. Toch vond een van de leden vond het belangrijk om in een artikel in *De Groene Amsterdammer* de door de organisatie gemakte keuze te verdedigen. Dit deed hij door middel van een grappige anekdote:

‘Op een der vergaderingen tijdens de voorbereiding der Tentoonstelling, was met het oog op de stemmingslijst, een schifting van kunst – kunstnijverheid aan de eene, en nijverheid aan de andere zijde aan de orde. Een der leden was als handelaar in kunstmeststoffen tot de nijverheids-afdeeling [sic] gerekend. – “Maar mijnheer de voorzitter, ik zou toch denken, dat, als er iets tot de kunstnijverheid moet worden gerekend, het stellig wel de ‘kunst’-meststoffen

⁹⁸ Eliëns, 'De Vereeniging voor Vak en Kunst', 42-47.

⁹⁹ Ibidem, 28-31.

¹⁰⁰ Ibidem.

zijn!” *Groote hilariteit. En ik dan, mijnheer de voorzitter! zeide een ander lid die ook uit de kunst-rubriek geschrapt was. ‘Ik ben werkzaam aan de gasfabriek en daar ik derhalve ‘kunst’licht vervaardig...Het overige kan men raden. Maar als ik mij niet vergis, wonnen beide opponenten hun pleidooi, wat getuigt voor het praktisch inzicht van de vereeniging. Want inderdaad is een dergelijke scheidingslijn niet te trekken.’*¹⁰¹

De kritieken van de *Dordrechtsche Courant* werden hiermee in één klap opzijgeschoven. Sterker nog, de houding van de organisatie werd gepresenteerd als een pluspunt. De keuze van de organisatie is mogelijk te vanuit een pragmatische invalshoek. Het ‘genre’ van de nijverheidstentoonstelling was eind negentiende eeuw al op zijn retour aan het raken.¹⁰² Dit maakte het bij elkaar sprokkelen van een tentoonstellingswaardige collectie een uitdaging. Het plaatste de organisatie in een positie waarbij zij niet kieskeurig kon zijn in het soort objecten dat ze tentoonstelde. Met de eerdergenoemde passage uit *De Groene Amsterdammer* in het achterhoofd kan geconcludeerd worden dat binnen de tentoonstelling de kunstnijverheid in een hoger aanzien stond dan de nijverheid. Mogelijk heeft dit te maken met het feit dat de vereniging zich van oorsprong richtte op kunstnijverheid. De zwakke positie van de organisatie leidde ertoe dat de bruikleengevers nog een aardige vinger in de pap hadden bij het categoriseren van hun objecten. De bruikleengevers hadden er een belang bij om hun producten in een categorie met een goede status te krijgen. Dit probleem speelde voornamelijk bij de producenten van nieuwe kunstnijverheid, want voor hen was de tentoonstelling een manier om hun product onder de aandacht te brengen bij potentiële klanten.

Hoewel de vereniging een sterk regionaal karakter had, was het bestuur vastberaden om van de lustrumtentoonstelling van 1897 een nationale tentoonstelling te maken. Het bestuur vond dat de tentoonstelling een soort reflectie of metafoor van de ontwikkelingen van de vereniging moest zijn. Daarom moest de tentoonstelling van 1897 grootser en beter zijn dan die van 1892. Zo kon de groei van de vereniging aan de buitenwereld getoond worden. Dit blijkt ook uit een citaat van C.L. van Balen in zijn artikel in *De Groene Amsterdammer*: ‘Maar er was een klimming geweest in de ontwikkeling der vereeniging [sic], er behoorde dus ook climax te zijn in de tentoonstelling die zij organiseerde.’¹⁰³

Over de financiële haalbaarheid van dit doel werd vanuit de organisatie te weinig

¹⁰¹ C. L. van Balen, ‘De Dordtsche Tentoonstelling’, *De Groene Amsterdammer* 25-07-1897, 4.

¹⁰² Titus Eliëns, *Kunst, nijverheid, kunstnijverheid*, 10.

¹⁰³ Balen, ‘De Dordtsche Tentoonstelling’, 4.

nagedacht. Naarmate de openingsdatum dichterbij kwam, werd het steeds duidelijker dat de begroting voor de tentoonstelling bij lange na niet sluitend was. Zelfs een kritische brief van de bank waarin werd aangedrongen om de tentoonstelling kleiner te maken in verband met hun niet sluitende begroting, leidde niet tot een indamming van de uitgave.¹⁰⁴ Het is dan ook alom bekend wat het resultaat van deze koppigheid was: de tentoonstelling, de viering van het tienjarige bestaan van *Vak en Kunst* eindigde in een financiële anticlimax.

2.4 Conclusie

Na de Franse Revolutie veranderde de manier waarop er binnen de samenleving werd omgegaan met geschiedenis. Gedurende de negentiende eeuw kwam er in Nederland een historische infrastructuur tot stand voor het verspreiden van historische kennis. De nijverheidstentoonstellingen waren een onderdeel van deze infrastructuur en gaven daarmee vorm aan de *historische cultuur*. In de tentoonstelling werd ook een duidelijke visie op het verleden gepresenteerd. De oude kunstnijverheid werd gezien als mooier dan de nieuwe kunstnijverheid. Het idee was dat door het tentoonstellen van de oude kunstnijverheid het publiek een betere smaak zou ontwikkelen. De tentoonstellingen hadden daarbij ook een sterk nationalistisch karakter. Aan inzendingen werd bijvoorbeeld de eis gesteld dat ze van aantoonbare Nederlandse makelij moesten zijn. De kunstnijverheidstentoonstellingen hadden hiermee in de negentiende eeuw twee rollen. Het was een vorm van historische infrastructuur waarbij het doel was om via oude kunstnijverheid de goede smaak van de bezoekers verbeteren. En ze dachten via de nijverheidstentoonstellingen de binnenlandse productie van kunstnijverheid te kunnen stimuleren om zo de concurrentiepositie met het buitenland te kunnen verbeteren. Het was hiermee een platform voor nationalisme.

De vereniging *Voor Vak en Kunst* geeft een gezicht aan de organisaties die nijverheidstentoonstellingen organiseerden. In de samenstelling van het bestuur was te zien dat het echt een vakvereniging was. De bestuursleden hadden allemaal een achtergrond in de kunstnijverheid. Het valt ook op dat de vereniging een sterkte regionale oriëntatie had. Deze twee eigenschappen lijken te conflicteren met de eerdergenoemde rollen van de nijverheidstentoonstellingen. Dit ‘conflict’ maakt de tentoonstelling in Dordrecht juist een interessante casus om te onderzoeken.

¹⁰⁴ Regionaal Archief Dordrecht, Vereniging Vak en Kunst, inventarisnummer 30.

Hoofdstuk 3 De Nederlandse natie te Dordrecht

De *Nationale tentoonstelling van Nijverheid en Kunst* in Dordrecht lijkt van de buitenkant betrekking te hebben op heel Nederland, maar is dit ook echt zo? Een nadere blik op de tentoonstelling toont sporen van een strijd tussen de lokale eigenheid en de opkomende nationale identiteit. In dit hoofdstuk zullen de nationale en regionale narratieven van de tentoonstelling centraal staan. Heeft de organisatie het regionale narratief aan het nationale narratief weten te koppelen? Of was de tentoonstelling alleen maar een viering van regionale trots?

31 Een feestelijke herdenking met een Oud-Hollandsch marktplein

Toen men op 20 mei 1896 vol enthousiasme van start ging met de voorbereidingen van de tentoonstelling was nog niemand zich bewust van de aankomende financiële problemen. In de notulen van de bestuursvergadering was terug te lezen hoe het plan voor de tentoonstelling tot stand was gekomen.¹⁰⁵ Tijdens de vergadering van 20 mei werd er via een stemming bepaald dat er een ‘feestelijke herdenking’ zou komen.¹⁰⁶ Na het sluiten van de vergadering werd er door het bestuur direct een comité aangewezen dat een voorlopig plan moest opstellen dat ze in een speciale extra vergadering aan het bestuur en de leden zouden presenteren.¹⁰⁷

Het aangewezen comité presenteerde op 10 juni 1896 in een speciale vergadering hun plannen aan de gehele vereniging. De opkomst was hoog, in plaats van de gebruikelijke 30 leden waren er deze keer wel 64 leden op de vergadering afgekomen. Vol belangstelling luisterden zij naar de presentatie van het rapport met daarin de plannen voor de lustrumviering. De beoogde tentoonstelling zou drie maanden duren, van juli tot en met augustus. Er zou een hoofdgebouw komen waarin de nieuwe kunstnijverheid werd tentoongesteld. Voor de presentatie van oude kunstnijverheid hadden ze een heel ander idee. Ze hadden bedacht om een ‘*Oud Hollandschen marktplein met antieke voorzijden geveltjes*’ te bouwen waar de bezoekers de oude kunstnijverheid konden bewonderen.¹⁰⁸ Het idee voor een historisch marktplein kwam niet zomaar uit de lucht vallen. De negentiende -eeuwse tentoonstellingsmakers lieten zich graag door elkaar inspireren. De historische straten/marktpleintjes waren aan het einde van deze eeuw een ware ‘trend’ in de wereld van

¹⁰⁵ Regionaal Archief Dordrecht, vereniging Vak en Kunst 161 inventarisnummer 24.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Ibidem.

tentoonstellingen.¹⁰⁹ Om de bezoekers nog extra te amuseren zouden er ook dagelijks concerten en andere vermakelijkheden georganiseerd worden.¹¹⁰ De leden reageerden enthousiast op de plannen, maar wilden wel dat er nog een speciaal financieel comité zou komen.¹¹¹

Commissies voor iedereen

Voor het daadwerkelijk organiseren van de tentoonstelling werd er weer een nieuw comité aangewezen, namelijk het *uitvoerende comité*. Er was ook nog een *Hoofdbestuur der Tentoonstelling*, maar in de praktijk werden de belangrijkste inhoudelijke keuzes gemaakt door het *uitvoerende comité*. In totaal waren er 27 comités betrokken bij de tentoonstelling. Zij hielden zich allemaal bezig met één bepaald aspect van de tentoonstelling.¹¹² Een van de comitéleden, de heer Van Balen, omschreef deze samenwerking achteraf als een tuin ‘..*die door samenwerking van vele mensen is aangelegd. Niet altijd is de rolverdeling daarbij zoals men zich die in een ideale samenwerking wensen zou; zelfs gebeurt het weleens dat A. het bloembedje, dat B. juist heel netjes bezaaid had, weer op eigen gelegenheid ompit; of dat wel gedacht is om het planten, maar niet om het wieden of begieten.*’¹¹³

Er waren commissies voor onder andere de verhuur van de stands op de tentoonstelling, het verzamelen van objecten over de visserij en een van de architecten voor het ontwerpen van de tentoonstellingspaviljoenen. Ook had elke provincie een eigen commissie die erop gericht was om objecten uit die provincie naar de tentoonstelling te krijgen.¹¹⁴

Van de verschillende comités is maar weinig documentatie bewaard gebleven. Van het *uitvoerende comité* zijn in het archief notulen te vinden. Van de andere comités is niets terug te vinden over hun werk voorafgaand aan de tentoonstelling, hoogstens een paar eindproducten. De verantwoording voor de gemaakte keuzes in het narratief van de tentoonstelling kan hierdoor alleen maar gereconstrueerd worden op basis van de notulen van het *uitvoerende comité*. Daarnaast is er wel nog materiaal terug te vinden van de *Pers- en*

¹⁰⁹ Balen, ‘De Dordtsche Tentoonstelling’, 5

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ Regionaal Archief Dordrecht, vereniging Vak en Kunst 161 inventarisnummer 24

¹¹² Regionaal Archief Dordrecht, Bibliotheek, inventarisnummer 10341 *Officiele catalogus van de Nationale tentoonstelling van nijverheid en kunst te Dordrecht, juni-juli-augustus 1897, uitgeschreven door de vereeniging Voor vak en kunst ter herdenking van haar 10-jarig bestaan, 1897*. Gezien het hoge aantal commissie zal ik in de lopende tekst alleen van de meest belangrijke commissies de samenstelling bespreken. In de bijlage is een totaaloverzicht van alle commissies ende leden te vinden.

¹¹³ Balen, ‘De Dordtsche Tentoonstelling’, 4

¹¹⁴ Ibidem.

Reclame Commissie, ook wel bekend als het *Persbureau*. Dit behelst helaas alleen het materiaal dat uitgegeven was. Deze teksten vormen een interessante bron waarmee het beoogde narratief van de tentoonstelling kan worden gereconstrueerd.

Verzamelen van objecten uit heel Nederland

Een van de kritieken op de tentoonstelling van 1892 was dat de oude kunstnijverheid voornamelijk afkomstig was van verzamelaars uit Dordrecht en omgeving.¹¹⁵ Bij de afdeling nieuwe kunstnijverheid, dat zijn de objecten die niet als historisch werden gezien, was er echter sprake van een tekort aan inzendingen van Dordtse komaf.¹¹⁶ De organisatie wilde deze onevenwichtige verdeling vermijden bij hun nieuwe tentoonstelling. Daarom werd er voor elke provincie een aparte subcommissie opricht die actief contact zocht met potentiële bruikleengevers in de toegewezen provincie. Deze commissies waren er alleen voor de oude kunstnijverheid. De nieuwe kunstnijverheid, werd door andere commissies geregeld, die niet per provincie waren samengesteld.

Op basis van de officiële tentoonstellingscatalogus is het mogelijk om te reconstrueren hoe groot de commissies waren.¹¹⁷ De grafiek ‘Provinciale comités’, toont de omvang van de comités voor de provincies. Er waren grote verschillen qua omvang van de comités. In de bronnen is geen duidelijke verklaring voor deze verschillen te vinden. Vermoedelijk was het aantal leden in de comités gebaseerd op de persoonlijke kennissenkring van de leden van het *uitvoerende comité*. Vooral Zuid-Holland en Noord-Holland waren goed vertegenwoordigd. Dit waren echter ook de provincie met de grootste steden. Verder valt het ook op dat in elke provincie uit ten minste twee verschillende steden een vertegenwoordiger aanwezig was.

Als er naar de samenstelling per provincie wordt gekeken is het opmerkelijk dat in de commissie van Zuid-Holland geen leden waren die afkomstig waren uit Dordrecht. Het laat zien dat het doel van de commissie echt was om objecten van *buiten* Dordrecht te verzamelen. Het valt ook op dat de steden Amsterdam en 's-Gravenhage het beste vertegenwoordigd waren: met respectievelijk twaalf en tien leden.¹¹⁸ Over de precieze methodes waarop de commissies te werk gaan is niet heel veel bekend. Er was geen handleiding waarin stond hoe ze dit moesten aanpakken. Uit een rondgang door de kranten uit 1897 blijkt dat een van de

¹¹⁵ Eliëns, 'De 'Vereeniging voor Vak en Kunst', 37.

¹¹⁶ Ibidem.

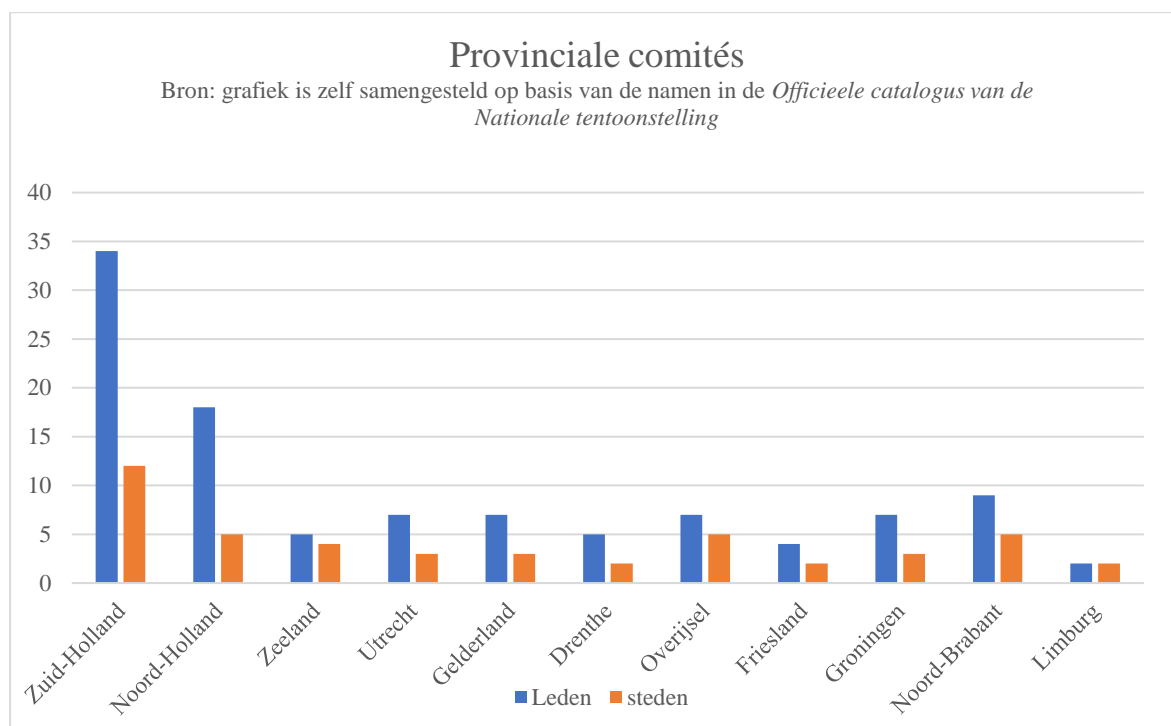
¹¹⁷ Regionaal Archief Dordrecht, Bibliotheek, inventarisnummer 10341 *Officieele catalogus van de Nationale tentoonstelling*. In de bijlage is het volledige overzicht inclusie namen te vinden.

¹¹⁸ Ibidem.

gebruikte methodes het plaatsen van een oproep was. Zoals *Het Amsterdamsch Comité* op 3 mei deed in *De Telegraaf*.

‘...verzoekt bezitters van *Oude Kunst en Kunstnijverheid*, die hunne voorwerpen voor deze Tentoonst. in leenbruik zouden willen, hiervan ten spoedigste opgave te willen doen aan den Her F. H. Boersma, secretaris-Penningmeester v/h Amsterdam Comité.’¹¹⁹.

Aan deze oproep werd niet massaal gehoor gegeven. Uiteindelijk waren er maar 27 inventarisnummers afkomstig van verzamelaars/collecties uit Amsterdam.¹²⁰



Een andere methode was om persoonlijk langs te gaan bij de potentiële bruikleengevers. Vanuit de organisatie was er een budget van een paar honderd gulden beschikbaar gesteld aan de provinciale commissies zodat de leden persoonlijk op bezoek konden bij de belangrijkste verzamelaars.¹²¹ De voorzitter van commissie *Oude Kunstnijverheid*, de heer J. C. C. Overvoorde tevens gemeentearchivaris van Dordrecht, blikte in een artikel in *Elseviers's Geïllustreerd Maandschrift* terug op deze bezoeken. Hij memoreerde hoe de commissieleden als handelsreizigers door het land trokken op zoek naar

¹¹⁹ Onbekend, advertentie, *De Telegraaf*, 3 mei 1897, 4.

¹²⁰ Regionaal Archief Dordrecht, Bibliotheek, inventarisnummer 10341 *Officieele catalogus van de Nationale tentoonstelling*.

¹²¹ J. C. Overvoorde, 'Oude nijverheid en kunst op de tentoonstelling te Dordrecht', *Elsevier Geïllustreerd Maandschrift*, 7(1897) 291.

schatten waarvan verzamelaars zelf niet eens wisten dat ze die hadden. Hij sprak ook over de teleurstellingen: *Het droevigst was echter wel die in een onzer kwijnende Noord-Hollandsche stadjes, waar nagenoeg alles wegens den achteruitgang der families naar het buitenland was verkocht. Onwillekeurig dachten wij toen aan de Italiaanse wetgeving, die, hoe dikwijls ook ontdoken, getracht heeft het vele schoone, uit vroegere tijden van welvaart nog overgebleven voor het land zelf te behouden.*¹²² Uit deze quote spreekt naast een teleurstelling over het mislopen van interessante objecten voor de tentoonstelling, ook een bezorgdheid over het verdwijnen van historische artefacten naar het buitenland. Het interessante hieraan is dat het an sich voor de Nederlandse samenleving en de gemiddelde burger niet heel veel verschil maakte of dergelijke objecten nu in een huis in Nederland of ergens in het buitenland stonden. In beide situaties waren de stukken geen onderdeel van de publieke ruimte en daardoor ontoegankelijk. Het gaat hier veel meer om een nationalistisch idee dat Nederlandse historische (kunst)nijverheid binnen de landgrenzen moest blijven.

Het is lastig om te beoordelen of de commissies echt effectief waren. In de tentoonstellingscatalogus staat bij veel objecten wel vermeld wie de bruikleengever was en waar hij/zij vandaan kwam, maar bij lange na niet bij alle stukken. Bij ongeveer de helft inventarisnummers staat de naam en woonplaats van de bruikleengever vermeld.¹²³ Wellicht wilde een deel van de bruikleengevers anoniem blijven.

Opvallend is dat een inventarisnummer uit meerderen objecten kon bestaan. Een mooi voorbeeld hiervan is het inventarisnummer 2120.¹²⁴ Dit bestaat uit tien verschillende portretten van verschillende adellijke personen. De portretten zijn afkomstig uit de collectie van Baron Mulert woonachtig in Haarlem.¹²⁵ Het aantal inventarisnummers zegt dus niet over de hoeveelheid objecten in de tentoonstelling.

Uit mijn analyse van de woonplaatsen blijkt dat de meeste inventarisnummers afkomstig zijn van bruikleengevers uit Den Haag, 201 in totaal. Haarlem staat op een tweede plaats met 191 inventarisnummers en dan komt Dordrecht pas met 177 nummers. Daarna worden de aantallen sneller lager. Uit Rotterdam, de nummer vier in deze lijst, zijn maar 80 inventarisnummers afkomstig. Uiteindelijk waren er inzendingen uit in totaal 106

¹²² Overvoorde, 'Oude nijverheid en kunst', 291.

¹²³ Regionaal Archief Dordrecht, Bibliotheek, inventarisnummer 10341 *Officieele catalogus van de Nationale tentoonstelling*.

¹²⁴ Ibidem, 248.

¹²⁵ Ibidem.

verschillende plaatsen in heel Nederland, zie bijlage 3 voor het complete overzicht. Op basis van de bekende gegevens kan er voorzichtig worden geconcludeerd dat de commissies effect hebben gehad. De verzameling oude kunstnijverheid lijkt deze keer niet voornamelijk afkomstig te zijn geweest uit Dordrecht en omgeving.

Het Persbureau

De *Pers- en Reclame Commissie* stond ook wel bekend als *Het Persbureau*. Dit comité was verantwoordelijk voor het geschreven promotiemateriaal en bestond, in eerste instantie bij de oprichting, uit drie personen.¹²⁶ De voorzitter was A. C. Zoethout, een elektrotechnicus die ook de voorzitter van *Vak en Kunst* was, ondervoorzitter van het *Hoofdbestuur* van de tentoonstelling, vice-voorzitter van het *Uitvoerende Comité* en lid van de *Commissie voor tijdelijke Expositieën en Feestelijkheden*.¹²⁷ De secretaris was Cornelis Leendert van Balen, een journalist en kunsthistoricus met een grote interesse in architectuurgeschiedenis.¹²⁸ Naast lid van *Het Persbureau* was hij ook lid van de *Commissie van toelating* voor de *Afdeling Fotografische kunst*.¹²⁹ Als laatste was er nog de heer C. Morks, de eigenaar van de boekhandel en uitgeverij *Morks & Geuze*. Hij was ook lid van de *Commissie Tijdelijke Expositieën en Feestelijkheden*.¹³⁰ Gezien de betrokkenheid van Morks bij de tentoonstelling is het ook niet heel verwonderlijk dat zijn bedrijf de vaste uitgeverij werd voor het drukwerk van de tentoonstelling. In de tentoonstellingscatalogus is te zien dat er na de oprichting nog meer leden bij waren gekomen. Uiteindelijk waren er in totaal tien leden.¹³¹

Als de leden van *Het Persbureau* een artikel schreven, dan deden ze dit veelal zonder te vermelden wat hun rol binnen de organisatie was. Het is hierdoor ook niet altijd even duidelijk of ze in een dergelijk geval het artikel schreven op persoonlijke titel of vanuit hun hoedanigheid als lid van de organisatie. Bij de artikelen die werden geschreven door C. L. van Balen is het meestal onduidelijk op welke manier en of hij betrokken was bij de organisatie

¹²⁶Regionaal Archief Dordrecht, Vereniging Vak en Kunst, inventarisnummer 25, vergadering 15 april 1897.

¹²⁷ Regionaal Archief Dordrecht, Bibliotheek, inventarisnummer 10341 *Officieele catalogus van de Nationale tentoonstelling* en bijlage 1

¹²⁸ RKD Artist database, Christiaan Leendert Balen (hoofdredacteur)

<https://rkd.nl/nl/explore/artists/record?filters%5Bauteur%5D=Balen%2C+C.L.+van&query=&start=0> (20 maart 2018).

¹²⁹ Regionaal Archief Dordrecht, Bibliotheek, inventarisnummer 10341 *Officieele catalogus van de Nationale tentoonstelling*.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Ibidem, 11.

van de tentoonstelling. Zoals in te zien is in het door hem geschreven artikelen in de *De Groene Amsterdammer* en in de *Wereldkroniek*.¹³²

Het Persbureau was onder andere verantwoordelijk voor allee publicaties van en over de tentoonstelling, zoals de verhalende promotieboekjes en de tentoonstellingskrant *Out-Dordrecht's Nieu-Maere*. Het is niet duidelijk in hoeverre deze commissie zelfstandig opereerde of dat ze zich moesten conformeren aan de lijn die werd uitgezet door het *uitvoerende comité*.

De heer C. Morks had niet alleen invloed op de teksten, maar hij had ook een rol in de vormgeving van de tentoonstelling. Uit een krantenartikel blijkt dat hij een plan voor de tentoonstelling had geschreven. Dit plan moest ervoor zorgen dat boekhandelaren uit heel Nederland vertegenwoordigd zouden worden op de tentoonstelling.¹³³ De organisatiecommissie was dusdanig onder de indruk van zijn idee dat de boekhandelaren een stand kregen op een prominente plaats in het hoofgebouw. Dit toont aan dat de plaatsing van stands in de tentoonstelling niet altijd in dienst van het narratief van de tentoonstelling stond. Het werd ook ingezet als een manier van belonen en voor de marketing van een bepaalde bedrijfstak.

3.2 Beelden van Dordrecht

Omdat de tentoonstelling uiteraard zelf niet meer te bezoeken is, zal er voor een impressie moeten worden teruggevallen op geschreven bronnen en foto's. Gelukkig zijn er daar veel van bewaard gebleven. Er zijn foto's, plattegronden en veel tentoonstellingsgidsen. *Het Persbureau* heeft een aantal boekjes uitgegeven met daarin uitgebreide beschrijvingen van de tentoonstelling. Hier is het door kritische tekstanalyse mogelijk om te achterhalen welke beelden en boodschap de organisatie graag mee wilde geven aan de bezoekers.

'De kunst en de Nijverheid te Dordt gekroond!'

De eerste krantenartikelen over de tentoonstelling verschenen al in 1896. Een van deze eerste artikelen betrof de, op 18 oktober 1896 uitgeschreven, ontwerpwedstrijd voor het

¹³² C. L. van Balen, 'De Nationale Tentoonstelling van Nijverheid en Kunst te Dordrecht' in *Wereldkroniek* 31 juli 1897, 1-4.

¹³³ Onbekend, 'Binnenland. Plaatselijk Nieuws. Dordrecht, 10 mei, *De Dordrechtsche Courant*, 11 mei 1897.

reclamebiljet van de tentoonstelling.¹³⁴ Deze wedstrijd stond, in overeenstemming met het nationale karakter van de tentoonstelling, alleen open voor inzendingen van Nederlanders. De andere eisen voor de inzendingen waren dat het reclamebiljet met niet meer dan drie kleuren te reproduceren was en dat de lengte minstens één meter moest zijn.¹³⁵ Het uitschrijven van een wedstrijd voor het ontwerpen van een poster was overigens niet iets nieuws of bijzonders. Eind negentiende eeuw volgden bijna alle organisatoren van een tentoonstelling hetzelfde pad om hun evenement succesvol te kunnen maken. De ontwerpwedstrijd was een vast onderdeel bij dergelijke tentoonstellingen.

De wedstrijd was een bescheiden succes, uiteindelijk werden er 64 ontwerpen ingestuurd en de jury was, op een kritische kanttekening na, positief over het resultaat. *‘Natuurlijk was onder die 64 ook vrij wat inférieure werk. Hoe kan het anders, daar de mededinging voor ieder (mits Nederlander) openstond. Maar als totaal was de collectie zóó uitstekend, dat de jury direct den raad gaf, de ontwerpen niet te Dordt alleen, maar zoo veel mogelijk door het geheele land te doen exposeren.’*¹³⁶ Vermoedelijk had de organisatie het advies van de jury om de inzendingen tentoon te stellen in heel Nederland opgevolgd. In een kort berichtje in de *Tielsche Courant* van zondag 28 maart 1897 werden de inwoners van Tiel namelijk op een expositie van reclamebiljetten gewezen. De expositie was van één tot vier uur in het Spaarbankgebouw te Tiel te bezichtigen. De prijs was laag gehouden, tien cent, om was de tentoonstelling voor een groter publiek toegankelijk. *‘zoodat een ieder in de gelegenheid is te zien, hetgeen op het gebied van reclame alzoó [sic] vervaardigd wordt’.*¹³⁷

Helaas is het niet meer mogelijk om te achterhalen hoe de ingezonden posters er uitzagen en wat er dus op de expositie was te zien. Afgezien van de winnaar en de tweede plaats zijn er geen inzendingen bewaard gebleven. Wel is er bekend dat er in *De Groene Amsterdammer* nog een reeks persiflages, spotprenten, zijn verschenen.¹³⁸ Vermoedelijk zijn deze gemaakt naar aanleiding van de tentoonstelling van de affiches in Amsterdam. Wellicht dat de maker van de spotprenten, in tegenstelling tot de jury, niet onder de indruk was van de kwaliteit van de inzendingen.

¹³⁴ Onbekend, ‘De bekroonde Reclame-biljetten van de Tentoonstelling te Dordrecht’, *Wereldkroniek* 9 januari 1897, 1.

¹³⁵ Onbekend, ‘De bekroonde Reclame-biljetten van de Tentoonstelling te Dordrecht’, *Wereldkroniek* 9 januari 1897, 1.

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ *Tielsche courant* 28-03-1897.

¹³⁸ Onbekend ‘Prijskamp van Reclame-biljetten voor de Dordtsche tentoonstelling’, *De Groene Amsterdammer*, 7 en 14 maart 1897.

In de *Wereldkroniek* van 9 januari 1897 werd bekend gemaakt wie de eerste en tweede prijs hadden gewonnen. Het ontwerp *à L'éternel Madonne* van Johannes Josephus Aarts te 's-Gravenhage won de eerste prijs.¹³⁹ *Zoals reeds uit onze ongekleurde afbeelding te zien is, helt de 1^e prijs over naar den stijl van Cheret, terwijl de 2^e prijs een meer decoratief karakter vertoont.*¹⁴⁰ Met de stijl van Cheret wordt verwezen naar bekende affiche-ontwerper Jules Chéret.

Op het affiche zijn een paar jonge vrouwen te zien die kunstnijverheidsobjecten



Afbeelding 1, Affiche met het winnende ontwerp van Johannes Josephus Aarts *Bron: Regionaal Archief Dordrecht, Dordracum Illiistratum 551_25029*

bekijken. De poster heeft een minimalistisch kleurenpalet en bevat net als de posters van Chéret, weinig tekst. Opvallend is dat er geen duidelijk Nederlands element aanwezig was. Alleen de in het Nederlands opgestelde tentoonstellingsnaam geeft aan dat het hier om een Nederlandse, nationale, tentoonstelling gaat. Ook het reclamebiljet dat de tweede prijs had gewonnen ziet er niet specifiek Nederlands uit. De posters waren gemaakt door buitenstaanders die geen kennis hadden van de plannen van de organisatie. Het resultaat was dat de posters een representatie waren van het beeld dat buitenstaanders hadden bij nijverheid en tentoonstellingen.

Het verschil in visie tussen de organisatie en de buitenstaanders komt duidelijker naar voren als de reclamebiljetten vergeleken worden met het reclamezegel. Dit zegel was gemaakt door de heer Stok, van beroep architect en ook

¹³⁹ Onbekend 'Prijskamp van Reclame-biljetten voor de Dordtsche tentoonstelling', *De Groene Amsterdammer*, 7 en 14 maart 1897.

¹⁴⁰ Onbekend, 'De bekroonde Reclame-biljetten van de Tentoonstelling te Dordrecht', *Wereldkroniek* 9 januari 1897, 1.

de secretaris van *Vak en Kunst* en lid van het *uitvoerend comité*. In de *Wereldkroniek* werd het ontwerp van het zegel nog in een apart artikeltje bejubeld:

De Kunst en de Nijverheid worden getypeerd door de vrouwenfiguur, die als teken van de kunst in de linkerhand een palet houdt, en aan hare voeten een schild heeft met de attributen der nijverheid. De apothéose-idee, welke van zelf aan het begrip tentoonstelling verbonden is, wordt uitgesproken door den stralenkrans om haar hoofd, en de bekronings-idee door den lauwertak aan hare zijde.¹⁴¹

Over de locatie van deze heugelijke gebeurtenis kan geen twijfel bestaan. Op de afbeelding prijkt een banier waarop ‘Dordrecht 1897’ te lezen is. Achter de Kunst en Nijverheid zijn schepen waar te nemen die dobberen voor het kenmerkende stadsgezicht van Dordrecht. De toeschouwer kan niet om de stad heen. En de organisatie presenteert hier ook de kenmerken die horen bij de identiteit van Dordrecht, namelijk de architectuur, scheepvaart, visserij en kunst. Deze vier categorieën zijn overduidelijk aanwezig in het narratief van de tentoonstelling en vormen de schakels tussen de regionale en nationale identiteit.



Afbeelding 2 Het ontwerp dat in de wedstrijd de tweede plaats had gewonnen. Bron: Onbekend, 'De bekroonde Reclame-biljetten van de Tentoonstelling te Dordrecht', *Wereldkroniek* 9 januari 1897, 1

¹⁴¹ J. J. Reynders, "t Huis genaemt Hollant" te Dordrecht' *Wereldkroniek* 12 december 1896, 2.

Mr. Wood and his friends

Het zegel gaf, meer dan de bekende reclameposter, een compacte samenvatting van de tentoonstelling. Dit werpt echter wel de vraag op hoe deze duidelijke promotie van de regio zich verhoudt tot het nationale aspect van de tentoonstelling. De wisselwerking tussen nationale en regionale trots is alleen te verklaren door naast de beelden ook de teksten mee te nemen in de analyse.

De meeste bronnen over de *Tentoonstelling van Nijverheid en Kunst* zijn geschreven in het Nederlands. Toch bestaan er ook een paar anderstalige bronnen over de tentoonstelling. Zo bevinden zich in de collectie van het Regionaal Archief Dordrecht drie boekjes over de tentoonstelling geschreven in het Frans, Duits en Engels. Het betreft boekjes die destijds zijn uitgegeven om de tentoonstelling te promoten. De boekjes waren al voordat de tentoonstelling was geopend in omloop. Het doel van deze boekjes was om buitenlanders, bijvoorbeeld Amerikanen, naar de tentoonstelling te trekken. Om deze doelgroep te kunnen bereiken werden de boekjes, gratis, verspreid via de rederijen.¹⁴²

De boekjes kenmerken zich door hun verhalende insteek in plaats van de normale iets ‘drogere’ beschrijvingen die vaak te vinden zijn in de negentiende-eeuwse wegwijzers van tentoonstellingen. Het Franse boekje, getiteld *Trois François en Voyage*, vertelde het verhaal van drie Fransmannen die de tentoonstelling in Dordrecht hadden bezocht. Het beschreef daarbij hun indrukken van de stad.¹⁴³ Het Engels- en Duitstalige boekje lijken allebei hetzelfde verhaal te bevatten. In het Engels heet het boekje ‘*How Mr. Wood Made Two Converts*’, de Duitse titel luidt: ‘*Wie Herr Müller zwei Bekehrlinge macht*’.¹⁴⁴ Het hoofdpersonage had in de twee verschillende versie een andere naam. Helaas is het Duitse boekje onvindbaar en daarom niet beschikbaar voor onderzoek.¹⁴⁵ Als laatste is er ook nog het Nederlandstalige boekje met de titel *Het rapport van de Verkenningsspatrouille*.¹⁴⁶

Het boek *How Mr. Wood Made Two Converts* gaat over de heren Wood, Brown en Green. Deze drie mannen ontmoetten elkaar in de trein onderweg naar Nederland. Het gesprek ging over reisbestemmingen. Brown en Green vertelden dat zij onderweg waren naar

¹⁴² *De Dordrechtse Courant*, 1897-04-19, 2.

¹⁴³ Regionaal Archief Dordrecht, Bibliotheek inventarisnummer 10555, ‘Trois François en Voyage’.

¹⁴⁴ Ibidem, inventarisnummer 19031 ‘How Mr. Wood Made Two Converts’ en Ibidem, inventarisnummer 19236. ‘Wie Heer Müller zwei Bekehrlinge macht’.

¹⁴⁵ Het stadsarchief in Dordrecht heeft een exemplaar in bezit. Zoals wel vaker gebeurt in archieven is het boekje vermoedelijk ooit verkeerd opgeborgen waardoor het nu niet meer vindbaar is. Wellicht dat het ooit weer op zal duiken.

¹⁴⁶ Regionaal Archief Dordrecht, Bibliotheek, inventarisnummer 19022, ‘Het rapport van de Verkenningsspatrouille’.

respectievelijk Italië en Turkije. Dit maakte geen indruk op Wood die beide bestemmingen meteen afkeurde (Italië is saai en Turkije gevaarlijk). Zijn eigen bestemming was de tentoonstelling in Dordrecht¹⁴⁷. De rest van het verhaal was een pleidooi om de tentoonstelling in Dordrecht te bezoeken. Aan het einde waren de reisgenoten van Wood waren dusdanig onder de indruk van zijn verhaal dat ze de tentoonstelling wel met eigen ogen wilden aanschouwen.¹⁴⁸

In het verhaal van Wood lag niet, zoals je zou verwachten, de nadruk op (kunst)nijverheid. Nee, de nadruk lag op het Dordtse landschap. Het verhaal is een uitvoerige promotie van de stad Dordrecht. *'Now all the typical beauty of the country of Rembrandt, the beauty which inspired the great masters, Mr. Brown remembered, you may find it represented and embodied in Dordrecht and the neighbourhood of this little old town.'* In dit statement werd het Dordtse landschap gekoppeld aan een bekende schilder uit de Gouden Eeuw. Het aanzicht van het hoogtepunt van de Nederlandse geschiedenis was volgens Wood in de negentiende eeuw nog steeds te bewonderen in Dordrecht.

Er zit ook een waarschuwing verstopt in het verhaal. Want het stadsgezicht, dat typische Hollandse landschap, is in gevaar. *'But you see, in the course of time Dordt lost a few of its monumental buildings and the exhibition is a supplement to what the present town is wanting in this respect'*.¹⁴⁹ In dit verhaal zat een pleidooi voor het behouden van Dordtse monumenten.¹⁵⁰ Er was een duidelijke weerstand tegen de afbraak van het oude stadsgezicht. Het visueel aanwezige verleden in Dordrecht moest bewaard worden.

Hiermee lijkt het boek in te spelen op twee van de thema's van de tentoonstelling namelijk de kunst en de architectuur. De typische Dordtse architectuur werd gepresenteerd als onderdeel van het typische Nederlandse landschap zoals bekend is in de schilderkunst. De regionale identiteit werd daardoor weggezet als een belangrijk onderdeel van het visuele beeld van Nederland. Bij het zien van de bekende Nederlandse landschappen uit de Gouden Eeuw zou iedereen dus eigenlijk direct aan Dordrecht moeten denken. Waarmee de stad werd voorgesteld als de representatie van het echte Nederlandse landschap.

Het verhaal dat verteld werd in de Nederlandse uitgave, *Het rapport van de Verkenningspatrouille*, geeft eenzelfde soort boodschap mee. Het ging over een man die

¹⁴⁷ Regionaal Archief Dordrecht, inventarisnummer 19031 'How Mr. Wood Made Two Converts' 3-4.

¹⁴⁸ Ibidem, 8.

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ Eliëns, 'De 'Vereeniging voor Vak en Kunst' 47.

samen met de twee verloofden van zijn nichtjes de tentoonstelling bezocht. De man werd gepresenteerd als de ‘leek’ en de twee verloofdes als ‘kenners’, namelijk een schilder en een architect. In het verhaal werden ze bestempeld als een ‘verkenningpatrouille’ en vertelde ze aan het thuisfront over hun bezoek aan de tentoonstelling. In hun verslag lag ook de nadruk op de architectuur en de schilderachtige omgeving. “...maar de Karakteristieke geveltjes maken 't toch 't mooist! Wat een rijkdom van bouwtypen in die stad!'t Is heerlijk om te zien. Ik begrijp nu, dat er zooveel schilders en architecten naar Dordt gaan, om er studies te maken. Sommige straten zijn huis aan huis antiek, hier prachtige mozaïeken, daar gebeeldhouwde gevelsteen [sic]”¹⁵¹

Bij een inhoudelijk bestudering van de teksten over de tentoonstelling in *Het Rapport van de Verkenningpatrouille* valt op hoe weinig er over de tentoonstelling zelf werd verteld. Het hoofdgebouw werd kort besproken, hierbij werd expliciet opgemerkt dat de indeling handiger was dan die in Amsterdam of Antwerpen.¹⁵² De kraam voor de boekhandel, die ontworpen was door C. Morks van *Het persbureau*, werd beschreven samen met de tentoonstelling voor fotografische kunst.¹⁵³ Daarna werd er overgestapt op de feestzaal, die in tegenstelling tot de zaal in Parijs wel brandveilig was.¹⁵⁴ En uiteindelijk werd de afdeling Scheepsvaart en Visserij besproken, een van de belangrijkste industrieën van de Dordtse economie.¹⁵⁵ Het verhaal *Het rapport van de Verkenningpatrouille* schetst een beeld waarbij Dordrecht belangrijker was dan de nationale (kunst)nijverheidstentoonstelling. Het gaat over de Dordtse trots, en niet over die van Nederland.

Bij een vergelijking van de reclamebiljetten uit de wedstrijd en de door de organisatie geproduceerde verhalen valt de rol van de stad Dordrecht op. De reclamebiljetten richtten zich in het algemeen op de (kunst)nijverheid en de verhalen waren meer gericht op Dordrecht. Hieruit zou kunnen worden geconcludeerd dat er een verschil zat in wat de organisatie voor ogen had bij de invulling van hun nationale nijverheidstentoonstelling en wat het publiek verwachtte van een dergelijke tentoonstelling. Een verklaring voor dit verschil is te vinden in de tijdslijn van deze producten. Zowel de reclamebiljetten als de verhalen zijn geproduceerd voordat de tentoonstelling daadwerkelijk af was. Het is daarom logisch dat er door de ontwerpers gebruik werd gemaakt van de elementen waarvan ze wel zeker wisten dat ze in de

¹⁵¹ Regionaal Archief Dordrecht, Bibliotheek, inventarisnummer 19022, ‘*Het rapport van de Verkenningpatrouille*’, 13.

¹⁵² Regionaal Archief Dordrecht, Bibliotheek, inventarisnummer 19022, ‘*Het rapport van de Verkenningpatrouille*’, 6.

¹⁵³ *Ibidem*, 8-9.

¹⁵⁴ *Ibidem*, 10.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

tentoonstelling zaten. Voor een genuanceerder beeld de verhouding tussen het nationale- en regionale element moet er ook kritisch gekeken worden naar het eindproduct. Dit wordt in de volgende paragraaf besproken.

3.3 Presentatie in de media

Een van de meest productieve leden van het Persbureau was C. L. van Balen. Op 31 juli 1897 verscheen in *De Wereldkroniek* een door hem geschreven artikel over de tentoonstelling in Dordrecht. Dit blad kan worden omschreven als een kruising tussen *Panorama*, *Privé* en *Vorsten* en verscheen wekelijks.¹⁵⁶ Op de website van Koninklijke Bibliotheek wordt *De Wereldkroniek* omschreven als een blad met nieuwsberichten, maar ook met ‘veel persoonlijk drama, filmsterren en andere glamour’.¹⁵⁷ Het artikel was opgezet als een soort rondleiding over de tentoonstelling. Er werd iets verteld over de vereniging, het organiseren van de tentoonstelling en vervolgens werd de lezer meegenomen over het terrein. Aan de hand van een levendige beschrijving en enkele foto’s toonde hij aan de lezers de hoogtepunten van de tentoonstelling. De hoogtepunten hadden voornamelijk betrekking op Oud-Dordt.

De rondleiding ging van start met een ode aan de stad Dordrecht. Op een bijna poëtische wijze werd het stadsaanzicht van Dordrecht beschreven.:

Dordrecht, de stille, vriendelijke mooie stad aan de Merwede, waar de met artistieke neigingen begaafde toerist in droomerige stemming de bescheiden schoonheid komt genieten van kleurige trapgeveltjes: schilderachtige groepering van oude huizen’

Op het eerste gezicht lijkt dit een aparte opening voor een recensie van een nationale (kunst)nijverheidstentoonstelling maar verder is dit niet heel bijzonder of interessant. Pas als er wordt gekeken naar de intertekstualiteit, het opzoek gaan naar relaties met andere teksten, is te zien hoeveel interessante informatie er in deze passage aanwezig is.¹⁵⁸ Van Balen maakte gebruik van hetzelfde narratief als in het officiële promotiemateriaal werd gebruikt. Hierbij lag de nadruk op de Dordtse architectuur (trapgeveltjes), de schilderachtige aanblik van de stad en de aantrekkingskracht van Dordrecht op schilders (de met artistieke neigingen begaafde toerist).

De term schilderachtig werd door Van Balen ook gebruikt voor de beschrijving van een schouwspel in Oud-Dordt, een groep infanteristen die in een zeventiende-eeuws kostuum

¹⁵⁶ <https://www.kb.nl/themas/tijdschriften/wereldkroniek> (10-03-2018).

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ G. Allen, *Intertextuality* (London 2011) 1.

over het terrein liepen.¹⁵⁹ Dit leverde volgens Van Balen een ‘schilderachtig schouwspel’ op.¹⁶⁰ Het label schilderachtig werd alleen opgeplakt als iets een historische waarde had. Dordrecht de schilderachtige stad is de belangrijkste boodschap van deze tekst.

De (kunst)nijverheidstentoonstellingen vormden een eigen discours en Van Balen vertelde zijn verhaal binnen dit discours. Hij bleef in de wereld van de tentoonstelling. Zelfs in zijn opening met zijn ode aan Dordrecht waarin hij het aanzicht van de stad beschreef, heeft hij het nog over de tentoonstelling. Het hoogtepunt van de tentoonstelling was immers *Oud-Dordt* waardoor ze van het stadsaanzicht van Dordrecht een object hadden gemaakt. De spanning zat echter in het feit dat het discours gevormd werd door een nationale tentoonstelling en dat Van Balen voornamelijk de regionale identiteit benadrukte. Tussen de regels door was er een onderhandeling gaande over de betekenis van Dordrecht voor de rest van Nederland.

Van Balen presenteerde zichzelf als iemand die geen onderdeel was van de organisatie maar wel met een onbetwistbare kennis kon schrijven over de tentoonstelling. Hiermee leek hij zichzelf te willen positioneren als een objectieve observator terwijl hij dat niet was. In huidige tijd zou een dergelijke tekst een advertorial worden genoemd. Wellicht probeerde hij op deze manier de twijfelaars over te halen om toch naar Dordrecht te komen. De tentoonstelling was niet alleen een aan lokale aangelegenheid. Dordrecht kon ook door niet Dordtenaren worden ervaren als een schilderachtige stad. Misschien dat Van Balen daarom ook aan zichzelf refereerde als Hollander, en niet als Dordtenaar.

In het artikel in *De Groene Amsterdammer*, verschenen op 25 juli 1897, gebruikte Van Balen een soortgelijke opzet. Wederom lichtte hij zijn betrokkenheid bij de tentoonstelling niet toe, gaf hij een soort rondleiding en beschreef hij *Oud-Dordt* consequent als ‘schilderachtig’. Er zijn duidelijke overeenkomsten tussen het artikel in *De groene Amsterdammer*, *De Wereldkroniek* en ook het uitgegeven promotiemateriaal, zoals het verhaal van Mr Wood. Het gaat telkens om een narratief waarbij de nadruk ligt op het landschap en dat de ‘schilderachtige’ aanblik. Het is aannemelijk dat het verhaal van Mr. Wood ook is geschreven door C. L. van Balen.

In deze beschrijving van een nationale tentoonstelling leek de rest van Nederland het ondergeschoven kindje te zijn. De regionale identiteit leek belangrijker te zijn dan de nationale identiteit. In plaats van een presentatie van hoe ver Nederland was op het gebied

¹⁵⁹ Van Balen, ‘De Nationale Tentoonstelling’, 2.

¹⁶⁰ Ibidem.

van (kunst)nijverheid leek de tentoonstelling in deze tekst meer op een lofzang over Dordrecht. De nadruk lag ook sterk op historische beelden van Dordrecht. Vooral de manier waarop het verleden werd gepresenteerd, als schilderachtig, is interessant. Het is duidelijk dat ook de organisatie sterke nostalgische gevoelens had ten opzichte van het Dordtse verleden. In het artikel probeerde Van Balen Dordrecht te positioneren als een stad die kennelijk voor heel Nederland van belang was. De schilderachtige stad aan de Merwede is voor Van Balen het hoogtepunt van Nederland.

3.4 Conclusie

De organisatie had zijn best gedaan om heel Nederland te representeren in de tentoonstelling. Bij de oude kunstnijverheid was gepoogd om een overzicht te bieden van de gehele Nederlandse collectie. De objecten waren afkomstig uit alle hoeken en gaten in Nederland. Er zat echter wel een verschil tussen het verwachtingspatroon van het potentiële publiek en wat de organisatie voor ogen had. Dit was terug te zien in de posters die ontworpen waren voor de tentoonstelling. In de posters uit de wedstrijd stond de kunstnijverheid centraal en niet de natie of Dordrecht. In de beelduitingen van de organisatie stond echter Dordrecht centraal. Hiermee gaf de organisatie wel weer de indruk dat ze meer gericht was op een lokaal narratief dan een nationaal narratief.

Dit beeld lijkt bevestigd te worden in hun geschreven bronnen. Hierbij lag ook steeds de nadruk op de Dordtse architectuur en hoe schilderachtig de aanblik van de stad was. De sterkte punten van de stad werden gekoppeld aan een nationale trots, de kunstschilders uit de Gouden Eeuw. En zo werd er van een lokaal narratief een nationaal narratief gemaakt. De stad werd gepresenteerd als de plaats die belangrijk was voor heel Nederland. Men kon naar Dordrecht komen om daar het landschap van Rembrandt te aanschouwen.

Als er met dit nationale narratief in het achterhoofd opnieuw naar de posters uit de wedstrijd wordt gekeken valt op dat dit nog steeds niet aansluit bij het beeld van een nijverheidstentoonstelling. In plaats van een viering van de stand van zaken op het gebied van Nederlandse nijverheid ging het over een viering van de Nederlandse schilderkunst. Het is echter wel van belang om in het oog te houden dat, hoewel het een dominant narratief was, dit niet het enige narratief van de tentoonstelling was. De tentoonstelling ging ook over (kunst)nijverheidsobjecten. Er was veel moeite gedaan om die vanuit heel Nederland naar Dordrecht te krijgen. En hierin is ook weer terug te zien dat het in de basis wel echt een nationale tentoonstelling was. Het valt alleen op dat zodra er teksten over de tentoonstelling werden geproduceerd dat het om meer ging dan alleen de objecten, Dordrecht was belangrijk.

Het stadsaanzicht van Dordrecht was door de organisatie benoemd tot het kroonjuweel van de tentoonstelling en heel Nederland.

Het lijkt erop dat de organisatie twee verhalen wilde vertellen. Er was het narratief waarin de twee rollen van de traditionele nijverheidstentoonstelling waren verwerkt, waarbij de aandacht voornamelijk uit ging naar oude kunstnijverheid van Nederlandse bodem. En er was het narratief waarbij de nadruk lag op de kwaliteiten van Dordrecht, maar deze werden gekoppeld aan een groter nationaal narratief. Daarbij probeerde de organisatie Dordrecht onderdeel te maken van de Nederlandse herinneringscultuur over de Goude Eeuw.

Hoofdstuk 4 Dordrecht, de wieg van de natie

'It completely exhibits the character of an antique Dutch town'.¹⁶¹

Tentoonstellingen waren in de negentiende eeuw een visuele manier om een boodschap over te brengen aan het publiek. Er werd steeds gezocht naar nieuwe manieren om op spectaculaire wijze de aandacht van de bezoekers te kunnen trekken. Het hoogtepunt van de tentoonstelling in Dordrecht was een gereconstrueerd oud-Hollands marktplein. Een spektakel waarbij de bezoeker terug in de tijd kon gaan, weg van de vooruitgang. Hoe kan het dan dat het verleden toch een prominente plaats had gekregen op de tentoonstelling? In dit hoofdstuk zal ik de rol, de aanwezigheid, van het verleden in de tentoonstelling nader bekijken en verklaren.

4.1 Moderniteit en het verleden

De veranderingen van de plaats van geschiedenis in de samenleving lopen vrijwel parallel aan de modernisering van de samenleving. Hoe groter de invloed van de modernisering, hoe intenser het verlangen naar het verleden werd. Omdat mensen zich steeds minder herkennen in de nieuwe maatschappij gingen ze op zoek naar elementen die nog wel herkenbaar waren, deze dachten te kunnen vinden in de geschiedenis. Dit is een trend die ook nog in onze huidige tijd te herkennen valt. Denk hierbij aan de huidige hipster-subcultuur waarbij alles draait om lokaal, authenticiteit en het persoonlijke producten. In de negentiende eeuw was er sprake van eenzelfde soort tendens. De industrialisering zorgde voor een verdwijning van de ambachtelijke huisnijverheid. Klanten hadden hierdoor het gevoel producten te kopen die door anonieme arbeiders waren gemaakt en misten het persoonlijke contact van vroeger.

Vak en Kunst en het oude Dordrecht

Al voor de tentoonstelling van 1897 speelde het Dordtse verleden in de tentoonstellingen van de *Vereniging voor Vak en Kunst* een rol. In de jubileumtentoonstelling van 1892 was er, op initiatief van de heren S. van Gijn, J.C. Overvoorde en B. Veth, op prominente wijze aandacht geschonken aan de geschiedenis van Dordrecht.¹⁶² Volgens de kunsthistoricus Eliëns was dit de eerste keer dat er op een dergelijke wijze aandacht werd geschonken aan de lokale geschiedenis in een (kunst)nijverheidstentoonstelling.¹⁶³

In de geschiedenis van de vereniging duiken enkele bekende namen op, zoals

¹⁶¹ Regionaal Archief Dordrecht, inventarisnummer 19031 'How Mr. Wood Made Two Converts', 5.

¹⁶² Eliëns, 'De 'Vereeniging voor Vak en Kunst', 33.

¹⁶³ Ibidem.

bijvoorbeeld de ook al eerdergenoemde Jacob Cornelis Overvoorde. Hij had aan het begin van de twintigste eeuw een grote rol gespeeld in de totstandkoming van de nationale monumentenzorg in Nederland.¹⁶⁴ In 1896 was hij echter nog werkzaam als archivaris in Dordrecht en was hij vanuit die rol betrokken bij de totstandkoming van de tentoonstelling in 1897. Zijn interesse in het redden van het cultureel erfgoed was terug te vinden in het narratief van de tentoonstelling. Hier zal ik later nog op terugkomen.

Ook de bankier en verzamelaar Simon van Gijn was nauw betrokken bij de vereniging. Bij het huidige publiek is hij voornamelijk bekend door het museum *Huis van Gijn* in Dordrecht. Waarbij zijn eigen huis een plaats is geworden waar bezoekers de negentiende eeuw kunnen beleven. Bij een eerdere tentoonstelling was hij lid van de commissie Afdeling Historie van Dordrecht. Hij was prominent in het culturele leven van Dordrecht eind negentiende en begin twintigste eeuw. Met de aanwezigheid van dergelijke prominente figuren uit het Dordtse culturele leven is het dan ook niet heel verwonderlijk dat het ledenbestand van de *Vak en Kunst* veel overlap vertoonde met die van de *Vereniging Oud-Dordrecht*. Het doel van deze vereniging was de bevordering van de kennis op het gebied van geschiedenis en oudheidkunde, in het bijzonder over Dordrecht en omgeving.¹⁶⁵ Op basis van het ledenbestand zou al voorzichtig kunnen worden geconcludeerd dat er binnen de vereniging een ‘stroming’ was van leden met een bovengemiddelde interesse in cultureel erfgoed. Nu is dat gezien de ontwikkelingen binnen het genre van de nijverheidstentoonstelling niet heel verwonderlijk. Oude (kunst)nijverheid had ondertussen al een grote plaats weten te verwerven op de tentoonstellingen in de negentiende eeuw.

Een oer-Hollands landschap

In het vorige hoofdstuk heb ik verschillende affiches die voor de tentoonstelling waren ontworpen al besproken. Daar heb ik toen geconcludeerd dat de affiches voornamelijk verwezen naar het onderwerp van de tentoonstelling: kunst en nijverheid. Hiermee waren de makers van de affiches afgeweken van de visie van de organisatie. De organisatie was er in zijn eigen uitingen vooral op gericht om Dordrecht te promoten of om in ieder geval iets af te leveren dat aansloot bij de ‘oud-Hollandse’ sfeer. Bij de winnende poster ontbrak Dordrecht.

¹⁶⁴ Niels van Driel, ‘Jacob Cornelis Overvoorde (juni 2015) <https://www.regionaalarchiefdordrecht.nl/biografisch-woordenboek/jacob-cornelis-overvoorde/> (2-4-2018).

¹⁶⁵Thea Bosman, H. A. M. de Wit, ‘De ‘Vereeniging Oud-Dordrecht’ 1892-1949’ in Thea Bosman, C. M. de Bruijen, en E. van Kammen (eds.), *Leven met het verleden. Gedenkboek honderd jaar “Oud-Dordrecht” (1892-1992)*, 169.

Het ontwerp van de poster was een van de bekende negentiende-eeuwse stijlen. Op de poster stonden vrouwen die keken naar traditionele kunstnijverheid, een kast, een kandelaar en een paar vazen afgebeeld. Bij de poster die in de wedstrijd op de tweede plaats was geëindigd, was een vrouw te zien die een vaas beschilderde. De affiches toonden kunstnijverheid op traditionele wijze. Eigenlijk sloten deze posters perfect aan bij het doel van kunstnijverheidstentoonstellingen: gemaakt met de nieuwste techniek in de moderne stijl, maar in het onderwerp werd toch weer teruggegrepen naar traditie.

In deze posters was, in een zekere zin, ook de ontwikkeling van de nijverheidstentoonstellingen terug te zien. Van oorsprong gingen de tentoonstellingen over vernieuwing, maar gaandeweg was het verleden steeds meer op de voorgrond gaan treden. Bij de organisatoren van de Dordtse tentoonstelling had dit zich vertaald in een tentoonstelling die meer weg had van een lokale kunsthistorische tentoonstelling dan een kunstnijverheidstentoonstelling.

Dit kwam voort uit de ontwikkelingen in de negentiende-eeuwse samenleving wat de groeiende belangstelling voor de geschiedenis betrof. Ergens over lezen was niet meer genoeg, mensen trokken erop uit om het zelf te ervaren. En dat kon ook in deze nieuwe wereld van stoomkrachten waarin, dankzij de stoomtreinen en stoomboten, reizen steeds toegankelijker werd. De bezoeker was niet meer alleen een toeschouwer, maar een participant die midden in het verleden wilde staan. De promotieboekjes die door de organisatie werden uitgegeven zijn te vergelijken met de huidige reisgidsen. Het waren de gidsen naar een ver land dat eeuwen geleden bestond.

In de tentoonstelling was te zien dat het aanzicht van Dordrecht een belangrijk object was geworden. De aanblik van de Merwedestad was in de zeventiende-eeuw al een geliefd onderwerp bij schilders.¹⁶⁶ De organisatie beseftte goed welke status Dordrecht bij schilders had. In het vorige hoofdstuk heb ik het al kort gehad over de beelden van Dordrecht. In dit hoofdstuk heb ik uitgelegd hoe de promotie van de regio weldegelijk onderdeel was van het steeds sterker wordend nationale bewustzijn. In de promotieverhalen lag de nadruk op de architectuur van de stad en de schilderachtige omgeving. Een goed voorbeeld hiervan is terug te vinden in het promotieboekje *Het rapport van de Verkenning-patrouille*.

¹⁶⁶ Theo Pronk, 'Een Hollands icoon. Schilderkunst en historische bewustwording in Dordrecht' in Theo Pronk (eds.) *Moeder der Hollandse steden. Historiezucht in Dordrecht rond 1900* (Dordrecht 2017) 167.

‘In de stad heeft Willen oude geveltjes geteekend [sic], och er zijn zulke mooie! En intusschen schetste Karel de stadsgezichten en figuren. Die aardige havengezichten, begrijp je, met oude huisjes langs het water. Schilderachtig dat dat is!’¹⁶⁷

De stad, maar ook het landschap er omheen, werd in de tentoonstelling nadrukkelijk geportretteerd als ‘schilderachtig’. Vervolgens werd dit argument onderbouwd met een opsomming van beroemde zeventiende-eeuwse Nederlandse schilders die ooit het Dordtse landschap hadden gebruikt in hun schilderijen. Hiermee werd Dordrecht onderdeel van de ‘nationale trots’, de beroemde Hollandse meesters. Naast dat dit meehielp met het ontwikkelen van nationalistische gevoelens, hielp het ook mee met een bewustwording van de historische omgeving.¹⁶⁸ Het landschap van de geroemde schilderijen was immers, toen nog steeds waar te nemen in Dordrecht. De stad werd gepresenteerd als het toonbeeld van een ‘oer-Hollands’ landschap.

4.2 Een Oud-Dordtse sfeermaker

De eerste tentoonstelling waar, voor zover bekend, een historische ‘straat’ was te bezichtigen was de *The International health exhibition* die in 1884 in Londen werd gehouden.¹⁶⁹ In deze tentoonstelling was een reconstructie van een oude Londense straat te zien. Het lijkt wellicht niet heel logisch dat iets dergelijks te zien was op een tentoonstelling over gezondheid, maar de organisatie had er een duidelijke boodschap mee voor ogen. Met deze oude straat wilde de organisatie laten zien hoe ver ze in Londen al waren gekomen op het gebied van preventieve gezondheidszorg zoals met de kwaliteit van hun voorzieningen voor schoon drinkwater.¹⁷⁰

De *historische straat* in Londen had als doel om het verleden ‘slechter’ af te schilderen. Bij de organisatie van de Dordtse tentoonstelling was van een andere insteek sprake. Door de organisatie werd Oud-Dordt, de historische straat in deze tentoonstelling, omschreven als een *Oud-Hollandschen marktplein*.¹⁷¹ Het is overigens niet heel duidelijk wat er bedoeld werd met ‘oud-Hollands’. Het is een begrip dat in dezelfde categorie als ‘grootmoeders tijd’ is te plaatsen. Er is geen duidelijke definitie, maar iedereen heeft er wel een beeld bij. Het verwijst

¹⁶⁷Regionaal Archief Dordrecht, Bibliotheek, inventarisnummer 19022, ‘Het rapport van de Verkenningspatrouille’.

¹⁶⁸ Pronk, ‘Een Hollands Icoon’, 168

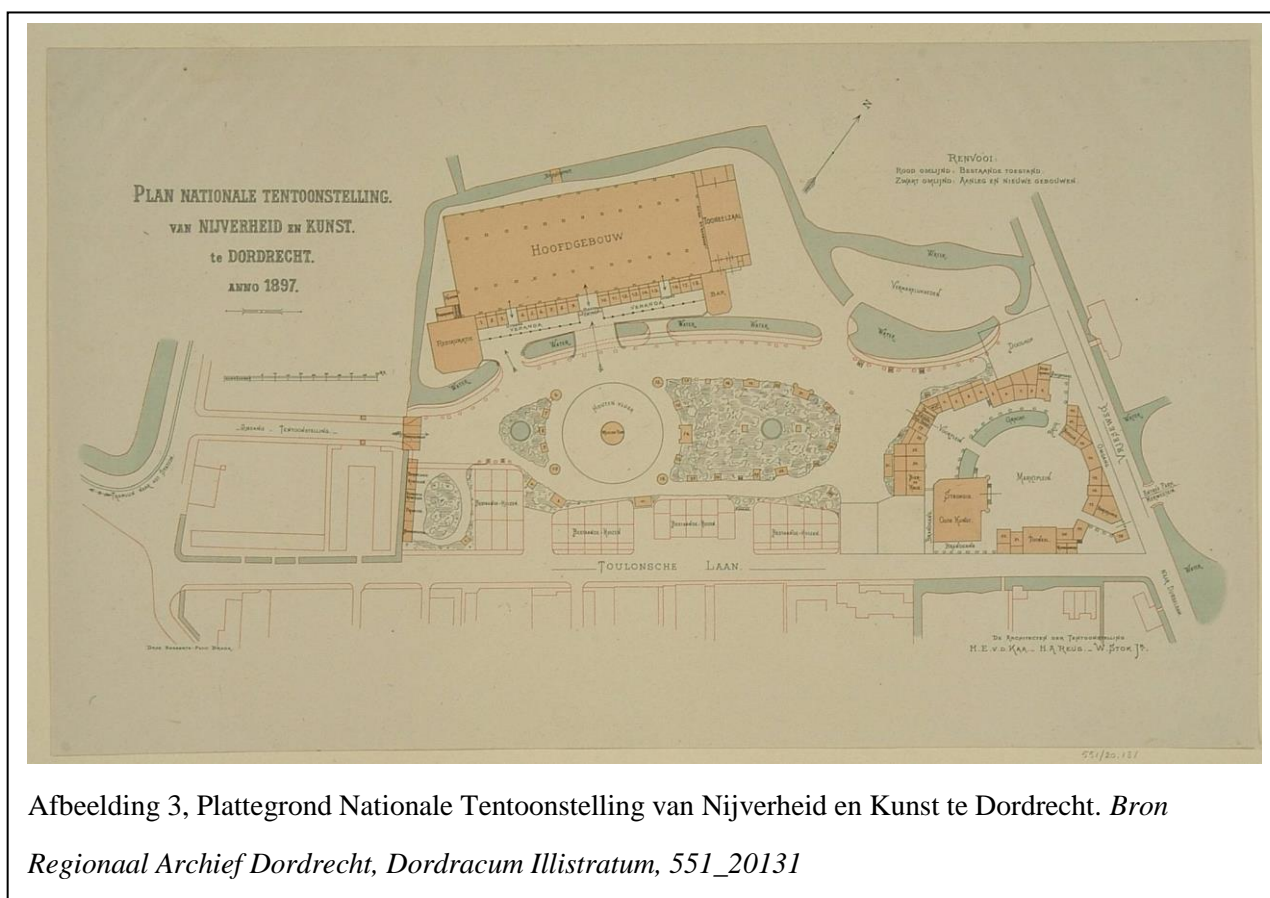
¹⁶⁹Annemarie Adams, “The Healthy Victorian City: The Old Londen Street at the International Health Exhibition of 1884”, in Celik Zeynep, Diane Favro, en Richard Ingersoll, *Streets: Critical Perspectives on Public Space*, (Londen 1994) 204–11.

¹⁷⁰Ibidem.

¹⁷¹ Regionaal Archief Dordrecht, vereniging Vak en Kunst 161 inventarisnummer 24.

naar een geïdealiseerde bijna mythische versie van het verleden en heeft meer met een gevoel te maken dan met een duidelijke periodisering. Beide begrippen gaan dan ook gepaard met veel nostalgische gevoelens. Het begrip ‘oud-‘Hollands’ verwijst dan ook niet naar een periode in de Nederlandse geschiedenis, maar naar een bepaalde sfeer die het marktplein moet gaan uitstralen.

Een Oud-Hollands marktplein



Afbeelding 3, Plattegrond Nationale Tentoonstelling van Nijverheid en Kunst te Dordrecht. *Bron Regionaal Archief Dordrecht, Dordracum Illustratum, 551_20131*

Oud-Dordt bestond uit een marktplein gesitueerd langs een grachtje. Op de plattegrond, afbeelding 3, is te zien dat het rechts van het hoofdgebouw in een hoek lag. Om het plein heen stonden allemaal van oorsprong Dordtse gebouwen. Deze gebouwen hadden allemaal ooit echt in Dordrecht gestaan, maar waren vanwege de vooruitgang gesloopt of dusdanig aangepast dat ze niet meer herkenbaar waren. Van Balen schreef hier als volgt over:

‘De bouwmeesters van Oud-Dordt hebben zich van den aanvang af op het strandpunt geplaatst, dat het oude stadje van deze tentoonstelling iets typisch Dordtsch moest worden en dat het daarbij slechte datgene zou bevatten wat in den loop der tijd onder de handen van de sloop is gevallen. Derhalve geen huizen van buiten Dordt, maar ook geen gebouwen die er

*nog aanwezig zijn. Bovendien heeft men het historische element niet, maar het artistiek element wel op de voorgrond geplaatst. Oud-Dordt moest dus worden een karakteristiek Dordtsch, schilderachtig hoekje.*¹⁷²

De keuze van de organisatie om alleen maar Dordtse gebouwen na te bouwen lijkt opvallend aangezien het voor een nationale tentoonstelling was. Het hoogtepunt van de tentoonstelling had hiermee een nadrukkelijke regionale insteek gekregen. Het is verleidelijk om te denken dat dit een afwijkende keuze was. Dit is echter niet het geval. De historicus Wilson Smith kwam in zijn onderzoek naar Oud-Londen al tot dezelfde conclusie: *'Old London became the prototype of the historic city exhibit, this re-creation of the historical townscape of the host city which became a standard feature of succeeding exhibitions.'*¹⁷³ De namen van de historische straten ondersteunen ook de conclusie van Smith, denk hierbij aan Oud-Londen (1884 -1886), Oud-Manchester (1887), Oud-Edinburgh (1886), Oud-Berlijn (1896), Oud-Antwerpen (1895) en natuurlijk Oud-Dordrecht. Alleen in Amsterdam werd er gekozen voor een straat die meer dan alleen regionale gebouwen liet zien.

Helaas geeft Smith in zijn onderzoek geen duidelijk verklaring voor het contrast tussen dit steeds terugkerende regionale element in al deze tentoonstellingen. De meeste studies over deze historische straten richten zich meer op het contrast tussen moderniteit en het verleden. En niet op de tegenstelling nationaal en regionaal.

De tentoonstellingen waren bij uitstek een plaats waar veel aandacht werd geschonken aan lokale kwaliteiten. De host-stad kwam even in de spotlights te staan. In zekere zin heeft het veel weg van de huidige vieringen van Koningsdag, of voorheen Koninginnedag. Beide zijn evenementen die zich laten kenmerken door een nationaal karakter en het gebruiken van een evenement om de eigen stad te promoten. Tegenwoordig wordt dit ook wel *citymarketing* of *citybranding* genoemd. En hoewel de term in de negentiende eeuw nog niet bestond, is dit wel wat er gebeurde in de tentoonstelling in Dordrecht in 1897.

Als er wordt gekeken naar de rol van de *historische straten* in de tentoonstellingen dan is te zien dat het meer was dan alleen citymarketing. De *historische straten* waren namelijk ook rustmomenten in de tentoonstellingen. Ze speelden in op de nostalgische gevoelens van

¹⁷² Balen, 'De Dordtsche Tentoonstelling', 5

¹⁷³ Marta Filipová, *Cultures of International Exhibitions 1840-1940: Great Exhibitions in the Margins* (Routledge, 2017), 207.

de bezoekers en neutraliseerden hierdoor de overweldigende aanwezigheid van de moderniteit. Dit is duidelijk terug te zien bij de werelddtentoonstellingen.

Zoals in Antwerpen waar bezoekers ook fabriekshallen konden bekijken.¹⁷⁴ Dit werd door de bezoekers als overweldigend ervaren. Door de aanwezigheid van de nagebouwde monumenten werd de nadruk gelegd op de continuïteit tussen het verleden en het heden.¹⁷⁵ Hiermee werd in wezen de breukervaring, die voortkwam uit alle veranderingen die de moderniteit met zich meebracht, geneutraliseerd. Let wel op, de intentie van de historische straat was niet om historische feiten te tonen, het ging meer om een ‘sfeerimpressie’. Zoals Van Balen ook al zegt in zijn stuk het ging niet om het historische element maar om het artistieke element.¹⁷⁶ Met andere woorden het moest herkenbaar ouderwets Dordrecht zijn, maar de aanblik was belangrijker dan de historische werkelijkheid. Het is dan ook niet heel verwonderlijk dat in uitingen van de organisatie ook soms werd gesproken over een ‘*oud phantasiestadje*’.¹⁷⁷

Het dorp komt tot leven

De historische straten hadden qua tentoonstellingstechnieken veel weg van de Hindeloper kamers en de openluchtmusea, zoals Skansen. Maar er waren ook verschillen. Bij de Hindeloper kamers waren de bezoekers toeschouwers van het tafereel. De toeschouwers kegen een inkijkje in een verstilld tafereel uit het verleden. De *historische straten* en dus ook Oud-Dordt waren geen statisch decor, het was allesomvattende beleving. De bezoekers konden door de straat heen lopen; ze werden participanten in het verleden in plaats van een passieve toeschouwer. Het was een waar spektakel waarbij er kosten noch moeite waren gespaard om het marktplein echt te laten leven. In zekere zin is de historische straat te vergelijken met een *tableau vivant* oftewel *het levende* schilderij waarbij acteurs in historische kostuums in stilte poseren en zo een belangrijke historische scène uitbeelden.¹⁷⁸ In de historische straat kwamen de acteurs echter tot leven en nog belangrijker het ging bij de

¹⁷⁴ Bram van Oostveld en Stijn Bussels, ‘De Antwerpse werelddtentoonstelling van 1894 als ambigu spektakel van de moderniteit’, *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 125/1 (2012) 14.

¹⁷⁵ Ibidem, 16.

¹⁷⁶ Balen, ‘De Dordtsche Tentoonstelling’, 5

¹⁷⁷ Regionaal Archief Dordrecht, Bibliotheek, inventarisnummer 10341 *Officieele catalogus van de Nationale tentoonstelling*, 271.

¹⁷⁸ Hugo Soly, ‘Plechtige intochten in de steden van de zuidelijk e Nederlanden tijdens de overgang van middeleeuwen naar nieuwe tijd. Communicatie, propaganda, spektakel’, *Tijdschrift voor Geschiedenis* 97,3 (1984) 345.

historische straat nooit over een specifieke historische scène. Bij de historische straat draaide het om de beleving van de bezoeker en de presentatie van het verleden.

Het marktplein op de Dordtse tentoonstelling was een levendige bedoening waar mensen in ‘oud-Hollandse’ kostuums door het publiek heen liepen. Ook werden er activiteiten georganiseerd waaraan bezoekers mee konden doen. Zoals bijvoorbeeld de viswedstrijd. Speciaal voor deze wedstrijd werden er in de gracht vissen losgelaten die men vervolgens weer kon vangen. Dergelijke activiteiten zorgden ervoor dat het dorp tot leven kwam. Dit gaf een nieuwe dimensie aan het beleven van het verleden. Het was een ware attractie geworden.

De straten kwamen niet alleen tot leven door de activiteiten die er werden georganiseerd door de organisatie. De gebouwen konden gehuurd worden door winkeliers en horeca uitbaters. De huurders van de panden voelden zich erg betrokken bij het wel en wee van de straat. Zo was er bijvoorbeeld in Oud-Antwerpen onrust toen de organisatie besloot om de toegangsprijs te verhogen.¹⁷⁹ De huurders in Oud-Antwerpen probeerden door middel van affiches hun ongenoegen te uiten. Het verwijderen van de affiches door de hellebaardiers, die de openbare orden in de wijk moesten handhaven, leidde tot hevige protesten. Hierna werd de toegangsprijs weer snel teruggebracht naar het oude niveau.

De historische straten met hun gekostumeerde ‘inwoners’ hadden veel weg van de *living history* die nu nog steeds toegepast wordt in het Archeon en het Zuiderzeemuseum. Daar lopen professionele ‘interpretors’ rond in kostuum. Bezoekers kunnen hen vragen stellen over de historische periode die zij representeren. Het zijn een soort levende tekstborden. Een belangrijk verschil is echter dat er bij *living history* sprake is van een soort script waarbij het doel is om waarheidsgetrouw te zijn. Er zijn geen aanwijzingen dat dit ook in Dordrecht van toepassing was. Eens te meer omdat in Dordrecht een periodisering ontbrak. Dus er was geen specifieke periode om na te spelen.

Out-Dordrecht's Nieu Maere

Om de ‘echtheid’ van het dorp en hierdoor ook de beleving van de bezoekers, verder te vergroten, werd er ook een tentoonstellingskrant uitgegeven. Gedurende de gehele tentoonstelling verscheen tweewekelijks de *Out-Dordrecht's Nieu-Maer*. De krant werd uitgegeven door de vaste uitgeverij van de organisatie ‘Morks en Geuze’. De redacteur was de heer C. L. van Balen.¹⁸⁰ De krant had twee rollen. Een praktische rol, de bezoekers voorzien

¹⁷⁹ Oostveld, ‘De Antwerpse wereldtentoonstelling’, 18.

¹⁸⁰ *De Nederlandsche Sepectator*, 42, 12 juni 1897.

van actuele informatie over de tentoonstelling en de rol van sfeermaker. Daarnaast was de krant ook een plek waar de bezoekers van zich konden laten horen. Hoewel het niet veel gebeurde, werden er af en toe brieven van lezers in de krant geplaatst. Het is niet bekend of het plaatsen van zo weinig brieven komt doordat de kwaliteit van de brieven te laag was of omdat er te weinig brieven binnenkwamen.

De rol van sfeermaker was duidelijk terug te zien in de naam van de krant: *Out-Dordrecht's Nieu-Maere*. Er werd gebruik gemaakt van oud- Nederlandse spelling en de titel werd gedrukt in een gotisch lettertype. Nieu-Maere is vermoedelijk een verbastering van het woord *niumare*. Het online woordenboek vertaalt het als *nieuwstijding*, oftewel *nieuwtje*.¹⁸¹ Boven de titel prijkte het stadswapen van Dordrecht: twee griffioenen die een schild omhooghouden.

In de krant gebruik werd er gebruik gemaakt van twee verschillende lettertypes, een gotisch lettertype en een normaal lettertype van de negentiende eeuw. Vermoedelijk was dit gedaan vanuit een praktische overweging. Het gotische lettertype was namelijk niet goed leesbaar, maar heeft wel een historiserende impact. Gedurende de looptijd van de tentoonstelling neemt het gebruik van het gotische lettertype steeds verder af. Leesbaarheid was dan toch belangrijker te zijn dan historisering.

Hoewel de *Nieu-Maere* ernaar streefde om een bepaalde sfeer neer te zetten, waren er in de krant veel stijlbreuken aanwezig. Het meest in het oog springende voorbeeld was de advertentie van de *Maatschappij ter vervaardiging van Gasmeters en Toestellen voor Gasfabrieken*.¹⁸² Het mag duidelijk zijn dat de praktische kant het hier had gewonnen van de romantische. Hoe graag men ook de bezoeker wilde meevoeren naar het verleden aan de harde werkelijkheid van de moderniteit viel niet te ontkomen. Al helemaal niet omdat dit een van de grootste advertenties in de krant was. Alleen de aankondiging van het programma was groter en opvallender.

De tweede stijlbreuk was minder heftig aanwezig, namelijk het taalgebruik. Een tijdgenoot van de organisatie beschreef in een artikel in de *Spectator* hoe de organisatie, volgens hem, de mist inging met hun poging tot zeventiende-eeuws Nederlands. De teksten zaten nog steeds vol met woorden en uitdrukkingen uit de negentiende eeuw. De *Out-Dordrecht's Nieu-Maere* laat goed zien dat sfeer belangrijker werd gevonden dan historische correctheid.

¹⁸¹ 'Historische woordenboeken op internet'

<http://gtb.inl.nl/iWDB/search?wdb=MNW&actie=article&uitvoer=HTML&id=32602> , 21 maart 2018.

¹⁸² *Nieu-Maere* 1, 15 april 1897.

Het oud-Dordtse marktplein was een product dat voorkwam uit nostalgische gevoelens. De makers probeerden hiermee een sfeer neer te zetten die zij zagen als typisch ‘oud-Hollands’. Niet geheel toevallig bevatte het veel elementen van de zeventiende eeuw. Hierin is te zien hoe het verbeelden en tastbaar maken van het verleden ook weer samenhangt met het formuleren van de nationale identiteit. Het is nog maar de vraag of er voor de zeventiende eeuw was gekozen als het echt alleen ging om Dordtse geschiedenis. Was ‘oud-Hollands’ dan nog steeds op deze manier ingevuld?

Inwoners van Oud-Dordt

Er is al veel geschreven over Oud-Dordt, maar één aspect is altijd onderbelicht gebleven. Er is nog nooit onderzoek gedaan naar de ‘inwoners’ van de stad, en hiermee bedoel ik niet de huurders van de winkelpanden. Het was voor bezoekers namelijk mogelijk om zich te laten registreren als ‘Poorter’. Een poorter is een persoon met burger- of poorterrecht voor een stad.¹⁸³ De rechten die verbonden waren aan het poorterschap verschilde per stad en periode. Voor Oud-Dordt was het alleen maar een onderdeel van de attractie.

Het idee van de Poorters is afkomstig van J. C. Overvoorde. In de vergadering van 15 april 187 stelt hij voor om ‘*poorter kaarten voor Oud-Dordt beschikbaar te stellen*’.¹⁸⁴ Bezoekers van Oud-Dordt konden voor het luttele bedrag van twee stuivers zich laten registreren als Poorter. Hun naam werd dan gepubliceerd in de *Out-Dordrecht's Nieu-Maer*. Daarnaast kregen ze ook een ‘Poorter-bewijs’. Op afbeelding 4 is het ‘Poorter-bewijs’ van mevrouw Overvoorde- Pronk te zien. Door middel van het poorterschap konden de bezoekers echt ‘onderdeel’ worden het Oud-Dordt. Afgezien van de gekochte ervaring zaten er geen kortingen of voordelen vast aan het poorterschap. Op de lijsten in de tentoonstellingskrant stonden de initialen, achternaam en woonplaats van de nieuwe Poorters vermeld. Aan het einde van de tentoonstelling waren er uiteindelijk 6723 Poorters. Vermoedelijk lag het aantal nog hoger, want van één van de uitgaven van de *Nieu-Maer* is de lijst met Poorters niet aanwezig.¹⁸⁵ De bezoekers waren volgens deze lijsten afkomstig uit 521 plaatsen, verspreid

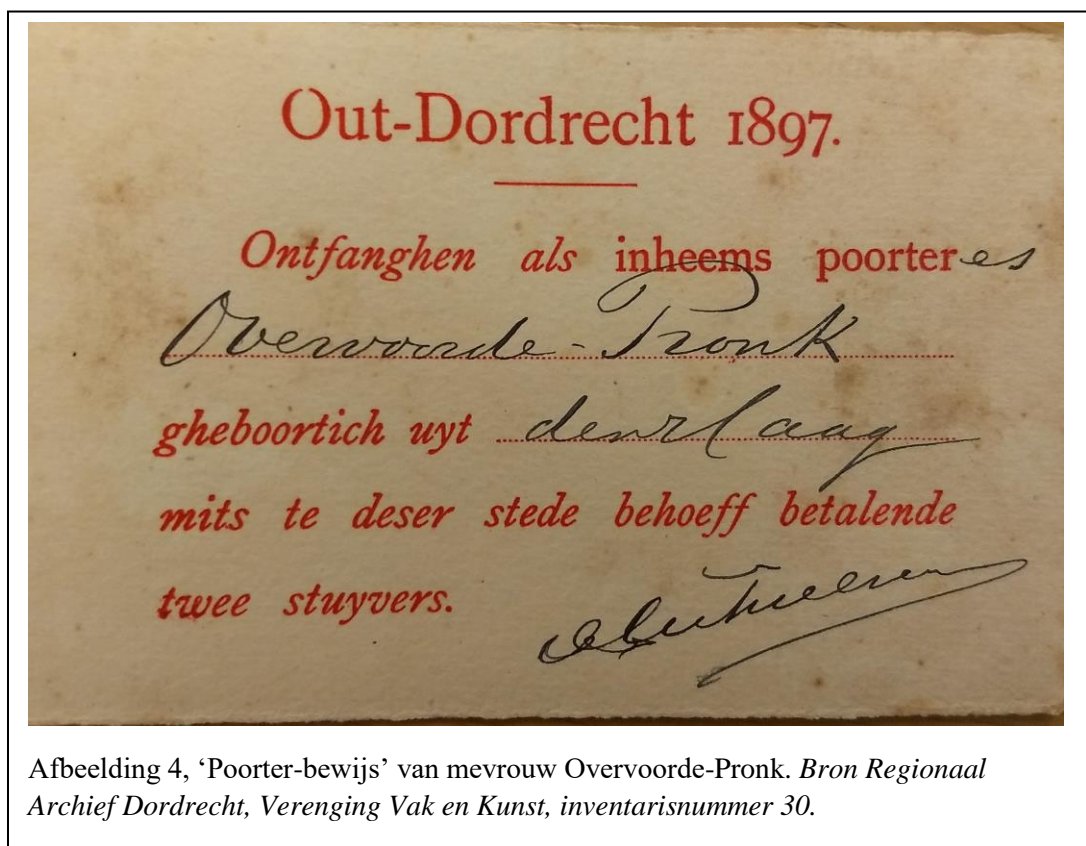
¹⁸³ ‘Historische woordenboeken op internet’

<http://gtb.inl.nl/iWDB/search?actie=article&wdb=WNT&id=M055370&lemmodern=Poorter> , 21 maart 2018.

¹⁸⁴ Regionaal Archief Dordrecht, Vereniging Vak en Kunst, inventarisnummer 25, vergadering 15 april 1897.

¹⁸⁵ Voor dit onderzoek heb ik gebruik gemaakt van het exemplaar dat aanwezig is in de Koninklijke Bibliotheek. Het gaat om de lijst uit issue 25. Aangezien uitgave 24 een lijst met 409 namen bevat en uitgave 26 een lijst met 413 namen is het aannemelijk dat er bij uitgave 25 oorspronkelijk ook een lijst heeft gezeten.

over de hele wereld. Het waren dus niet alleen de Dordtenaren zelf die onderdeel wilde zijn van Oud-Dordt, het sprak een veel breder publiek aan.



Er waren 187 poorters die afkomstig waren uit het buitenland of de overzeese gebieden, Amerika, Duitsland, Engeland, Nederlands-Indië, Zuid-Afrika, Frankrijk, in totaal 23 landen. Vermoedelijk ging het hierbij om personen die al om een andere reden in Nederland aanwezig waren en door vrienden of kennissen werden meegenomen naar de tentoonstelling. De grootste groep buitenlandse Poorters was overigens afkomstig uit Antwerpen. Bij de groep Poorters die afkomstig waren uit Nederland valt voornamelijk op uit hoeveel verschillende woonplaatsen ze kwamen. Het valt te verwachten dat een grote groep afkomstig was uit Dordrecht. Uit de cijfers blijkt dat dit ongeveer 22% was. Veel opvallender is dat ongeveer 20% uit Rotterdam kwam. Verder kwam bijna 8% uit Den Haag en rond de 4% uit Amsterdam. De rest van de bezoekers kwam uit alle uithoeken van Nederland zoals Almelo, Leeuwarden en Venlo.

Het is moeilijk om te verklaren wat precies de aantrekkingskracht was van Oud-Dordt voor de bezoekers die niet afkomstig waren uit Dordrecht. De meest voor de hand liggende verklaring is dat de bezoekers vielen voor de charme van het geïdealiseerde verleden.

Waarschijnlijk zagen zij alleen maar een leuk ‘oud-Hollands’ marktplein dat wat hun betreft overal in Nederland had kunnen staan.

4.3 Reconstructie van de oudste stad van Holland

Dordrecht ontving in 1220 van de graaf van Holland stadsrechten en staat hiermee bekend als de oudste stad van Holland. De geschiedenis van de stad begint echter al eeuwen eerder toen de stad nog Thuredrith werd genoemd.¹⁸⁶ Deze naam kwam rond 1120 voor het eerst voor in de geschreven stukken voor. Het verwijst dan weer naar een gebeurtenis uit 1049, de dood van de Hollandse graaf Dirk IV.¹⁸⁷ Dordrecht heeft een lange geschiedenis en Dordtenaren vinden dit erg belangrijk. De rol van historische verwijzingen in de tentoonstelling heeft alles te maken met hoe de Dordtenaren hun identiteit hadden vormgegeven. De oorsprong hiervan ligt bij het werk van Johan van Beverwijck, die in 1640 het boek *'t Begin van Hollant in Dordrecht. Mitsgaders der eerste stede beschrijvinge, regeringe ende regeerdes: als oock de gedanckwaerdigste geschiedenissen aldaer gevallen* schreef.¹⁸⁸ Hierin presenteerde Van Beverwyck het narratief waarin Dordrecht werd neergezet als de rivierenstad van Holland, de oudste stad van Holland en de meeste vrijheidslievende stad van Holland. Het landschap, ouderdom en vrijheid waren de pilaren waarop de Dordtse identiteit werd vormgegeven.

In het verhaal van Mr. Wood werd ook de nadruk gelegd op het landschap. Op de boot onderweg naar Nederland vertelde Wood al uitgebreid over het authentieke Dordtse stadsgezicht. Hierbij kon de schrijver het niet nalaten om ook zoveel mogelijk van de oude Hollandse meesters te benoemen en te koppelen aan Dordrecht. In de negentiende eeuw waren de zeventiende-eeuwse landschappen van de oude Hollandse meesters uitzonderlijk populair. De Gouden Eeuw was een periode waarop de Nederlanders trots waren. Daarom werd er ook naarstig gezocht naar sporen uit deze periode in de eigen tijd. Van Beverwyck zag dat voor dit narratief een grote rol was weggelegd voor het water, de rivieren van Dordrecht. Deze waren bepalend geweest in de ontwikkeling van de stad en haar inwoners.

De rivieren die Dordrecht omsluiten hebben de stad veel welvaart gegeven. De belangrijke vaarroutes voerden allemaal langs Dordrecht. Door het verwerven van het stapelrecht moesten alle schepen wel in de Merwedestad stoppen. De stad werd hierdoor een rijke en belangrijke stad in het graafschap. De stad verkreeg als eerste stad in het graafschap

¹⁸⁶ Jan van Herwaarden e.a., *Geschiedenis van Dordrecht tot 1572*, (Dordrecht 1996), 16.

¹⁸⁷ Herwaarden e.a., *Geschiedenis van Dordrecht*, 16.

¹⁸⁸ Pronk, ‘Een Hollands icoon’, 172.

Holland het stadsrecht, oftewel vrijheid. Volgens hem had de echte Dordtenaar ook een natuurlijk drang naar vrijheid. Dit kwam doordat ze direct afstammen van de vrijheidslievende Bataven. In de Gouden Eeuw werd dit verhaal over de afkomst omhelsd en legde het een verwijzing naar de strijd tegen de Spanjaarden.¹⁸⁹ In de negentiende-eeuw, toen de Gouden Eeuw zijn mythische status kreeg, was dit narratief van de vrijheid de kers op de taart voor de Dordtse identiteit. Een van de grote thema's van de Gouden Eeuw was op deze manier direct terug te voeren als een aangeboren karaktereigenschap van de inwoners van de Merwedestad.

Net niet echt

Oud-Dordt bestond uit gebouwen die allemaal ooit echt hadden bestaan of waarbij het uiterlijk dusdanig was aangepast niets meer weg hadden van hun oorspronkelijke aanzicht. In de tentoonstelling waren ze, volgens de organisatie, weer in hun oude glorie te bezichtigen. In werkelijkheid was er in de tentoonstelling een interpretatie van die gebouwen te zien. Het maken van een waarheidsgetrouwe replica was voor de makers van Oud-Dordt niet altijd het doel. Oud-Dordt laat zich misschien het beste omschrijven als een collectie façades van voormalige gebouwen die ooit in Dordrecht hadden gestaan.

Het marktplein moet niet gezien worden als een statisch decor, het was meer dan dat. De bouwhistoricus Christine Weijs beschrijft de historische huizen als volgt: 'een gezellig decor voor de bezoekers van de tentoonstelling, enigszins vergelijkbaar met het winkelstadje Bataviastad.'¹⁹⁰ Naar mijn mening doet deze beschrijving het marktplein geen recht. Het marktplein moet niet gezien worden als een decor, de gebouwen waren objecten die met trots gepresenteerd werden aan het publiek. Met Oud-Dordt werd het Dordtse stadsgezicht tentoongesteld.

Ondanks dat Oud-Dordt al lang weer is afgebroken zijn er wel veel bronnen over de gebouwen bewaard gebleven. De organisatie heeft in het boekje, *Gedachtenis album nationale tentoonstelling van nijverheid en kunst, koninklijk bezoek, 24^e Nederlands taal- en letterkundig congres 1897*, een uitgebreide beschrijving gegeven van alle gebouwen die ze hadden nagebouwd. Daarnaast is er in het gemeentearchief in Dordrecht ook veel beeldmateriaal, in de vorm van foto's, te vinden. Er is in het verleden al een aantal stukken verschenen waarin elk gebouw uitgebreid werd beschreven, zoals de doctoraalscriptie van

¹⁸⁹ Pronk, 'Een Hollands Icoon', 172.

¹⁹⁰ Weijs, 'Bouwhistorische rondleiding', 128.

Joan Vleeskens.¹⁹¹ Ik zal mede om die reden verder niet ingaan op welke gebouwen er te zien waren.

Afbraak in Dordrecht

In de periode vanaf de middeleeuwen tot in de negentiende eeuw waren de bewonersaantallen in de meeste steden redelijk stabiel.¹⁹² De oude stadsmuren uit de middeleeuwen bleven daardoor tot in de negentiende eeuw de grens van de steden aangeven. Door de industriële revolutie begonnen de bewonersaantallen in de steden snel te stijgen. Er ontstond een steeds groter ruimtegebrek binnen de oude stadsmuren. In combinatie met de nieuwe ideeën over gezondheidszorg en woonbehoeftes bereikte het ruimtegebrek een hoogtepunt.¹⁹³ Er moesten drastische maatregelen worden genomen om de stad bewoonbaar te houden.

De smalle straten en smalle bruggen verdwenen om ruimte te maken voor bredere varianten die wel ruimte genoeg boden voor de nieuwe verkeersstromen. Om te kunnen voldoen aan de vraag naar woningen werd er in Dordrecht uitgeweken naar het Eiland van Dordt.¹⁹⁴ Als het gaat over de modernisering die het aanzicht van de stad heeft veranderd dan gaat het over de hierboven genoemde ontwikkelingen. Hoewel het soms wordt vergeten, was de modernisering ook nodig om de stad leefbaar te houden. Het stonk in de oude steden en door het gebrek aan hygiëne hadden ziektekiemen vrij spel.¹⁹⁵ In de historische straten was er sprake van een tendens om dit achterwege te laten. Er is, voor zover bekend, maar één historische straat waarbij dit niet het geval was. In Oud-Londen werd juist het tegenovergestelde gedaan. De nadruk lag op de te overbevolkte straten, donkere huizen en de brandgevaarlijke huizen.¹⁹⁶ Het doel was om aan te tonen hoe in de afgelopen eeuwen Londen zich had weten te ontwikkelen tot een veel gezondere stad.

Bij de historische straten die na Oud-Londen werden gebouwd, werd ingespeeld op nostalgische gevoelens. Een blik op de plattegrond van Oud-Dordrecht laat bijvoorbeeld zien dat het marktplein heel ruim was opgezet. De bezoekers hadden meer dan genoeg ruimte om rustig te flaneren. Ook op de foto's is dit terug te zien. Het scheelde natuurlijk ook dat er geen rekening hoefde te worden gehouden met de problemen die zich in het echte leven wel voordeden, want er reden geen karren met paarden, fietsers of auto's rond. Het enige verkeer

¹⁹¹ Vleeskens, *Oud-Dordt*.

¹⁹² Weijs, 'Bouwhistorische rondleiding', 163

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ Ibidem.

¹⁹⁵ Adams, 'The Healthy Victorian City', 205.

¹⁹⁶ Ibidem.

in Oud-Dordrecht bestond uit bezoekers. De geluiden en ook de geuren van een echte stad ontbraken. Hierdoor was het voor een bezoeker ook moeilijk om deze oude versie van Dordrecht niet leuk te vinden, alle normale ongemakken van een stad ontbraken immers volkomen.

4.4 Conclusie

In de tentoonstelling was er veel aandacht voor het verleden. In de uitingen van de organisatie en ook de vormgeving van de tentoonstelling ligt daar telkens het zwaartepunt. Zo vormde het marktplein Oud-Dordt een belangrijk onderdeel van de tentoonstelling. Dit was een reconstructie van een geromantiseerd verleden. De architecten hadden in hun vormgeving het artistieke aspect boven het historische aspect gesteld. Voor de architecten was de historische straat meer een fantasiestraat. Voor de bezoekers echter niet. Aan hen werd het voorgespiegeld als een historische beleving. De organisatie bood de bezoekers ook middelen aan om onderdeel te worden van de historische straat. Zo konden ze zichzelf laten inschrijven als Poorter. Hier kregen ze een bewijs van en hun naam werd daarna ook nog gepubliceerd in de tentoonstellingskrant. Hiermee werd de bezoeker een ‘inwoner’ van Oud-Dordt en onderdeel van het spektakel. De bezoeker veranderde toeschouwer naar een participant.

Al deze aandacht voor het verleden kwam overigens wel voort uit de modernisering. De gebouwen die te bezichtigen waren in Oud-Dordt hadden allemaal ooit echt in Dordrecht gestaan. In het kader van de vooruitgang waren de gebouwen echter afgebroken of was het aanzicht drastisch veranderd. Met de historische straat werden gebouwen weer tot leven gebracht. En er werd ook een boodschap meegegeven aan het publiek, namelijk dat de afbraak van deze bijzondere gebouwen moest stoppen. Anders zou het unieke Dordtse aanzicht voor altijd verdwijnen gaan.

Oud-Dordt was de ondersteuning van het narratief van Dordrecht als schilderachtige stad. Voor de organisatie was dit het dominante narratief van de tentoonstelling. De verklaring voor de aanwezigheid hiervan op een tentoonstelling waarvan een van de kernonderdelen moderne nijverheid was ligt in de manier waarop de nijverheidstentoonstellingen zich in de negentiende eeuw hadden ontwikkeld. De historische straat was namelijk vanaf de introductie in 1884 een populaire attractie. Het vormde een rustpunt op de vaak overweldigende tentoonstellingen. Nu was het voor de tentoonstelling in Dordrecht niet persé een rustpunt. Het terrein was groot, maar het was niet te vergelijken met bijvoorbeeld de Wereldtentoonstelling in Antwerpen in 1894. Oud-Dordt is neergezet omdat

een historische straat hoorde bij een nationale nijverheidstentoonstelling. Het narratief van het schilderachtige Dordrecht is een manier waarop Oud-Dordt en de Gouden Eeuw aan elkaar konden worden gekoppeld.

Hoofdstuk 5 Slotbeschouwing

In deze scriptie heb ik onderzocht welke opvattingen de *Nationale Tentoonstelling van Nijverheid en Kunst* in Dordrecht in 1897 produceerde over de Nederlandse identiteit en hoe deze opvattingen te verklaren zijn. Dit onderzoek heb ik uitgevoerd aan de hand van drie deelvragen

De eerste deelvraag betref de rol van de kunstnijverheidstentoonstelling in de Nederlandse maatschappij eind negentiende eeuw. Dit genre tentoonstellingen was in die periode een belangrijk onderdeel van de nieuwe historische infrastructuur. Het was een medium om historische kennis te verspreiden. De kunstnijverheidstentoonstellingen gaven dus mede vorm aan de *historische cultuur*. Ze waren onderdeel van de herinneringscultuur van de Nederlandse natie ze werden ingezet voor de promotie of versterking van de Nederlandse identiteit. De tentoonstellingen hadden een sterk nationalistisch karakter.

De tweede deelvraag richtte zich op het mogelijk nationalistische karakter van de kunstnijverheidstentoonstellingen bij de tentoonstelling in Dordrecht. Deze tentoonstelling was immers georganiseerd door de vereniging *Voor Vak en Kunst* die juist weer bekend stond om hun regionale oriëntatie. De organisatie had erg zijn best gedaan om in de tentoonstelling kunstnijverheid vanuit heel Nederland te presenteren. Tegelijkertijd was er echter ook veel aandacht voor de stad Dordrecht. Het nagemaakte marktplein met de oude Dordtse gebouwen was het hoogtepunt van de tentoonstelling. In de promotie uitingen werd ook het stadsaanzicht in de schijnwerpers gezet. Hierdoor leek het alsof de tentoonstelling een heel sterk regionaal karakter te had, maar bij een betere bestudering van de inhoud van het historische narratief in de tentoonstelling blijkt dit toch weer genuanceerder te liggen. Dit kwam vooral naar voren bij de analyse van het narratief van de tentoonstelling.

De derde deelvraag ging over de kwestie hoe het historische narratief in de tentoonstelling zich verhield tot de presentatie van moderne kunstnijverheid. In het eerste hoofdstuk heb ik uitgelegd hoe in de kunstnijverheidstentoonstellingen de oude kunstnijverheid een steeds grotere rol kreeg. Geschiedenis was in de negentiende eeuw een belangrijk onderdeel van dit soort tentoonstellingen. De nadrukkelijk aanwezigheid van een historische narratief in de Dordtse tentoonstelling is an sich niet opzienbarend. De inhoud van het narratief daarentegen wel. Daarin werd de stad namelijk gepresenteerd als de belichaming van de zeventiende eeuw. Met dit idee werd een belangrijke rol voor Dordrecht in de nationale geschiedenis geclaimd. Dit narratief was in de tentoonstelling terug te vinden in de gidsen, posters en in de constructie Oud-Dordt. De nadruk lag steeds op historische elementen. Het is verleidelijk om

door dit narratief te concluderen dat de tentoonstelling voornamelijk regionaal georiënteerd was. De werkelijkheid ligt echter genuanceerder. Dordrecht werd namelijk gepresenteerd als het unicum van Nederlanderschap. De organisatie probeerde daarmee de stad te promoten als een stukje geschiedenis dat belangrijk was voor álle Nederlanders en dat onderdeel was van de Nederlandse identiteit.

Interessant aan dit narratief was dat het ook werd ingezet om een probleem onder de aandacht te brengen. Namelijk het feit dat het aanzicht van Dordrecht steeds meer begon te veranderen. Oude gebouwen werden gesloopt om de straten te kunnen verbreden of om nieuwe gebouwen neer te kunnen zetten. Met Oud-Dordrecht liet de organisatie niet alleen een nostalgisch beeld zien van hoe, volgens hen, een oud-Hollands marktplein eruit had moeten zien, maar ook wat er al aan erfgoed verloren was gegaan. Het was een roep om aandacht voor de afbraak van dit kostbare Dordtse erfgoed. Ja, het was Dordts erfgoed, maar ook *Nederland* erfgoed. De nationale nijverheidstentoonstelling was een façade van nationalisme waar achter een strijd voor het behoud van regionale identiteit schuilging. Deze strijd kwam het beste tot uiting in Oud-Dordrecht waar een verzameling van regionale façades het oude echte Holland moest vertegenwoordigen. Het oude stadsaanzicht werd voor even gemusealiseerd en tentoongesteld. Hierdoor konden bezoekers zich identificeren met het oude Dordrecht en werden de façades en een representatie van de nationale geschiedenis. De *Nationale Tentoonstelling van Nijverheid en Kunst* toonde hoe belangrijk regionaal erfgoed voor de nationale identiteit was.

Bijlagen

1. Overzicht van leden van het bestuur en de organisatie van de tentoonstelling

Het bestuur der *Vereeniging voor Vak en Kunst checken juist notatie*

- ❖ Voorzitter: A.C. Zoethout Azn.
- ❖ Ondervoorzitter: A. van Strij
- ❖ Secretaris: W. Stok Jr.
- ❖ Penningmeester: A.K. Mulders
- ❖ Bibliothecaris-archivaris: Adr. Schotel

Ereleden

- ❖ Mr. S. van Houten (minister van Binnenlandse Zaken)
- ❖ Ph. W. van der Sleijden (minister van Waterstaat, Handel en Nijverheid)
- ❖ Jhr. H. M. van der Wijck (minister van Marine)
- ❖ C. D. H. Schneider (minister van Oorlog)
- ❖ Mr. C. Fock (commissaris der Koningin in Zuid-Holland)
- ❖ S. M. Hugo van Gijn (lid van de 2^{de} Kamer der Staten-Generaal)

Hoofdbestuur der Tentoonstelling

- ❖ Erevoorzitter en secretaris: Mr. H. A. Nebbens Sterling (burgemeester Dordrecht en lid 1^e kamer)
 - ❖ Voorzitter: F.A. Braam van Houckgeest (gepensioneerd generaal-majoor adjudant)
 - ❖ Ondervoorzitter: Hidder Nijland (burgemeester van 'Oud-Dordt')
 - ❖ Ondervoorzitter: A.C. Zoethout (voorzitter Vak en Kunst en elektrotechnicus)
 - ❖ Secretaris: W. Stok Jr. (secretaris Vak en Kunst en architect)
 - ❖ Secretaris: Mr. Adr. H. Nebbens Sterling (advocaat en procureur)
 - ❖ Penningmeester: P.J. de Kanter (directeur Brandverzekering Mij. 'Holland')
 - ❖ Penningmeester: C. Kwast (tuinarchitect, lid van het hoofdbestuur van de Nederlandse Maatschappij voor Tuinbouw en Plantkunde)
- ◆ Jac. Schotel J. Rzn. (Antiquair) ◆ François R. J. Albers (Ridder in de Leopoldsorde, lid van de Kamer van Koophandel, fabrikant) ◆ A. H. P. Augustijn (ingenieur fabrikant) ◆ C. B. Bekkers (Ridder in de Orde van Oranje-Nassau, lid van de Kamer van Koophandel, metaalwarenfabrikant) ◆ mr. L.H.N.F.M.L.H. Bosch (Ridder van Rosenthal, officier van Justitie) ◆ U.A. Canter Cremers (majoor-commandant der d.d. Schutterij) ◆ Mr. A. C. Crena de Longh (lid der gedeputeerde Staten van Zuid-Holland) ◆ A. van Drooge (lid van het hoofdbestuur der *Vereeniging tot bevordering van Fabriek en Handelswerk-Nijverheid in Nederland*, meubelfabrikant) ◆ J. M. P. de Joncheere (lid der Provinciale staten, lid van de gemeenteraad) ◆ H. E. van der Kaa (architect), A.K. Mulders (penningmeester der vereeniging *Voor Vak en Kunst*, kunst- en hoefsmid) ◆ J.R. Naeff (majoor-commandant van het Corps Pontonniers) ◆ Mr. J. C. Overvoorde (Gemeentearchivaris) ◆ H.A. Reus (architect) ◆ Adr. Schotel (Archivaris-bibliothecaris der vereeniging *Voor Vak en Kunst*, decorateur) ◆ A. van Strij (ondervoorzitter der vereeniging *Voor Vak en Kunst*, Decorateur, huis en rijtuigschilder), D. A. N. Vriesendorp (voorzitter van de Kamer van Koophandel)

Uitvoerend Comité

Het uitvoerend comité is tijdens de aanloopfase naar de tentoonstelling toe van samenstelling veranderd. De eerste namen laten de samenstelling zien zoals deze is opgenomen in de

catalogus van de tentoonstelling. Achter elke naam heb ik in cursief opgenomen wie de functie had voor 30 mei 1897

- ❖ Erevoorzitter: H.A. Nebbens Sterling *was eerst secretaris*
- ❖ Voorzitter: F.A. van Braam Houckgeest *Mr A.C. Crena de Jongh*
- ❖ Vicevoorzitter H. Nijland *F.A. van Braam Houckgeest*
- ❖ Vicevoorzitter A.C. Zoethout
- ❖ Secretaris: W. Stok
- ❖ Penningmeester: De Kanter *W. De Pudder*
- ❖ Penningmeester: C. Kwast
- ❖ Jac. Schotel J. Rzn

Bouw-Commissie

- ❖ Voorzitter: P. Bos Azn.
- ❖ Secretaris: H. A. Reus
- ◆ W. Stok Jr., H. E. ◆ v. d. Kaa ◆ C. Kwast

Commissie voor Tijdelijke Expositieën en Feestelijkheden

- ❖ Voorzitter: M. van Zanten
- ❖ Secretaris: J. v. d. Velden
- ◆ Th. F. W. Burger ◆ A. C. Zoethout Azn. ◆ Mr. J.C. Overvoorde ◆ Jac. Schotel J. Rzn ◆ A. Das ◆ J. Diemont ◆ G. Keuss ◆ H. L. Ellerman Lzn. ◆ G.H. Figi ◆ A. van Drooge ◆ R. Larij ◆ C. Morks Czn. ◆ L. C. Van Oldenburg ◆ C. Tenentie Jr. ◆ J. Tuinenburg ◆ D.H. Ulricht ◆ W. Dooren ◆ J. M. A. Ballintijn ◆ B. v. d. Kieboom ◆ S. J. Mak

Commissie voor Nieuw Nijverheid en Kunst

- ❖ Voorzitter: A.H.P. Augustijn
- ❖ Secretaris: Adr. Schotel
- ◆ François R. J. Albers ◆ C. B. Bekkers ◆ A. v. Drooge ◆ C. Kwast ◆ . Ek A Jzn. ◆ Joh. Geul ◆ C. C. van Rijsbergen ◆ L. Germ ◆ H. de Hart ◆ C. v. d. Hoogenband ◆ Joh. De Jonge ◆ J. Krim Jr. ◆ J. P. A. Wijers ◆ C. de Wijs Jr.

Commissie voor Oude Nijverheid en Kunst

- ❖ Voorzitter: Mr. J. C. Overvoorde
- ❖ Ondervoorzitter: Mr. W. de Ridder
- ❖ 1^{ste} secretaris: Piet Bos
- ❖ 2^{de} secretaris: G. J. van Rijsoort v. Meurs
- ◆ Mr. S. van Gijn ◆ R Larij ◆ Hidde Nijland ◆ A. Mak ◆ S. M. Hugo van Gijn ◆ Jac. Schotel J. Rzn. ◆ M. J. van Dijke ◆ J. S. P. W. Eerens ◆ C. J. van Olst ◆ M. L. C. Staring ◆ Mr. A. R. Zimmerman ◆ Mr. L. W. A. Colombijn ◆ K. Hoogeveen
- Adviserende leden: ◆ Jhr. Mr. V. E. L. de Stuers ('s-Gravenhage) ◆ Jhr. B. W. F. van Riemsdijk (Amsterdam)

Pers- en Reclame- Commissie

- ❖ Voorzitter: A. C. Zoethout Azn.
- ❖ Secretaris: C. L. van Balen
- ◆ Jac. Schotel J. Rzn. ◆ Th. F. W. burger ◆ A. J. Rank ◆ M. L. C. Staring ◆ C. Morks Czn. ◆ G. J. de Vries ◆ G. B. Wijnhoff ◆ Joh. De Jonge

Brandweer-Commissie

- ❖ Voorzitter: E. van Dorsser
- ❖ Secretaris: J.J. Kooimans

♦ J. Seijffert ♦ P. van Driel ♦ A. van strij ♦ H. J. Brouwer ♦ L. P. Mulders ♦ J. Ochsendorf ♦ S. B. Gelders ♦ A. Mulders ♦ C. A. Tenentie Jr. ♦ C. Nugteren ♦ A. K. Mulders ♦ J. Quast Nzn. ♦ J. van Schelt ♦ W. A. de Jong

Commissie voor Verhuur

- ❖ Voorzitter: C. Kwast
- ❖ Secretaris: H. E. van der Kaa

♦ A. van Drooge ♦ Adr. Schotel ♦ Jac. Schotel J. Rzn. ♦ A. H.P. Augustijn

Commissie voor Transport en vervoer

- ❖ Voorzitter: G. Huiske Gzn.
- ❖ Secretaris: G. B. Wijnhoff

♦ G. J. Veenhoven ♦ A. e. de Vrij ♦ A. K. Mulders ♦ L. A. van Rije ♦ P. Franken ♦ A. de Waal ♦ A. Mooij ♦ H. de Hart Jr. ♦ B. J. Zwang ♦ D. J. Breedveld ♦ Joh. W. Derks ♦ C. F. van Dijn ♦ G. J. de Vries

Commissie voor Buffetten

- ❖ Voorzitter: Dr. D. J. Admiraal
- ❖ Secretaris: H. L. Ellerman

♦ C. P. van den Bijlaard ♦ W. F. C. A. Baar ♦ Dr. L. van Lier

Commissarissen van Orde

- ❖ Voorzitter: A. van Strij
- ❖ Secretaris: O. Bloemenbergen

♦ J. M. A. Ballintijn ♦ J. F. Beumers ♦ J. H. Boers ♦ J. Buijtink ♦ H. J. Brouwer ♦ N. Bonten ♦ H. Van Ballegooien ♦ J. Bremekamp ♦ J. A. Chamot ♦ P. M. Dekker ♦ J. A. G. Delhaje ♦ J. W. A. Derks ♦ C. M. van Diemen ♦ J. H. Döbken ♦ P. van Driel ♦ F. G. van Dijn ♦ D. van Elk ♦ D. Ek ♦ J. Eigeman ♦ G. H. Figi ♦ P. Francken ♦ J. J. Geul ♦ W. W. Giltay ♦ T. van de Graaf ♦ N. D. van Gijn ♦ E. E. Haagens ♦ P. G. van Helden ♦ L.G. van Herwaardem ♦ J. Ltz. ♦ C. J. Jilleba ♦ J. H. Kalse ♦ M. Kilsdonk ♦ G. J. Keuss ♦ a. C. van den Kieboom ♦ G. N korthals ♦ J. Kooiman Lzn. ♦ J. J. Kooimans ♦ M. J. Kramer ♦ J. Krim ♦ A. K. Mulders ♦ L. Mulders ♦ G. C. Mitchell ♦ S. J. Mak ♦ A. J Masion ♦ A. Nelson ♦ M. J. van Nugteren ♦ J. Ochsendorf ♦ M. va Olst Jr. ♦ A. B. Ponsen ♦ A. J. Rank ♦ H. Van Rens ♦ M. P. Rens ♦ D J. van Riemsdijk ♦ L. A. van Rije ♦ A Schmidt ♦ N. Schotel ♦ C. J. Seijffert ♦ J. Seijffers ♦ S. Stolp ♦ C. Stal ♦ H. J. Tollens ♦ O. Teekens ♦ A. E. de Vrij ♦ J. van der Velden ♦ J. C. Verheijden ♦ J. van Wel ♦ A. v. d. Weijden ♦ H. C. Wust ♦ A. L. H. H. Waterbeek ♦ B. J. Zwang ♦

Commissie voor Scheepvaart en Visscherij

- ❖ Voorzitter: A. C. van Nievervaart
- ❖ Secretaris: Mr. G. W. Eekhout
- ❖ Technisch Commissaris: W. Berkhout

♦ A. Hoogendijk Jzn. (Vlaardingen) ♦ F. H. Jonker (Kinderdijk) ♦ O. Kamerlingh Onnes (Amsterdam) ♦ A. den Ouden (Bolnes) ♦ J. U. Smit (Alblasserdam) ♦ Mr. C. W. van Steeden (Rotterdam) ♦ A. C. Volker (Dordrecht) ♦ H. A. v. d. Roovaart (Scheveningen) ♦ A. Dirkwager (Maassluis) ♦ A. Hoogenraad (Scheveningen) ♦ A. Werumeus Bunning (Rotterdam)

Afdeling van Fotografische kunst: Commissie van Toelating

♦ H. J. Tollens ♦ E. Erdelman ♦ C. L. van Balen

Afdeling van Fotografische kunst: De Jury

♦ C. F. Bendorp (Dordrecht) ♦ Piet Bos (Dordrecht) ♦ G. J. Engelberts (Arnhem) ♦ Frans Huisser (Haarlem) ♦ C. E. Mögle (Rotterdam) ♦ H. J. Tollens (Dordrecht) ♦ W. H. de Witt (Amsterdam)

Afdeling van Fotografische Kunst: Architecten der Tentoonstelling

♦ H. E. v. d. Kaa ♦ H. A. Reus ♦ W. Stok Jr. ♦ C. Kwast

Afdeling van Fotografische Kunst: Rechtskundig Adviseur

♦ Mr. J. Salomonson (advocaat, procureur, dispacheur)

2. Plaatselijke comités

Zuid-Holland

- ❖ *Rotterdam* ♦ C. M. C. Obreen ♦ Dr. E. van Rijckevorsel ♦ D. Hudig ♦ Mr. J. de Vries van Doesburgh ♦ J. Verheul ♦ A. Spoon Jr ♦ J. H. W. Unger ♦ L. A. M. P. de Laihue
- ❖ *Leiden* ♦ Mr. Ch. M. Dozy ♦ C. A. Verster
- ❖ *Delft* ♦ A. Le Comte ♦ J. L. Schouten
- ❖ *'s-Gravenhage* Jhr. P.H.A. Martini Buys ♦ A. C. Loffelt ♦ F. Scheurleer ♦ Dr. A. Bredius ♦ Dr. H. J. Dompierre de Chauffepié ♦ Mr. A. H. H. v. d. Burgh ♦ Jhr. P. O. H. Gevaerts van Simonshaven ♦ P. A. J. Baron de Smeth van Alphen ♦ A. J. Servaas van Royen ♦ L. E. van Gelder
- ❖ *Schoonhoven* ♦ C. Willemswaard ♦ G. Geelhoed
- ❖ *Arkel* ♦ H. J. van Eeten
- ❖ *Gouda* ♦ G. J. de Jong Pz.
- ❖ *Gronchem* ♦ C. H. Dee ♦ Arius van Andel
- ❖ *Maassluis* ♦ Mr. L. Reeser
- ❖ *Oudewater* ♦ B. W. Haentjes Dekker
- ❖ *Schiedam* ♦ S. A. Vernéde ♦ W. Drektraan ♦ G. Visser Bzn.
- ❖ *Vlaardingen* ♦ Y. Schuytemaker

Noord-Holland

- ❖ *Amsterdam* ♦ J. H. van Eeghen, F. Adama van Scheltema ♦ Boas Berg ♦ Mr. A. M. Pareau ♦ A. Pitt ♦ J. F. M. Sterck ♦ E. W. Moest ♦ J. W. M. Roodenburg ♦ F. H. Boersma ♦ P. van Eeghen ♦ J. Ankersmit ♦ G. C. V. Schöffner ♦ Brouwer Ancker
- ❖ *Ouderkerk aan de Amstel* ♦ J. J. Graaf
- ❖ *Haarlem* ♦ Jhr. Repelaer van Spijkenisse ♦ Hehuyzen ♦ E. von Saher
- ❖ *Heiloo* ♦ Jhr. Mr. P. van Foreest
- ❖ *Laren* ♦ A. J. der Kinderen

Zeeland

- ❖ *Middelburg* ♦ Mr. W. Polman Kruseman
- ❖ *Aardenburg* ♦ Mr. P.J. C. Hennequin
- ❖ *Hulst* ♦ Mr. J. C. van Deisne
- ❖ *Zierikzee* ♦ Ch. Vermeys ♦ Jhr. Roëll

Utrecht

- ❖ *Utrecht* ♦ H. N. J. van Eelde ♦ J. T. A. Lindsen ♦ Mej. Etha Fles ♦ F. Frenkel ♦ Dr. Van Someren
- ❖ *Amersfoort* ♦ W. Croockewit Jr.
- ❖ *Wijk van Duurstede* ♦ M. A. Meijjes

Gelderland

- ❖ *Arnhem* ♦ E. H. Scheidius ♦ V. G. A. Bosch ♦ Jhr. Mr. Elias ♦ Mr. J. Everts ♦ J. A. de Klark
- ❖ *Nijmegen* ♦ J. J. Weve
- ❖ *Tiel* ♦ Mr. P. A. H. Tijdeman

Drenthe

- ❖ *Assen* ♦ Mr. W. L. van den Biesheuvel Schiffer ♦ Dr. Knappert ♦ J. M. van Kuijk ♦ J. A. R. Kymmell
- ❖ *Meppel* ♦ Jhr. Storm van 's-Gravensande

Overijssel

- ❖ *Zwolle* ♦ Mr. L. van Hasselt
- ❖ *Kampen* ♦ Mr. J. Nanninga Uiterdijk
- ❖ *Deventer* ♦ Baron S. van Heemstra ♦ Mr. M. E. Houck ♦ Mr. A. J. Dijckmeester
- ❖ *Almeloo* ♦ Mr. R. E. Hattink
- ❖ *Hattem* ♦ F. A. Hoefer

Friesland

- ❖ *Leeuwarden* ♦ Mr. A. Bloembergen ♦ Mr J. Verwer
- ❖ *Bolsward* ♦ Dr. M. E. van der Moelen ♦ M. Schotman Mzn.

Groningen

- ❖ *Groningen* ♦ Jhr. Mr. W. C. A. Alberda van Ekesteyn ♦ Mr J. A. Feith ♦ Dr. A. Pekelharing ♦ Mr. B. Ten Bruggen Cate ♦ Mr. T. Maas
- ❖ *Finsterwolde* ♦ Mr. A. H. Koning
- ❖ *Winsum* ♦ U. Wierda

Noord-Brabant

- ❖ *'s-Hertogenbosch* ♦ Jhr. Mr. F. J. M. van Rijckevorsel ♦ Jhr. M. A. Snoeck (Hintham)
- ❖ *Ginneken* ♦ Baron E. van der Borch ♦ F. P. C. J. Cuijpers
- ❖ *Breda* ♦ Mr. M. Tydeman ♦ E. Guljé
- ❖ *Eindhoven* ♦ Mr. J. T. M. Smits van Oijen
- ❖ *Helmond* ♦ A. Sassen ♦ Jhr. K. Wesselman van Helmond

Limburg

- ❖ *Posterholt bij Roermond* ♦ L. Gerardts
- ❖ *Maastricht* ♦ A. J. Flament

3. Herkomst inventarisnummers tentoonstellingscatalogus

#	Provincie	Plaats	Aantal
1	Zuid-Holland	Den Haag	201
2	Noord-Holland	Haarlem	191
3	Zuid-Holland	Dordrecht	177
4	Zuid-Holland	Rotterdam	80
5	Overijssel	Deventer	52
6	Noord-Brabant	Den Bosch	34
7	Gelderland	Nijmegen	34
8	Utrecht	Utrecht	32

9	Zuid-Holland	Schoonhoven	31
10	Zuid-Holland	Leiden	30
11	Zuid-Holland	Charlois	29
12	Noord-Holland	Amsterdam	27
13	Gelderland	Arnhem	27
14	Noord-Holland	Alkmaar	25
15	Utrecht	Amersfoort	23
16	Zuid-Holland	Gorinchem	23
17	Utrecht	Wijk bij Duurstede	23
18	Limburg	Roermond	21
19	Zuid-Holland	Haastrecht	20
20	Zeeland	Zierikzee	20
21	Zuid-Holland	Arkel	17
22	Zuid-Holland	Gouda	17
23	Zuid-Holland	Schiedam	17
24	Noord-Brabant	Helmond	16
25	Utrecht	Oudewater	15
26	Zeeland	Middelburg	14
27	Friesland	Bolswaard	13
28	Drenthe	Assen	12
29	Noord-Holland	Hoorn	12
30	Noord-Holland	Monnikendam	12
31	Zuid-Holland	Delft	11
32	Limburg	Maastricht	11
33	Gelderland	Culemborg	9
34	Zeeland	Haamstede	9
35	Noord-Holland	Heemstede	9
36	Zuid-Holland	Nieuw-Lekkerland	9
37	Limburg	Venlo	9
38	Zuid-Holland	Leerdam	8
39	Zuid-Holland	Oud-Alblas	8
40	Overijssel	Zwolle	8
41	Gelderland	Doesburg	7
42	Zuid-Holland	Maassluis	7
43	Friesland	Sneek	7
44	Gelderland	Zutphen	7
45	Noord-Holland	Beverwijk	6
46	Friesland	Leeuwarden	6
47	Noord-Brabant	Oirschot	6
48	Zuid-Holland	Fijnaart	5
49	Groningen	Groningen	5
50	Zuid-Holland	Hendrik-Ido-Ambacht	5
51	Noord-Holland	Hilversum	5
52	?	Willemstad	5
53	Drenthe	Meppel	4
54	Limburg	Oud-Valkenburg	4
55	Gelderland	Renkum	4
56	Zuid-Holland	Strijen	4
57	Zuid-Holland	Zwijndrecht	4
58	Zuid-Holland	Bergambacht	3
59	Noord-Brabant	Eindhoven	3
60	Zuid-Holland	Gorkum	3
61	Noord-Holland	Heiloo	3
62	Noord-Brabant	Klundert	3
63		Koninklijke collectie	3
64	Noord-Brabant	Roosendaal	3
65	Utrecht	Vianen	3
66	Zuid-Holland	Vlaardingen	3
67	Noord-Brabant	Zevenbergen	3
68	Overijssel	Almelo	2

69	Gelderland	Apeldoorn	2
70	Gelderland	Bemmel	2
71	Zuid-Holland	Brandwijk	2
72	Gelderland	Dieren	2
73	Drenthe	Dwingeloo	2
74	Noord-Brabant	Geertruidenberg	2
75	Zuid-Holland	Kinderdijk	2
76	Noord-Brabant	Oisterwijk	2
77	Zuid-Holland	Rijsoord	2
78	Limburg	Weert	2
79	Zuid-Holland	Alblasserwaard	1
80	Zuid-Holland	Ammerstol	1
81	Noord-Brabant	Breda	1
82	?	Elshout	1
83	Zuid-Holland	Hardinxveld	1
84	Friesland	Harlingen	1
85	Zuid-Holland	Katwijk	1
86	Zuid-Holland	Kethel	1
87	Zuid-Holland	Krimperwaard	1
88	Zuid-Holland	Kralingen	1
89	Zuid-Holland	Maaslant	1
90	Zuid-Holland	Middelharnis	1
91	Overijssel	Oldenzaal	1
92	Zuid-Holland	Oude Tonge	1
93	Zuid-Holland	Peursum	1
94	Zuid-Holland	Poortugaal	1
95	Zuid-Holland	's-Gravenzande	1
96	Zuid-Holland	's-Gravendeel	1
97	?	's-Hage	1
98	Friesland	Stavoren	1
99	Overijssel	Steenwijk	1
100	Zuid-Holland	Streefkerk	1
101	Gelderland	Tiel	1
102	Noord-Holland	Velsen	1
103	Zuid-Holland	Voorburg	1
104	?	Winsum	1
105	Friesland	Workum	1
106	Zuid-Holland	Zwijndrechtse Waard	1

Bibliografie

Primaire bronnen

- Balen, C. L van, ‘De Dordtsche Tentoonstelling’, *De Groene Amsterdammer* 25-07-1897.
- Balen, C. L. van, ‘De Nationale Tentoonstelling van Nijverheid en Kunst te Dordrecht’ in *Wereldkroniek* 31 juli 1897, 1-4.
- *De Dordrechtse Courant*, 1897-04-19, 2.
- *De Nederlandsche Sepectator*, 42,12 juni 1897.
- Meijlink, B. *Het nu der Nijverheids-tentoonstellingen* (Deventer 1853) 8
- *Nieu-Maere* (er is gebruik gemaakt van de exemplaren die aanwezig zijn in de collecties van het regionaal archief Dordrecht en de Koninklijke Bibliotheek)
- Onbekend, ‘De bekroonde Reclame-biljetten van de Tentoonstelling te Dordrecht’, *Wereldkroniek* 9 januari 1897, 1.
- Onbekend, advertentie, *De Telegraaf*, 3 mei 1897, pagina 4.
- Onbekend, ‘Binnenland. Plaatselijk Nieuws. Dordrecht, 10 mei, *De Dordrechtsche Courant*, 11 mei 1897.
- Onbekend ‘Prijskamp van Reclame-biljetten voor de Dordtsche tentoonstelling’, *De Groene Amsterdammer*, 7 en 14 maart 1897.
- Onbekend, 'Tentoonstelling te Dordrecht' *Het Nieuws van den Dag: de kleine courant*, 26 augustus 1897.
- Overvoorde, J. C., ‘Oude nijverheid en kunst op de tentoonstelling te Dordrecht, *Elsevier Geïllustreerd Maandschrift*, 7(1897) 291.
- Regionaal Archief Dordrecht, Bibliotheek, inventarisnummer 10321, *Gedachtenis-album nationale tentoonstelling van nijverheid en kunst, koninklijk bezoek, 24^e Nederlandsch taal- en letterkundig congres, 1897*, 3.
- Regionaal Archief Dordrecht, Bibliotheek, inventarisnummer 10341 *Officieele catalogus van de Nationale tentoonstelling van nijverheid en kunst te Dordrecht, juni-juli-augustus 1897, uitgeschreven door de vereeniging Voor vak en kunst ter herdenking van haar 10-jarig bestaan, 1897*.
- Regionaal Archief Dordrecht, Bibliotheek, inventarisnummer 19022, *Het rapport van de Verkenningsspatrouille*.
- Regionaal Archief Dordrecht, Bibliotheek, inventarisnummer 19031, *How Mr. Wood Made Two Converts*.
- Regionaal archief Dordrecht, Dordracum Illustratum, inventarisnummer 551_20131
- Regionaal Archief Dordrecht, Vereniging Vak en Kunst 161 inventarisnummer 24.
- Regionaal Archief Dordrecht, Vereniging Vak en Kunst, inventarisnummer 25, vergadering 15 april 1897.
- Regionaal Archief Dordrecht, Vereniging Vak en Kunst, inventarisnummer 30
- Reynders, J. J. ‘”t Huis genaemt Hollant” te Dordrecht’ *Wereldkroniek* 12 december 1896, 2.
- *Tielsche courrant* 28-03-1897

Literatuur

- Anderson, Benedict, *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism. Revised edition* (Londen/New York 2006).
- Adams, Annemarie, "The Healthy Victorian City: The Old London Street at the International Health Exhibition of 1884" in Celik Zeynep, Diane Favro, en Richard Ingersoll. *Streets: Critical Perspectives on Public Space*, (California 1994).
- Assmann, J., "Communicative and cultural memory", in *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, eds. A. Erll and A. Nünning (Berlin/New York 2008), 109-118.
- Bank, Jan en Maarten van Buuren, *1900. Hoogtij van burgerlijke cultuur* (Den Haag, 2000).
- Bennet, T., 'The Exhibitionary Complex', in: id., *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics* (London/ New York 1996).
- Bosman, Th. E. A., C. M. de Bruijen, en E. van Kammen, *Leven met het verleden. Gedenkboek honderd jaar "Oud-Dordrecht" (1892-1992)*, (Hilversum, 1992).
- Breman, P. en M. Teeuw, *Kroniek van het Kulturele leven in Dordrecht, 1880-1900*. (Dordrecht 1981).
- Eliëns, T.M., *Kunst Nijverheid Kunstnijverheid. De nationale nijverheidstentoonstellingen als spiegel van de Nederlandse kunstnijverheid in de negentiende eeuw*. (Zutphen 1990).
- Filipová, Marta, *Cultures of International Exhibitions 1840-1940: Great Exhibitions in the Margins* (2017).
- Fritzsche, P. "Specters of History: On nostalgia, exile and modernity", *The American Historical Review* 106/5 (2001) 1587-1618.
- Fritzsche, P., *Stranded in the present. Modern time and the melancholy of history*. (Cambridge Mass 2004).
- Grever, Maria en Kees Ribbens, *Nationale identiteit en meervoudig verleden* (Amsterdam 2007).
- Grever, Maria en Robert-Jan Adriaansen, 'Historical Culture: A concept Revisited', in M. Carretero, S. Berger en M. Grever (eds.), *Palgrave Handbook of Research in Historical Culture and Education*, (Basingstoke 2016).
- Grever, Maria, *The choreography of time. Temporality at nineteenth century world expositions*, collegedictaat cursus 'Historical culture in a globalizing world' (Rotterdam 2006) 97-114.
- Grever, Maria, 'Tijd en ruimte onder één dak. De wereldtentoonstelling als verbeelde vooruitgang.' in Maria Grever en Harry Jansen (eds.), *De ongrijpbare tijd. Temporaliteit en de constructie van het verleden* (Hilversum 2001) 113-130.
- Herwaarden, Jan van, Dick de Boer, Fred van Kan, en Gerrit Verhoeven. *Geschiedenis van Dordrecht tot 1572* (Dordrecht 1996).
- Hobsbawm, Eric John Ernest, *Natie en nationalisme sedert 1780: streven, mythe en werkelijkheid*, bewerkt door Sjoerd de Jong (Amsterdam 1994).
- Jones, Siân. "Negotiating Authentic Objects and Authentic Selves: Beyond the Deconstruction of Authenticity". *Journal of Material Culture* 15, nr. 2 (1 juni 2010) 181-203.
- Jong, Ad de, *De dirigenten van de herinnering. Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940* (Nijmegen 2001).

- Kloek, J.J., en W.W. Mijnhardt. *1800. Blauwdrukken voor een samenleving* (Den Haag 2001).
- Koselleck, R., *Futures past. On the semantics of historical time* (New York 2005).
- Leerssen, Joep, *Nationalisme* (Amsterdam 2015).
- Liebersohn, H., 'German Historical Writing from Ranke to Weber: The Primacy of Politics' in Lloyd Kramer en Sarah Maza *A Companion to Western Historical Thought* (Oxford 2006)
- MacDonald, Sharon, *Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today* (New York 2013)
- Mathijssen, Marita. *Historiezucht. De obsessie met het verleden in de negentiende eeuw* (Nijmegen 2013).
- Meulders van Hees, M., *De regie van het amusement. Vermaak en gender op twee nijverheidstentoonstellingen in Dordrecht en Arnhem, 1897* (ongepubliceerde doctoraalscriptie) (Nijmegen 2000).
- Oostveldt, Bram van en Stijn Bussels, "De Antwerpse wereldtentoonstelling van 1894 als ambigu spektakel van de moderniteit", *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 125/1 (2012) 4-19.
- Overvoorde, Paul, "Mr. Dr. J.C. Overvoord" in Theo Pronk (eds.) *Moeder der Hollandse steden. Historiezucht in Dordrecht rond 1900* (Dordrecht 2017)
- Pronk, Theo, 'Een Hollands icoon. Schilderkunst en historische bewustwording in Dordrecht' in Theo Pronk (eds.) *Moeder der Hollandse steden. Historiezucht in Dordrecht rond 1900* (Dordrecht 2017) 167-190.
- Soly, Hugo, 'Plechtige intochten in de steden van de zuidelijke Nederlanden tijdens de overgang van middeleeuwen naar nieuwe tijd. Communicatie, propaganda, spektakel', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 97/3 (1984) 341-361.
- Smith, A.D., *Myths and Memories of the Nation* (Oxford 1999).
- Tibbe, Lieske, "Verheffing, nut, of pret maken? Georganiseerde bezoeken van werklieden aan nijverheidstentoonstellingen in de negentiende eeuw" *Tijdschrift de Negentiende Eeuw*, 34/3 (2010) 249-268.
- Velde Henk te, *Gemeenschapszin en plichtsbesef. Liberalisme en nationalisme in Nederland 1870-1918* (Groningen 1992).
- Vleeskens, J. Oud-Dordt. *Een reconstructie van verdwenen Dordtse gevels op de Nationale Tentoonstelling van Nijverheid en Kunst in 1897 te Dordrecht* (ongepubliceerde doctoraalscriptie) (Nijmegen 1995).
- Weijs, C., 'Bouwhistorische rondleiding door Oud-Dordrecht in 1897' in Theo Pronk (eds.) *Moeder der Hollandse steden. Historiezucht in Dordrecht rond 1900* (Dordrecht 2017) 119-163.
- Winter, J. 'Introduction. The performance of the past: memory, history, identity' in: Karin Tilmans, Frank van Vree and Jay Winter eds., *Performing the past. Memory, history, and identity in modern Europe* (Amsterdam 2010)11-34.
- Zerubavel, Eviatar. *Time maps : collective memory and the social shape of the past.* (Chicago 2003).

Illustratieverantwoording

- Voorkant: Regionaal Archief Dordrecht, Dordracum Illustratum, inventarisnummer 551_50384
- Afbeelding 1: Regionaal Archief Dordrecht, Dordracum Illustratum, inventarisnummer 551_25029
- Afbeelding 2: ‘De bekroonde Reclame-biljetten van de Tentoonstelling te Dordrecht’, *Wereldkroniek* 9 januari 1897
- Afbeelding 3: Regionaal Archief Dordrecht, Dordracum Illustratum inventarisnummer 551_20131
- Afbeelding 4: Regionaal Archief Dordrecht, Vereniging Vak en Kunst, inventarisnummer 30.