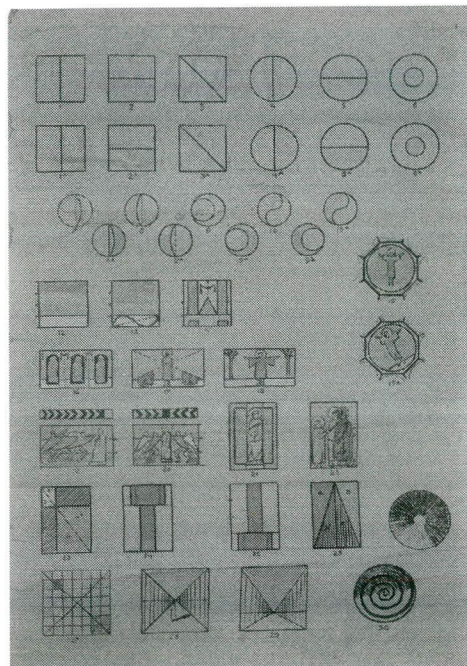


De evolutie van de compositie

Kunsthistorische onderwijsplaten van Willem Vogelsang en Piet Swillens

Honderd jaar geleden werd Willem Vogelsang (1875-1954) de eerste hoogleraar kunstgeschiedenis aan de universiteit Utrecht. Tussen 1924 en 1936 gaf hij hier onder de titel *De evolutie van de compositie* college over de compositie in de schilderkunst. Daarin toonde hij hoe die compositie zich in der loop der eeuwen ontwikkelde. Hij behandelde kunstwerken uit de 2e tot en met de 17e eeuw in beeld.



Willem Vogelsang en P.T.A. Swillens

Plaat 1 (Onderwijsplaat met schematische figuren) ca. 1924

Gouache op papier

145 x 100 cm

Collectie: Universiteitsmuseum Utrecht

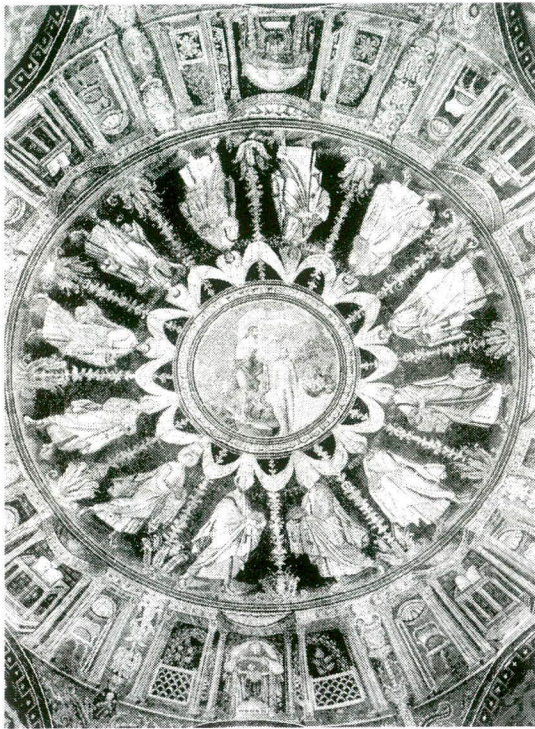
Met **onderwijsplaat 1** startte hij deze uitgebreide lessenreeks. Deze plaat was bedoeld als kennismaking met de basisprincipes van de indeling van het beeld in het platte vlak. Na de inleiding volgde de eigenlijke collegereeks. Hiervoor ontwierp de hoogleraar tientallen onderwijsplaten, die zijn assistent Piet Swillens (1890-1963) vervolgens vervaardigde. Een selectie van deze bijzondere platen is hier nu voor het eerst samengebracht.

De gedetailleerde platen laten analyses van bekende en minder bekende kunstwerken zien. Ze waren bedoeld om aandachtig naar kunst te leren kijken. Door bestaande voorstellingen te schematiseren, te ontleden of te manipuleren maakte Vogelsang de bijzonderheden in de compositie voor zijn studenten zichtbaar. Hij ging er van uit dat de mens een natuurlijk besef heeft voor verticalen en horizontalen, voor symmetrie, en voor ritme en harmonie. Hij besteedde ook veel aandacht aan de verhouding tussen de indeling van het beeldvlak en de voorgestelde diepte in een voorstelling.

Ook nu - ruim zeventig jaar later - kunnen we door de platen én door Vogelsangs schetsen en aantekeningen nog veel van de ideeën afleiden die hij overdroeg. Deze zijn typerend voor een van de hoofdstromingen in de vooroorlogse kunstgeschiedenis, waarin het evolutionaire denken - het stapsgewijze volgen van een ontwikkeling - een belangrijke rol speelt. Maar ook zonder deze theoretische achtergrond hebben de collegeplaten een bijzondere beeldende zeggingskracht.

Middeleeuwen

In de colleges over de compositie in de middeleeuwen legde Vogelsang uit dat de middelen die in de kunst van de klassieke oudheid waren toegepast om ruimte te suggereren, na de Romeinse tijd langzaam verdwenen waren. De voorstellingen werden vlakker en meer schematisch weergegeven, zodat de symbolische betekenissen duidelijker naar voren kwamen.

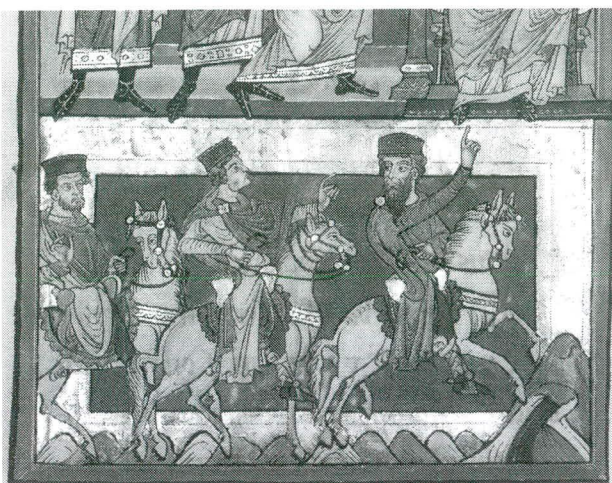


plaat 2, bij figuur 1.1:

Doop van Christus en twaalf Apostelen 430-458
mozaïek,
Ravenna, Baptisterium der Orthodoxen

In de gewelfdecoratie in het Baptisterium in Ravenna uit de 5e eeuw suggereert een blauwe achtergrond nog hemelse diepte en zijn lezenaars en architectuur min of meer ruimtelijk weergegeven. Maar de decoratie in de kapel van Zeno in Rome uit de 9e eeuw heeft een vlakke gouden achtergrond, waarop met grafische helderheid de vier engelen zijn geplaatst die Christus dragen (**plaat 2**, bovenaan).

Op **plaat 3** laat Vogelsang zien hoe vanaf de 11e eeuw in de glasschilderkunst en miniatuurschilderkunst het beeld meer ingekaderd werd en daardoor de illusie van diepte werd teruggedrongen. Uiteindelijk liggen de figuren zelfs over het kader heen. dat kader is dan dus geen venster op de werkelijkheid meer.



Drie koningen op weg naar Bethlehem ca. 1220
Handschrift Bruchsal 1
Karlsruhe, Badische Landesbibliothek

Vanaf de 14e eeuw gaan kunstenaars zich weer toeleggen op de suggestie van ruimtelijkheid. Op **plaat 4** en **5** wordt dit in beeld gebracht doordat bij ieder kunstwerk een schematische plattegrond is getekend van de gesuggereerde ruimte, waarbij steeds met wit het tafelblad is aangegeven. Aanvankelijk is de weergegeven ruimte heel ondiep. In het schilderij uit circa 1464 afgebeeld in het midden van plaat 5 is de ruimte perspectivisch correct weergegeven.



Dirk Bouts
middenlук van *Het laatste avondmaal* 1464-1468
olieverf op paneel
183 x 152,7 cm
Leuven, Schatkamer van Sint-Pieter

Italië: vroege renaissance

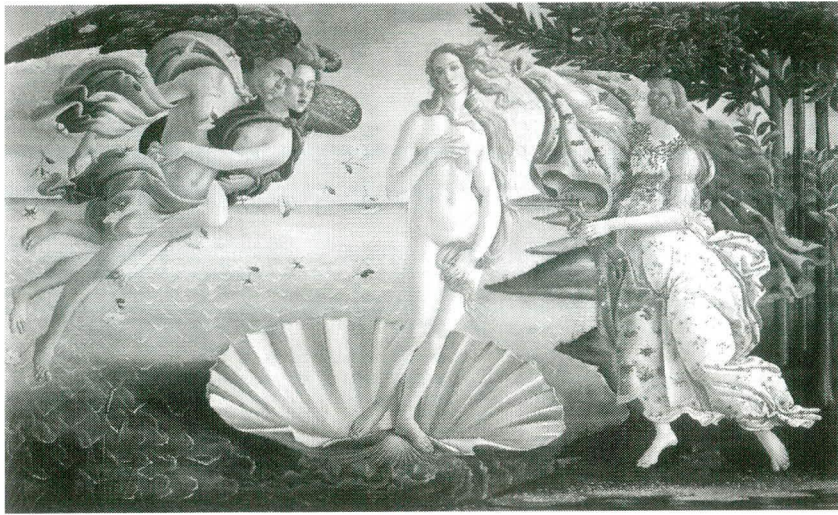
Het meetkundig perspectief was een Italiaanse uitvinding. Twee vroege voorbeelden van de toepassing daarvan zien we rechtsonder op **plaat 6**. De perspectieflijnen zijn met rood aangegeven. Daaroverheen is, ook met rood, een zogeheten 'diagram' getekend. Dat zijn lijnen die het platte vlak horizontaal, vertikaal en diagonaal verdelen. De twee lijnenstelsels laten zien hoe het beeld in het platte vlak en de weergave van de diepte zich tot elkaar verhouden.

Met behulp van het perspectief konden de kunstenaars een ruimte afbeelden waarin ze als een soort toneelregisseur de figuren uit de voorstelling op allerlei manieren een plaats konden geven. De **platen 7** en **8** illustreren dat. Op de ene plaat zien we de plattegronden van de schilderijen die zijn afgebeeld op de andere plaat. De figuren staan meer of minder symmetrisch opgesteld, en meer of minder in de diepte verspreid.

(De afbeeldingen op **plaat 18** zijn een schematisering van de composities op de platen **6**, **7** en **8**).

Andere kunstenaars concentreerden zich op de werking van het beeld in het platte vlak (**plaat 9**). Sandro Botticelli is daar een voorbeeld van, net als de Zuid-Nederlandse kunstenaar Rogier van der Weyden. De witte 'geleidingslijnen' die Vogelsang in hun werk tekende onderstrepen de bewegelijkheid van de figuren in het platte vlak.

Van Botticelli's *Geboorte van Venus* tekende hij behalve de afbeelding met de geleidingslijnen, ook twee versies waarin de verhouding tussen de figuren en de achtergrond zichtbaar wordt gemaakt. Bij een daarvan is het werk zelfs ondersteboven en gespiegeld afgebeeld. Dat maakt het makkelijker om alleen naar de compositie te kijken, zonder afgeleid te worden door de inhoud van de voorstelling.



Sandro Botticelli (ca. 1445-1510)
De geboorte van Venus ca. 1482-1483
 tempera op doek
 172,5 x 278,5 cm
 Florence, Galleria degli Uffizi

Italië: hoge renaissance

Leonardo da Vinci (**plaat 10**) was een meester in het weergeven van de overgangen tussen licht en donker. Daarmee gaf hij de rondingen van de figuren aan. Ze lijken zelfs een achterkant te hebben. Door de rondingen bepalen de figuren als het ware een ruimte om zich heen. Op de weergave van het schilderij met de heilige Anna, haar dochter Maria en haar kleinkind Jezus, is te zien dat de ronde vormen waarmee de groep ruimte creëert, zich herhalen in de ronde opbouw van de voorstelling in het platte vlak.



Leonardo da Vinci
Anna te Drieën ca. 1510
 olieverf op paneel
 168 x 130 cm
 Parijs, Musée du Louvre

In **plaat 11** wijst Vogelsang door middel van diagrammen en plattegronden aan dat de compositie in Rafaels schilderij *De verloving van Maria* meer gevarieerd is dan die in het werk van zijn leermeester Il Perugino. *De verheerlijking van het Heilig Sacrament* (**plaat 12**) toont Rafaels complete beheersing van de driedimensionaliteit: stervelingen en hemelingen hebben ieder hun eigen ruimte, gescheiden door een wolkenband, maar verbonden door het instralende licht. De ruimte is bovendien geen simpel rechthoekig toneel, maar een deel van het hemelgewelf.

Michelangelo's weergave van God die zon en maan schept, een fragment uit de decoratie van de Sixtijnse kapel, speelt zich af in een nog grotere ruimte dan die Rafael verbeeldde, namelijk in het heelal (**plaat 13**, **plaat 14** onderaan). De Schepper raakt daarbij met zijn vingertoppen het beeldvlak.

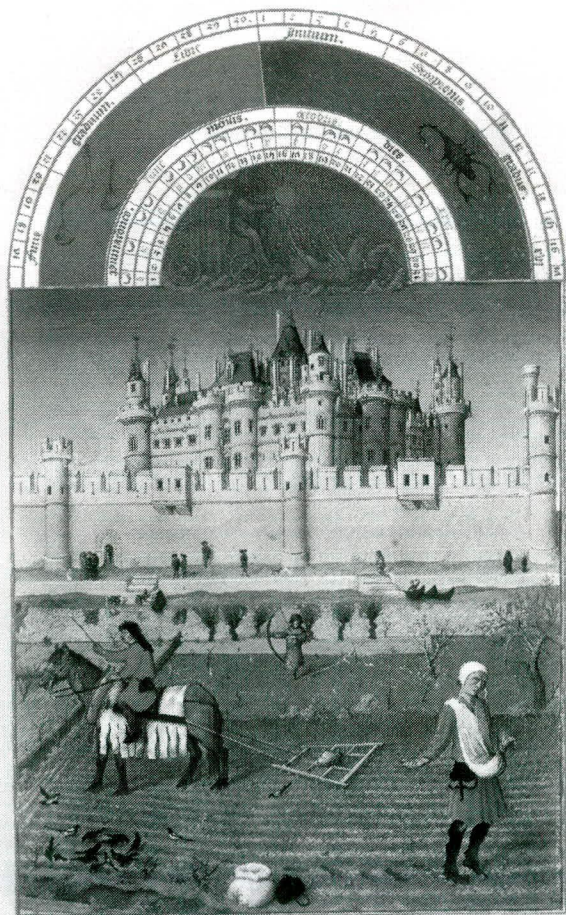
Bij Tintoretto (**plaat 15**) wordt dat beeldvlak zelfs doorbroken. De engel links in beeld zweeft ogenschijnlijk door het doek het schilderij binnen.

Onderwijsplaat 14 geeft een overzichtelijke samenvatting van de ruimteweergave in de kunst. Hierin behandelt Vogelsang de uitbeelding van de diepte vanaf de vroeg-Christelijke periode tot en met Michelangelo. In de vroeg-Christelijke kunst (links bovenaan met het paarse kader) is de weergave van de diepte zoals bij klassieken: ruim maar onbepaald. In de middeleeuwen wordt het beeld steeds platter. Vanaf 1300 wordt de ruimtelijke illusie stap voor stap uitgebouwd.

De kleuren van de kaders geven de herkomst van de werken aan. De paarse omkadering verwijst naar de Italiaanse kunst, groen staat voor Duitsland, blauw voor Frankrijk, geel voor Zuid-Nederland.

Zuid Nederland

In de schilderkunst van de Nederlanden uit de eerste helft van de 15 eeuw is de ruimte niet volgens de regels van het meetkundig perspectief afgebeeld. Door van opzij in de voorgestelde ruimte te kijken, de zogeheten 'verkanteling', laat Vogelsang zien dat er tussen de voorgrond en achtergrond in het werk van de gebroeders Van Limburg en Van Eyck niet-bestaande ruimtes zijn (**plaat 19** en **20**). Het landschap loopt eigenlijk sterk naar achteren op. Dat oplopende grondvlak geeft de schilder de gelegenheid veel figuren goed zichtbaar in beeld te brengen. Het lijkt daardoor alsof de beschouwer op een verhoogd standpunt staat.



Gebroeders van Limburg
Les Très Riches Heures du
Duc de Berry: Oktober 1411/12-1416
miniatuur
Chantilly, Musée Conde

Het weergeven van de werkelijkheid door veel details scherp in beeld te brengen wordt in de miniatuurschilderkunst, die in het Noorden van Europa veel intensiever beoefend was dan in Italië. Zo zijn in *De madonna van kanselier Rolin* van Jan van Eyck (**plaat 21 en 22**) de figuurtjes op de achtergrond bij de balustrade haarfijn geschilderd. De verkantelde versie en de verbluffend getekende plattegrond en doorsnede van het schilderij maken duidelijk waarom dat vreemd is. Die figuurtjes staan eigenlijk veel te ver weg om zo gedetailleerd te kunnen worden waargenomen.



Jan van Eyck
Maria met kind met kanselier Nicolas Rolin 1425-1435
 olieverf op paneel
 66 x 62 cm
 Parijs, Musée du Louvre

Duitsland

Bij de behandeling van de Duitse kunst (**plaat 23**) wijst Vogelsang er op dat er in sommige werken sterke overeenkomsten zijn met Nederlandse kunst. Die zijn bijvoorbeeld te zien in Lucas Moser's *Zeevaart van Maria*, vergelijkbaar met Van Eyck's *Overvaart van Julianus en Martha* (**plaat 19**).

De kruisigingscène van Konrad Witz is voor Duitse kunst ongebruikelijk uitgevoerd, vooral vanwege de massieve manier waarop de figuren in de ruimte zijn gezet. Vogelsang benoemt dat als 'kubistisch'.



Meister des Hausbuches (onbekend)
Christus aan het kruis 1475-1480
 olieverf op paneel
 130,5 x 75,6 cm
 Freiburg, i. Br., Augustinermuseum

Meer karakteristiek voor Duitsland is de andere kruisigingscène op deze plaat. Daarin ligt de nadruk sterk op de grillige contourlijnen. Daarom zijn de figuren in dit werk afgebeeld als silhouetten. Daarin komt sterk naar voren hoeveel drama er in het werk zit en hoe vol het beeld is.

De grillige lijnen, de dramatiek en het volledig gevulde beeld zien we terug bij de Duitse kunstenaar bij uitstek, Albrecht Dürer. Van hem zijn twee houtsneden afgebeeld.

Holland, 17 eeuw

Vogelsang ging er van uit dat het Hollandse landschap van de 17e eeuw zijn bakermat had in het werk van Pieter Brueghel de Oude. Bovenaan **plaat 24** zijn twee voorbeelden van zijn werk afgebeeld. In het schilderij links, *De vluchtende herder*, heeft Vogelsang de figuren weggelaten om te laten zien hoe ruimtelijk het landschap in dit werk is uitgevoerd.

Kenmerkend voor het Hollandse landschap de aandacht voor de wolkenlucht. De lage horizon maakt daarvoor de benodigde ruimte. Jan van Goyen geldt als de schilder bij uitstek van het lage Hollandse landschap. Op de plaat is een gezicht op Dordrecht weergegeven dat destijds werd toegeschreven aan Van Goyen.



Naar Pieter Brueghel de Oude
(overleden 1569)
De vluchtende herder ca. 1575-1600
olieverf op paneel
61,6 x 86,7 cm
Philadelphia, Philadelphia Museum
of Art

Op **plaat 25** en **26** wordt een ander karakteristiek Hollands thema behandeld: de schutterstukken. Op de ene plaat zijn zittende schutters te zien, op de andere staande. Door de hoofden, handen en kragen letterlijk uit te lichten, maakt Vogelsang herkenbaar hoe in de loop van de tijd de groepering van de figuren steeds levendiger werd.

De reeks wordt geopend door een werk van Jan van Scorel uit 1535-1537. *De Nachtwacht*, ruim een eeuw later gemaakt, besluit de serie. Het werk van Van Scorel is langwerpig, *De Nachtwacht* bijna vierkant. En terwijl Van Scorel de geportretteerden rangschikte als een statische rij pasfoto's, heeft Rembrandt de compagnie van kapitein Frans Banning Cocq ten voeten uit afgebeeld als een echte groep met een gezamenlijke actie: de compagnie rukt uit.



Rembrandt van Rijn
*Het Korporaalschap van kapitein Frans
 Banninck Cocq en
 luitenant Willem van Ruytenburch* 1642
 olieverf op doek
 379 x 453 cm
 Amsterdam, Rijksmuseum

Projectkamers

Vogelsangs loopbaan

Willem Vogelsang was in Nederland geboren, maar zijn ouders waren beiden Duits. Hij is daardoor gedeeltelijk in Duitsland opgegroeid. Hij studeerde in Freiburg, Wenen, Parijs en München. Een van zijn leermeesters was de destijds toonaangevende kunsthistoricus Heinrich Wölfflin (1864-1945). In 1898 promoveerde Vogelsang in München op een dissertatie over Hollandse miniaturen. In 1900 werd hij docent kunstgeschiedenis aan de universiteit van Amsterdam, drie jaar later onderdirecteur van het Rijksmuseum.

Vanaf zijn aanstelling in 1907 als hoogleraar in Utrecht bouwde hij het Kunsthistorisch Instituut met grote voortvarendheid uit. Zijn verdiensten voor de universiteit werden in 1921 onderstreept door een aanstelling als rector magnificus.

Vanaf 1917 was er nog een docent aan de opleiding verbonden, Raphael Ligtenberg (1872-1933), die colleges over kerkelijke kunst en iconografie verzorgde. In de volgende jaren trok Vogelsang ook docenten aan op het gebied van de klassieke archeologie, Egyptische en Byzantijnse kunst, moderne kunst, esthetica, kunsttechnieken, natuurwetenschappelijk onderzoek naar kunst en middeleeuwse bouwkunst. In 1946 werd hij opgevolgd door Jan van Gelder (1903-1980).

Beeld van het onderwijs

Het Kunsthistorisch Instituut had aanvankelijk geen eigen gebouw, maar woonde in bij andere instituten. Van 1912 tot 1923 waren er vijf ruimtes beschikbaar op Wittevrouwenstraat 9. In 1923 werd een eigen pand betrokken, Drift 25, waar het instituut tot 1986 zou blijven.

De cursus over de compositie in de kunst was een collegecyclus van vier jaren die Vogelsang heeft verzorgd in de studiejaren 1924/5-1927/8, en in de jaren 1932/3-1935/6. De colleges werden bijgewoond door studenten uit allerlei studierichtingen en door belangstellenden van buiten de universiteit.

Omdat Vogelsang wilde dat de studenten tijdens het college zouden opletten en nadenken, mochten ze geen aantekeningen maken. Daarom verzorgde hij gestencilde samenvattingen. In die samenvattingen wordt verwezen naar de onderwijsplaten.

De colleges waren een soort multimediale presentaties. Behalve de onderwijsplaten werden er ook reproducties, boeken, lichtbeelden (grote glazen dia's) en gipsafgietsels gebruikt, en een enkele keer zelfs originele kunstwerken. Op de lichtbeelden werden soms ook diagrammen getekend, net als op de afbeeldingen op de onderwijsplaten.

'De evolutie van de compositie'

In zijn belangstelling voor de compositie in de kunst was Vogelsang geen uitzondering. Een van zijn leermeesters, Heinrich Wölfflin, had daarover een invloedrijke theorie ontwikkeld die Vogelsang zeker geïnspireerd zal hebben. Directe invloed is aanwijsbaar van August Schmarsow (1853-1936). Vogelsang heeft in zijn exemplaar van Schmarsows boek over compositie in de middeleeuwen tekeningen gemaakt die we terug zien op **plaat 1**, de plaat over de basisprincipes in de compositie.

Op die plaat staan ook tekeningen die rechtstreeks ontleend zijn aan een publicatie van de architectuurtheoreticus Jan Hessel de Groot (1865-1932). De Groot was docent aan een kunstnijverheidsopleiding en heeft een groot deel van zijn leven besteed aan het ontwikkelen van ontwerpmethodes waarin vaste maatverhoudingen zouden leiden tot harmonieuze beelden. Vogelsang gebruikte die principes in omgekeerde richting: om bestaande ontwerpen te analyseren.

Vogelsang zag de veranderingen in de compositie in de loop der tijden als een evolutie, dat wil zeggen als een doorgaand proces dat niet op weg was naar een bepaald doel. In zijn beschrijving van de kunstgeschiedenis voor de *Oosthoeks encyclopedie* spreekt hij over 'De genetische methode'.

Stambomen

In de nagelaten papieren van Vogelsang zitten ontelbaar vele kunsthistorische stambomen. Dat is niet zo vreemd, aangezien hij de ontwikkelingen in de kunst zag als een vorm van evolutie. Hij heeft stambomen getekend van alle denkbare onderwerpen, meestal in vrolijke potloodkleuren. Daarbij zijn zeer concrete thema's zoals de Italiaanse kunst in de 15e eeuw of de Franse kunst van de 19e eeuw. Maar er zijn ook schema's die meer abstracte analyses in beeld brengen, zoals compositieprincipes.

Er zijn ook enkele onderwijsplaten met stambomen. Daarvan moeten er veel meer geweest zijn. Er is een inventarislijst waarin er ongeveer vermeld staan. Die zijn bijna allemaal verdwenen.

Relatie met de moderne kunst

Vogelsang ging er van uit dat de manier waarop een kunsthistoricus de oude kunst benadert sterk beïnvloed wordt door de manier waarop hij of zijn naar eigentijdse kunst kijkt. In het inleidende college van het studiejaar 1917/1918 formuleerde hij dat als volgt: 'Wij hebben a priori geen anderen maatstaf dan de moderne kunst en onze verhouding tot haar.' Hij meende zelfs dat wie geen belangstelling heeft voor eigentijdse kunst, eigenlijk niet echt in kunst geïnteresseerd is.

Vogelsangs belangstelling voor eigentijdse kunst kwam onder meer tot uitdrukking in zijn contacten met de architecten H.P. Berlage (1856-1934) en Gerrit Rietveld (1888-1964), en met Erich Wichman (1890-1929), een van de eerste non-figuratieve schilders in Nederland. Rietveld en Wichman hebben enige tijd colleges van Vogelsang bijgewoond.

In zijn beschrijving van het expressionisme in de *Oosthoeks encyclopedie* noemt hij Wichman, naast Van Gogh en Mondriaan als belangrijke figuren in de avant-garde kunst.

De interesse voor eigentijdse kunst was voor Vogelsang niet alleen een voorwaarde voor een werkelijk begrip van de oude kunst, hij meende ook dat er tussen oude en eigentijdse kunst aanwijsbare verbindingen waren. Zo stelde hij dat de eerste kiemen van moderne kunststromingen als het impressionisme en kubisme al in 1500 aanwezig waren, die van het expressionisme zelfs nog eerder.

Omgekeerd doet de manier waarop Vogelsang kunstwerken ontleedde soms denken aan de wijze waarop de toenmalige eigentijdse kunstenaars de werkelijkheid ontleedden en meer of minder abstract afbeeldden.

Jan van Eyck

Van veel van de onderwijsplaten zijn de ontwerpen van Vogelsang bewaard die Swillens tot platen uitwerkte. De meest complete reeks ontwerpen hoort bij plaat 20, de plaat met de werken van de gebroeders Van Eyck. Twee schetsen - die in deze vitrine te zien zijn - tonen de licht-donkereffecten in het Arnolfiniportret, waarbij de ene schets het negatief is van de andere. Er is een studie waarin de perspectieflijnen zijn geschetst, en een met de voorstelling van opzij gezien ('verkanteld'). Op deze laatste staat een opmerking die kennelijk voor Swillens bedoeld was: 'Even wachten met beginnen! Ik moet nog eenige meded. er bij geven!'

In 1932, toen Vogelsang 25 jaar hoogleraar was, hebben de studenten zelfs een toneelstuk opgevoerd met het Arnolfiniportret als onderwerp. De foto van dit schouwspel is ook te zien in deze vitrine.



Jan van Eyck
Portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw Giovanna Cenami 1434
olieverf op paneel
82,2 x 60 cm
Londen, National Gallery

Ook is er een schets aan de hand waarvan duidelijk is waaraan de perspectiefconstructie van *De aanbidding van het Lam* ontleend is, namelijk aan een boek van G. Joseph Kern.

In het eerste kwart van de 20ste eeuw is door diverse kunsthistorici uitvoerig onderzoek hebben gedaan naar de toepassing van het perspectief in de Zuid-Nederlandse kunst van de 15e eeuw. Naast Kern heeft ook Karl Doehlemann op dat punt veel aandacht getrokken. Zijn constructie van *Het laatste avondmaal* door Dirk Bouts laat zien dat daarin het perspectief meetkundig kloppend is toegepast. Dit schilderij is afgebeeld op **plaat 5**, waarbij de figuren zijn weggelaten om de ruimte beter in beeld te brengen.

Tot slot geeft Vogelsang in een schets voor **plaat 19** weer dat Van Eyck in de *Overvaart van Julianus en Martha* het landschap heeft afgebeeld alsof de beschouwer op een zeer hoog standpunt staat. Maar in dat geval zou het schip waarin Julianus en Martha overvaren ook van bovenaf gezien geschilderd moeten zijn, dus zoals in de onderste schets. Van Eyck beeldde het schip meer frontaal bezien af, dus ogenschijnlijk natuurlijker en completer.

Colofon

Dit vouwblad verschijnt ter gelegenheid van de tentoonstelling:

De evolutie van de compositie

Kunsthistorische onderwijsplaten van Willem Vogelsang en Piet Swillens

Centraal Museum, Utrecht, 09.11.2007 - 06.01.2008

De tentoonstelling vindt plaats ter gelegenheid van het honderdjarig bestaan van de opleiding Kunstgeschiedenis aan de Universiteit Utrecht. Het is een samenwerking tussen de Universiteit Utrecht en het Centraal Museum.

Concept en samenstelling tentoonstelling:
Annemieke Hoogenboom

Inrichting tentoonstelling:
Mariska Beljon, Peter Kipp en Annemieke Hoogenboom

Papierrestauratie:
Peter Kipp

Introductietekst:
Mariska Beljon

Overige teksten vouwblad:
Annemieke Hoogenboom

Engelse vertaling introductietekst op zaal:
Gerard Forde

Centraal Museum Productie:
Mariska Beljon
Leonie Wingen
Camiel van Lenteren

Centraal Museum Techniek:
Henk Heerink
Henny Duenk
Cees van der Linden
Wim Pastoors
Martijn Gerritse
Hans Schopping

Wij danken in het bijzonder het Universiteitsmuseum Utrecht en de familie Swillens en alle andere bruiklenergevers:

Universiteitsbibliotheek Utrecht

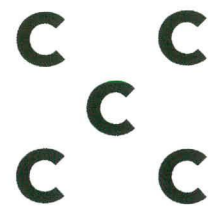
Het Utrechts Archief

Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag

Collectie kunstgeschiedenis Universiteit Utrecht

Afdeling Archief en Registratie Universiteit Utrecht

Centraal Museum
www.centraalmuseum.nl
Nicolaaskerkhof 10, Utrecht
030 2362362 / info@centraalmuseum.nl
open: dinsdag t/m zondag 11.00 - 17.00 uur
gesloten: maandag, 1 januari, 30 april, 25 december.



centraal
museum