



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Kunstenaars van de Kultuurkamer: Geschiedenis en herinnering

Wesselink, C.C.

Publication date
2014

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Wesselink, C. C. (2014). *Kunstenaars van de Kultuurkamer: Geschiedenis en herinnering*.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Inleiding

‘GOEDE’ EN ‘FOUTE’ KUNSTENAARS, ‘GOEDE’ EN ‘FOUTE’ KUNST

In het voorlaatste oorlogsjaar blies Nederlands bekendste abstracte schilder Piet Mondriaan zijn laatste adem uit. Hij stierf ver van het Europese oorlogsgeweld, in New York, waar hij zich in 1940 had gevestigd. Hier had hij zich gelukkig gevoeld omdat zijn kunst er tot grote bloei kwam en werd geprezen. Op zijn schildersezel stond de onafgeronde *Victory Boogie Woogie* (zie illustratiekatern, afb. 1), het ruitvormige doek met de honderden rode, gele, blauwe, witte en zwarte vakjes in tape, papier, olieverf, houtskool en potlood. Over de titel *Victory Boogie Woogie* heeft Mondriaan zich nooit uitgelaten. Het werk is later wel begrepen als ode aan de boogiewoogie en de vrijheid, waarnaar in Mondriaans vaderland op het moment van zijn overlijden zo sterk werd verlangd.¹

Hoe anders immers was in die dagen de situatie in Nederland. Daar heerste de nazidictatuur, die Mondriaans abstractie niet prees, maar als een uiting zag van een gedegenererde, ‘zieke’ cultuur. Zijn werk werd beschimpt in de pers en verwijderd uit de musea.² Ook kubistische, expressionistische en dadaïstische kunst onderging dit lot. Daarmee was de kunstontwikkeling die in de late negentiende eeuw een aanvang had genomen – waarin het weergeven van de zichtbare werkelijkheid niet langer het primaire doel was – een hardhandig halt toegevoerd.

Dit kostte de nationaalsocialisten minder moeite dan we vandaag de dag zouden denken, nu Mondriaan met Rembrandt en Van Gogh als dé nationale schilder geldt. Ook vóór de bezetting, tijdens de crisisjaren, was Mondriaans populariteit in Nederland gering. In het eerste kwart van de twintigste eeuw tot bloei gekomen, werd de abstractie in de jaren dertig als uit de tijd beschouwd, ‘meer demodé dan de Jugendstil’, om met de destijds bekende kunstcriticus Jan Engelman te spreken.³ ‘Het was zo aangenaam stil geworden om de lawaaierige, absolute, abstracte kunst,’ schreef *De Telegraaf* in 1934, mopperend over een groep kunstenaars die zich er toch weer mee had ingelaten ‘alsof wij ergens diep in de provincie zaten’.⁴

Met de Duitse bezetting werd de afkeuring van de abstractie overheidsdictaat. Deze kunst was vanaf dat moment niet meer ‘demodé’ en ‘lawaaierig’, maar ‘ontaard’. Zeker in de beginjaren van de ‘nieuwe orde’ geloofde bijna niemand nog in de levensvatbaarheid ervan. Zo kon de gezaghebbende criticus Jos de Gruyter – na de oorlog zou hij directeur van het Groninger Museum worden – in 1942 tot de uitspraak komen:

Mondriaan toch wordt oud – en de kunstsoort, waarvan hij de vurige vertegenwoordiger was en is, de zoogenaamd abstracte of ‘onderwerp-looze’ schilderkunst, is eveneens oud geworden, oud in den zin van verouderd. Deze kunst had nooit een groot aantal aanhangers [...]; persoonlijk hebben wij haar nooit die beslissende beteekenis kunnen toekennen, die anderen wel in haar gezien hebben. Niettemin, zij was er, zij werd door sommigen hoogelijk bewonderd en gold als een kunst voor het Nieuwe leven, een kunst voor Nieuwe menschen. Thans treft zij allereerst als een historisch verschijnsel, interessant als zoodanig, maar ‘voorbij’. Sedert lang heeft de jongere generatie het in geheel andere richtingen gezocht. [...] Mondriaans waarheid is een gestolde waarheid, en deze grenst in al haar nauwgezette verfijning aan den stilstand van den dood.⁵

In de oorlog hingen de musea vol met realistische kunst met ‘volkse’ motieven als het Hollandse landschap, de zee of het boerenbestaan.

De Gruyter zou versteld hebben gestaan als hij had geweten hoe het Mondriaans *Victory Boogie Woogie* ruim een halve eeuw later verging. In 1998 kwam het doek in Nederlandse handen, toen de staat het voor maar liefst 82 miljoen gulden van een Amerikaans echtpaar kocht.⁶ De Nederlandsche Bank sprong bij om de monsteraankoop te financieren. Vandaag de dag geldt het werk als een topstuk van het vaderlands kunstbezit en van het Haags Gemeentemuseum, dat het in permanente bruikleen kreeg.⁷

In oktober 1939, een maand na het begin van de Tweede Wereldoorlog, toonde kunstschilder Henri van de Velde zijn meer dan manshoge doek *De nieuwe mensch* (zie illustratiekatern, afb. 2) aan het publiek. In de bekende galerie van kunsthandelaar Carel van Lier in Amsterdam merkten vier grote dagbladen het op. De *Nieuwe Rotterdamsche Courant* beschreef de afgebeelde ‘nieuwe mens’ en zijn entourage als een ‘half-naakt mannelijk rugfiguur, met de eene hand een gebaar makend naar het scharlaken-violet gedrapeerde skelet van de Ratio, met de boeken van Voltaire, Marx en Darwin als attributen ter aarde geworpen, in de andere een vlamvend zwaard’.⁸ De figuur kon een pendant zijn van een eveneens getoond christusportret, stelde de krant, omdat beide werken ‘den overgang van [de] eene in een andere cultuur’ konden symboliseren.⁹ *De Telegraaf* vond het schilderij getuigen van de maatschappelijke beweging van een ‘be-gaafd schilder met een rijk gedachtenleven’.¹⁰ Het *Algemeen Handelsblad* was minder enthousiast, maar toch ook niet onwelwillend. Kunst waarvan de voorstelling alle aandacht vroeg, was weliswaar ‘geen groote schil-

derkunst', wel was *De nieuwe mensch* een 'in zekeren zin eerbiedwaardig en indrukwekkend' schilderij.¹¹ Alleen het sociaaldemocratische dagblad *Het Volk* was ronduit negatief. De kunstrecensent van het dagblad, componist en musicus Paul Sanders, ging het niet zozeer om de vorm van het werk – hij vond dat Van de Velde zijn vak voortreffelijk verstond – maar vooral om de inhoud ervan. Over de uitgemergelde 'ratio', de personificatie van het rationalisme, schreef hij cynisch dat die 'blijkbaar zijn macht en wijsheid geput heeft uit die ondeugende boeken, welke hier hun verdiend lot ondergaan (waar hoorde ik toch meer over boekverbranding spreken...?)'.¹²

Afgezien van Sanders, met zijn subtiele verwijzing naar nazi-Duitsland, wekken bovenstaande beschrijvingen niet de indruk dat de recensenten in de gaten hadden dat *De nieuwe mensch* de *nationaalsocialistische* 'nieuwe mens' moest verbeelden en dat Van de Velde een NSB'er was.

In 2007 was dit wel bekend. In dat jaar kocht het Rijksmuseum *De nieuwe mensch*. Enkele jaren eerder was het schilderij opgedoken in een Belgisch kasteeltje, na decennialang verloren te zijn beschouwd. Het Rijksmuseum benadrukte dat de aankoop niet uit kunsthistorische, maar uit historische overwegingen was gedaan. Men zag het schilderij duidelijk niet als *mooi*. Museum en media beschreven het als historisch curiosum, als symbool voor ouderschap tijdens de Tweede Wereldoorlog.¹³ De nationaalsocialistische betekenis van het schilderij is in de huidige tijd voor velen evident. 'Het werk staat [...] stijf van de bruine symboliek, die in één oogopslag de bedenkelijke idealen van een hele grote groep Nederlanders laat zien,' aldus *Kunstbeeld*.¹⁴ *NRC Handelsblad* noemde het 'een werk vol nationaalsocialistische symboliek'.¹⁵

De kunstkritiek houdt er doorgaans absolute standpunten op na: dit kunstwerk is goed, deze stijl is verfoeilijk. Het stelsel van normen en waarden dat schuilgaat achter het esthetische oordeel, blijft in de regel buiten beeld. Maar waarom het verschil in waardering van Mondriaan en *De nieuwe mensch* rond 1940 en vandaag de dag? Waarom wilde de staat de peperdure *Victory Boogie Woogie* eind jaren negentig zo graag in bezit hebben, terwijl De Gruyter in de jaren veertig opgelucht had vastgesteld dat de abstractie passé was? Waarom beschouwt het Rijksmuseum *De nieuwe mensch* niet in eerste plaats als *kunstobject*, terwijl de critici hier voor de oorlog heel anders over dachten?

Het naoorlogse belang van de *Victory Boogie Woogie* schuilt in een uitspraak van kunsthistoricus en Mondriaan-kenner Hans Jaffé. Hij interpreteerde het werk in 1980 als 'de uitbeelding van een levensgevoel, van

een levensstijl: de blijde verwachting, de zekere hoop op de overwinning over tirannie, machtsmisbruik, persoonsverheerlijking' en als 'het schilderij waarmee de naoorlogse ontwikkeling van de schilderkunst inzet, en dat een jonge generatie thans de weg wijst in de richting die Mondriaan steeds de enige verkieslijke vond: "steeds verder"!'¹⁶ Het werk is een boegbeeld geworden van de naoorlogse democratie. Dat bevestigde een trotse Rick van der Ploeg, staatssecretaris van Cultuur ten tijde van de aankoop: 'De beroemde *Guernica* van Picasso is gegroeid tot hét beeld van geweld en oorlogsslachtoffers in de twintigste eeuw. Welnu: de *Victory Boogie Woogie* van Mondriaan is hét beeld van de overwinning van levensvreugde en vrijheid.'¹⁷ Mondriaan en zijn kameraden van De Stijl zijn, niet toevallig, tijdens de wederopbouw op het schild gehesen door het netwerk van cultuurambtenaren, museumdirecteuren, kunstcritici en wetenschappers dat toen de regels van de kunst bepaalde. De Stijl vormde een artistiek weerwoord op het nationaalsocialisme, een culturele injectie voor het nieuwe Nederland. De kunst van Cobra vervulde een soortgelijke functie; en ook aan de wilde, bontgekleurde expressie van deze hemelbestormers kleefde nog steeds de destijds in de wereld gebrachte connotatie van vrijheid en jeugdige onschuld. Cobra en De Stijl zijn zowel in inhoudelijk als stilistisch opzicht als 'goede' kunst neergezet.

Van de Velde en *De nieuwe mensch* verging het anders. Na de oorlog kwam de realistische, 'volkse' kunst die de nationaalsocialisten hadden geapprecieerd in een slecht daglicht te staan. Hieraan kleefde de smet van bezetting en collaboratie. *De nieuwe mensch* was zelfs dubbel 'fout': zowel de stijl als de inhoud van het doek werd met het nationaalsocialisme geassocieerd. Van de Velde werd als NSB'er met de nek aangekeken.

DOELSTELLING VAN HET ONDERZOEK

De waardering van kunst, zo blijkt uit het voorgaande, is niet los te zien van de collectieve herinnering en identiteit van een gemeenschap. Dit uitgangspunt is leidend bij dit onderzoek, dat gewijd is aan de receptie van Nederlandse beeldend kunstenaars die als 'fout' worden gezien op grond van hun houding tijdens de Duitse bezetting (1940-1945). De biografieën van deze kunstenaars en hun werken zijn in deze studie meer dan een onderzoeksobject op zichzelf. Zij maken eveneens iets duidelijk over de verwerking van de oorlog in Nederland, de rol van de kunst daarbij en het veranderde inzicht over goede kunst na 1945. Dit onderzoek schuift het esthetische aspect niet terzijde, maar wil de aandacht vestigen op enige belangrijke buiten-esthetische factoren die de kunsthistorische canon mede vormgeven. Vanwege de morele beladenheid van oorlog en bezetting wor-

den deze in het geval van collaborerende kunstenaars en hun werken nadrukkelijk zichtbaar.

Alvorens me te richten op de naoorlogse geschiedenis van ‘foute’ beeldend kunstenaars ga ik in het eerste gedeelte van dit proefschrift in op hun politieke overtuigingen, hun collaboratie, de waardering van hun werk voor en tijdens de oorlog en het functioneren van de nationaalsocialistische kunstwereld. Analyse van herinneringspraktijken moet mijns inziens hand in hand gaan met de bestudering van het verleden waarnaar de herinnering verwijst. Dit laat de ongerijmdheden zien tussen verleden en herinnering, en vergroot het inzicht in de motieven van de betrokken herinneringsgemeenschap. Deel 1, *Geschiedenis*, dat de periode vóór 5 mei 1945 beschrijft, beschouw ik dan ook als essentiële opmaat tot het naoorlogse deel, *Herinnering*.

Beide gedeeltes van de dissertatie kennen een macro- en een micro-perspectief. Eerst worden de kaders van de kunstwereld geschetst, vervolgens gaat de aandacht uit naar een select aantal kunstenaars. Onder het begrip ‘kunstwereld’ verstaat socioloog Howard Becker het collectief van actoren die de openbare kunst van een gemeenschap vormgeven. Het betreft een wijdvertakt netwerk van kunstenaars, ambtenaren, museummedewerkers, wetenschappers en journalisten die door hun gezamenlijke inspanningen en verbale omlijsting bepalen welke kunst gezien wordt en welke niet, anders gezegd: wat kunst is en wat niet.¹⁸ De kunstwereld bepaalt de randvoorwaarden voor het welslagen van een kunstenaar.

In de periode 1940-1945 was de kunstwereld ingericht naar nationaalsocialistische maatstaven. Haar smaakopvatting was uiterst behoudend. Wat buiten de norm viel, moest verdwijnen uit het zicht van de ‘volksgemeenschap’. De regimewisseling van 1945 luidde een periode van reorganisatie en zuivering van de kunsten in, waarbij de herinnering aan oorlog en bezetting sturend was. Speciaal daartoe opgerichte ‘ereraden’ van verzetskunstenaars kregen de taak om meegaande vakgenoten te bestraffen. Opdrachten voor oorlogsmonumenten, prijzen, subsidies en tentoonstellingen moesten laten zien welke kunstenaars niet met de bezetter hadden meegebogen. De speelruimte van collega’s die als ‘fout’ werden gezien, werd drastisch ingeperkt.

De neergang van de traditionele beeldtaal waarin de laatsten zich uitdrukten, kwam daar nog bovenop. Zoals verscheidene auteurs al hebben vastgesteld, is ook deze niet los van de oorlogservaring te zien.¹⁹ Diverse bronnen uit de wederopbouwtijd brengen de bezetting en de realistische beeldtaal met elkaar in verband, of wijzen juist op het ‘bevrijdende’ karakter van de abstraherende kunst. Toonaangevende figuren in de kunstwereld

lieten het niet na om deze beeldvorming in te zetten en daarmee invloed uit te oefenen op het smaakoordeel van kunstenaars, kunstkenner en het brede publiek. Dit fenomeen wordt hier als 'esthetische zuivering' aangeduid.²⁰

Omdat deze studie zich concentreert op beeld- en canonvorming, geeft zij een verre van compleet overzicht van de naoorlogse schilder- en beeldhouwkunst. Het zij benadrukt dat traditionele stijlen als het realisme en het Hollands impressionisme ook na 1945 nog veelvuldig werden beoefend. Wel werden deze stijlen minder populair en kregen vernieuwende stromingen juist meer aandacht dan voorheen. Mijn doel is de samenhang te beschrijven tussen dit verschijnsel en de oorlogsherinnering. Daarbij wordt duidelijk hoe de beeldvorming soms met de geschiedenis aan de haal ging: het kwam voor dat kunstenaars die tijdens de oorlog niets met de nazi's te maken hadden willen hebben en als goed bekendstonden, na de bevrijding minder succesvol werden omdat de stijl waarin zij werkten, associaties met de bezetter en diens smaak opriep. Ook het omgekeerde kwam voor. Want, zo schrijft kunsthistoricus Gregor Langfeld:

Kanonisierungen sind gesellschaftliche Vorgänge mit identitätsstiftender Wirkung. Der Betrachter erkennt sich im Kunstwerk wieder und sieht sich in seinen Überzeugungen bestätigt. Die Identifikation mit der Ideologie, die mit dem jeweiligen Kunstwerk assoziiert wird, schafft die Voraussetzung dafür, dass das Werk des ästhetischen Blickes für würdig befunden wird.²¹

ANALYTISCH KADER

De oorlogsherinnering loopt als een rode draad door het tweede deel van deze studie, in dit geval gekoppeld aan 'foute' kunst en kunstenaars. In tal van gedaantes duikt ze op, zich vormend naar persoonlijke, generationele en groepsidentiteiten. In de voortdurende dynamiek van de herinnering zijn echter wel tendensen te ontwaren – met opzet gebruik ik het woord tendensen; dit vanuit het besef dat het verleden zich niet in wetmatigheden laat vangen. De geschiedschrijving van 'de oorlog na de oorlog', om met historicus Hans Blom te spreken, vormt een waardevolle bron bij het duiden van die tendensen. Deze kwam in Nederland in de jaren tachtig op gang met de reflecties van Blom en zijn collega Jan Bank op de verwerking van de bezetting in de geschiedschrijving en de maatschappij.²² In de jaren negentig volgden overzichten als *In de schaduw van Auschwitz* van Frank van Vree (1995) en *Na de ondergang* (1997) van Ido de Haan.²³ Jolande Withuis schreef het verhelderende *Erkenning. Van oorlogstrauma naar*

klaagcultuur (2002). In de laatste jaren is het thema nog flink uitgediept. Met subsidies van het ministerie van Volksgezondheid, Welzijn en Sport (vws) hebben onder anderen Rob van Ginkel, Dienke Hondius, Esther Captain en Guno Jones diverse deelaspecten van de Nederlandse herinneringsgeschiedenis onderzocht. NIOD-historici Kees Ribbens, Joep Schenk en Martijn Eickhoff beschreven de betekenis van de oorlog voor nieuwe Nederlanders in *Oorlog op vijf continenten* (2008). Frank van Vree en Rob van der Laarse stelden de bundel *De dynamiek van de herinnering* (2009) samen, Madelon de Keizer en Marije Plomp tekenden voor het overzicht *Een open zenuw* (2010). Chris van der Heijden wijdde zijn proefschrift aan het onderwerp, wat resulteerde in het lijvige *Dat nooit meer* (2011).²⁴ Mijn dissertatie bouwt voort op dit uitgebreide corpus en voegt daar het perspectief van ‘foute’ kunst en kunstenaars aan toe. Het relaas van dit ‘dadererfgoed’²⁵ geeft een scherp beeld van het samenspel van gedeelde en tegenstrijdige belangen dat schuilgaat achter maatschappelijke praktijken van memoreren en verdringen.

Het begrip ‘fout’ is al enige malen gevallen en wordt ook in het vervolg regelmatig genoemd. Dat vraagt om uitleg. Het begrip is immers voor velerlei interpretatie vatbaar. Het werd in en na de oorlog vooral in verband gebracht met wie zich schuldig had gemaakt aan actieve of morele steun aan de bezetter. Daarbij kon het gaan om ‘geijkte’ categorieën als NSB’ers, ss’ers, jodenjagers en vrouwen die relaties met Duitse militairen hadden aangeknoopt, maar ook om mensen die niet in een dergelijk hokje te plaatsen vielen. Soms werd iemand ten onrechte als ‘fout’ gezien. Het kwam eveneens voor dat collaborateurs na de oorlog vrijuit gingen omdat hun daden onopgemerkt bleven. ‘Fout’ is niet meer dan een indicatie en een waardeoordeel. In de historiografie is het gebruik van het woord en zijn synoniemen dan ook veel bediscussieerd. Blom heeft gewezen op de nadelen van een geschiedwetenschap waarin politiek-morele lading een duidelijke plaats opeist.²⁶ Deze visie is gepareerd met het argument dat een waardevrije geschiedschrijving niet bestaat en – zeker bij dit onderwerp – ook niet het streven moet zijn. Meer nog dan aan Blom is dit argument gericht aan het adres van zijn promovendus Chris van der Heijden. Met zijn relativering van collaboratie en verzet zou Van der Heijden zich schuldig maken aan morele ‘nivellering’ van de geschiedschrijving.²⁷

In dit onderzoek meng ik me niet in deze historiografische discussie. Mij gaat het om het gebruik van het begrip ‘fout’, zijn synoniemen en zijn antoniemen. Wie werden in de kunstwereld als ‘fout’ gezien en waarom? Hoe en waarom veranderde dit door de tijd heen? Waarom werden kunst-

VOEGERS.

et voorlopig comité van deze
Klaring roept alle metselaren,
operlieden, tegelzetteren en
voegers op tot het bijwonen
an een vergadering te houden
Vrijdag 22 Juni in Feest-
bouw Lückner v.h. gebouw
harmonie, Rozengracht. Zaal
den 7 uur. Aanvang 7.30 uur.

Eerste klas afwerking; mo-
dellen naar keuze; coupeu
aanwezig.

Brood- en Banketbakke

of goede banketbakkerij
prima stand ter overname
vraagd. Diploma's en conta-
ten aanwezig. Aanbieding
onder no. 0381, bur. v. d. bl

Mededeling van „DE BEZIGE BIJ”

In een der gedichten van het „Vrij Nederlands
Liedboek” wordt de dichter

HEIN DE BRUIN

genoemd als zich aangemeld te hebben bij de Kul-
tuurkamer.

Dit berust op een betreurenswaardige vergissing:
de heer De Bruin heeft zich nooit aangemeld.

De Kultuurkamerprijs, die hem in 1942 werd op-
gedrongen, heeft hij niet willen aanvaarden.

Rehabilitatie dichter Hein de Bruin in *De Waarheid*, 19 juni 1945.

naars die iets vergelijkbaars op hun kerfstok hadden, soms verschillend behandeld? Als ik het woord ‘fout’ gebruik, is dat niet als historisch-analytische categorie, maar in indirecte zin, als signaalwoord van de herinneringsgeschiedenis van de Tweede Wereldoorlog. Ik ben me bewust van het paradoxale van dit uitgangspunt: net zomin als de onderzoeken van Blom, Van der Heijden en die van hun critici kan deze studie waarde vrij zijn.

Bij kunstenaars had het begrip ‘fout’ ook een specifieke, beroepsgerelateerde connotatie. Wanneer werd iemand als ‘foute’ kunstenaar beschouwd? Naast algemene redenen als het NSB-lidmaatschap of sympathie voor het fascisme kon dat zijn omdat iemand actief was in de nationaalsocialistische kunstpolitiek, overheidsopdrachten aanvaardde, subsidies ontving of deelnam aan (overheids)exposities. Nagenoeg zeker is dat de ‘foute’ kunstenaar zich – net als overigens de grote meerderheid van de kunstwereld – bij de Kultuurkamer had gemeld, de nationaalsocialistische beroepsorganisatie voor kunstenaars. ‘Arische’ kunstenaars moesten zich daarbij inschrijven, terwijl dit voor joden verboden was. Deze Kultuurkamer zou een belangrijk symbool worden van de nazificatie van de kunstwereld. Niet voor

niets komt het begrip in de titel van deze studie voor: het fungeert daar als pars pro toto voor de collaboratie van (beeldend) kunstenaars.

Bij het bestuderen van het verband tussen de herinnering aan deze negatieve episode en de stilistische veranderingen na 1945 biedt het wetenschapsgebied van de *memory studies*, in het bijzonder het werk van Aby Warburg en Aleida Assmann, vruchtbare aanknopingspunten. De *memory studies* richten zich op menselijke praktijken van herinneren en vergeten en de politieke, sociologische, culturele en technologische invloeden die hieraan ten grondslag liggen. Met de *cross-over* tussen (kunst)geschiedenis en *memory studies* krijgt het onderzoek, in de geest van Warburg, een interdisciplinair karakter. De Duits-joodse Warburg (1866-1929) was van opleiding kunsthistoricus, maar gaf daar een eigen invulling aan door stevast te rade te gaan bij aanverwante disciplines als geschied-, religie- en literatuurwetenschappen, rechten, psychologie en antropologie.²⁸ Zelf sprak hij ietwat denigrerend van *Hilfswissenschaften* die de kunstwetenschap van dienst konden zijn – waarmee hij volgens de Duitse kunsthistoricus Dieter Wuttke tot ‘Grenzwächter- und Aesthetenschreck’ werd.²⁹

Warburg heeft gewezen op het vermogen van kunst tot het mediëren van herinneringen en de maatschappelijke functie van het kunstwerk in zijn hoedanigheid van herinneringsdrager. Hij dichtte kunstobjecten ‘mnemonische energie’ toe: zij zouden reservoirs zijn van collectieve herinnering.³⁰ De stijl waarin een kunstenaar zich uit, hangt volgens hem samen met de herinneringen en emoties die door de tijd heen met die stijl verknoopt zijn geraakt.³¹ Warburg stelde zich naar eigen zeggen ten doel

auf die Funktion des europäischen Kollektivgedächtnisses als stilbildende Macht hinzuweisen [...]. Die Abweichungen der Wiedergabe, im Spiegel der Zeit erschaut, geben die bewusst oder unbewusst auswählende Tendenz des Zeitalters wieder und damit kommt die wunschbildende, idealsetzende Gesamtseele an das Tageslicht, die, im Kreislauf von Konkretion und Abstraktion und zurück, Zeugnis für jene Kämpfe ablegt, die der Mensch um die Sophrosyne zu führen hat.³²

Terwijl bij Warburg vooral de invloed van de collectieve herinnering op de *totstandkoming* van stijlen aan het licht komt, biedt Assmann aanknopingspunten om de wisselwerking tussen vormtaal, herinnering en *receptie* te duiden. Aan de hand van Assmanns definitie van het begrip ‘mythe’ wordt toegelicht hoe tijdens de wederopbouw de mnemonische werking van kunst werd ingezet om de smaak van de tijd te beïnvloeden. Museum-

medewerkers, journalisten en ambtenaren brachten abstractie en expressionisme in verband met de noties van vrijheid, zuiverheid en antifascisme, terwijl het realisme een tegengesteld imago kreeg aangemeten.

Een vraag die zich daarbij opdringt, is in hoeverre deze beeldvorming een probaat middel was om artistiek-ideologische programma's door te voeren die ook voor de oorlog al bestonden, maar toen nog nauwelijks voet aan de grond kregen. De interpretatie van kunst als tijd- en maatschappijgebonden verschijnsel kan evenwel duidelijk maken waarom deze programma's pas na 1945 de ruimte kregen.

AANPAK, HOOFDSTUKINDELING EN BRONNEN

Als gezegd wisselen vogelvlucht- en kikvorsperspectief elkaar af in deze studie. In beide delen worden na een schets van het veld een vereniging voor beeldend kunstenaars en drie individuele kunstenaars onder het vergrootglas gelegd: de in 1839 opgerichte, in Amsterdam gevestigde Maatschappij *Arti et Amicitiae*, de kunstschilders Henri van de Velde (1896-1969) en Pyke Koch (1901-1991) en de beeldhouwer Johan Polet (1894-1971). Met dit beperkte aantal *case studies* ontstaat enerzijds een nauwkeurig beeld van een ongemakkelijk en weinig bestudeerd onderdeel van de (kunst)geschiedenis, anderzijds biedt deze opzet de mogelijkheid tot vergelijken. Dat deze vier casussen werden gekozen, heeft verschillende redenen. Van de Velde, Koch en Polet waren al tijdens het interbellum toonaangevend in hun vakgebied. *Arti et Amicitiae*, in de volksmond *Arti* genoemd, was een oud en voornaam genootschap dat veel bekende beeldend kunstenaars onder zijn leden telde. Onder anderen Jan Sluijters, Arnout Colnot, Kees Maks, Jan van Herwijnen, Lizzy Ansingh en Willem van Konijnenburg gaven het verenigingsleven kleur in de jaren rond de Tweede Wereldoorlog. In de context van dit onderzoek is de vooraanstaande positie van Van de Velde, Koch, Polet en *Arti* een interessant gegeven. Dit plaatste het naoorlogse publiek immers voor een dilemma: wat te doen met kunstenaars die zich voor de nieuwe orde hadden ingezet, maar die tevens golden als getalenteerd schilder of beeldhouwer? En wat bleef er na 1945 over van *Arti*'s naam en faam?

Voorts is gekozen voor casussen met uiteenlopende politieke achtergronden. Zo valt na te gaan welk verband er bestaat tussen iemands politieke verleden en zijn naoorlogse behandeling en artistieke waardering. Koch voelde zich verbonden met het Italiaanse fascisme, terwijl Van de Velde *nsb'er* was. De beeldhouwer Polet is een complexe figuur. Van het linker uiteinde van het politieke spectrum bewoog hij zich gedurende de jaren dertig naar de rechterkant. Tijdens het interbellum vervulde hij be-

stuurlijke functies om de positie van kunstenaars in de samenleving te verbeteren, in oorlogstijd deed hij hetzelfde vanuit nationaalsocialistisch verband. Vooral zijn lidmaatschap van de Kultuurraad, een prestigieus overheidsorgaan dat de Kultuurkamer en andere culturele instanties met adviezen terzijde moest staan, bezorgde hem zijn naam als ‘foute’ kunstenaar. Kunstenaarsvereniging Arti et Amicitiae collaboreerde vooral uit materiele en economische overwegingen. In genazificeerde vorm kon Arti blijven functioneren en mocht zij haar bezittingen behouden.

De oorlogsverledens van Van de Velde en Koch zijn recentelijk onderwerp van debat geweest, wat voor een tot in het heden reikende studie een waardevol gegeven is. Koch krijgt als gewaardeerd realist geregeld media-aandacht. Zijn politieke verleden blijft dan niet vaak ongenoemd. Van de Velde is minder bekend dan Koch, maar was de laatste jaren meermaals in het nieuws vanwege de aankoop van zijn schilderij *De nieuwe mensch* door het Rijksmuseum.

Verdere criteria die meewogen bij de keuze voor Arti, Van de Velde, Koch en Polet zijn het geringe aantal biografische dan wel monografische studies dat over deze kunstenaars(vereniging) verscheen en de beschikbaarheid van bronnenmateriaal.³³ Dat materiaal vond ik in kunsthistorische en historische literatuur, tentoonstellingscatalogi en krantenbanken, en rijks-, streek-, gemeentelijke en privéarchieven. Dit leverde gegevens op van diverse aard. In de context van dit onderzoek is vooral het onderscheid tussen historische informatie en receptiegeschiedenis van belang. Op basis van het eerste zijn de carrières van kunstenaars, hun organisatorische verbanden en de biografieën van hun werken gereconstrueerd. Het tweede geeft inzicht in hun waardering. Bij dit tweede aspect wegen de diverse motieven van de beoordelaars mee. Wat zijn de politiek-maatschappelijke wortels van een krant? Welke wetenschappelijke methode hanteert een (kunst)historicus? Wat waren de oorlogservaringen van een museummedewerker of overheidsambtenaar? Terwijl in deel I, *Geschiedenis*, de interpretatie van (kunst)historische gebeurtenissen centraal staat, ligt de nadruk in deel II, *Herinnering*, op de receptie van die gebeurtenissen.

Ook de politieke achtergrond waartegen het bronnenmateriaal tot stand kwam, kan niet ongenoemd blijven. Op veel stukken uit de periode 1940-1945 rust de schaduw van repressie, angst en censuur. Journalisten konden zich in deze tijd niet vrij uiten. De notulenboeken van Arti et Amicitiae ademen voorzichtigheid en pragmatisme. Des te meer valt het op wanneer iemand kritische gedachten over het regime aan het papier durfde toe te vertrouwen – waarmee hij de bezetter van bewijsmateriaal voorzag. Ook hier zullen we voorbeelden van zien. Archivalia van de bezetter zelf zijn

doordesemd van de nationaalsocialistische ideologie, maar ook de naoorlogse overheids- en gemeentelijke archieven zijn vanzelfsprekend niet vrij van politieke kleur. Deze factoren speelden niet alleen een rol bij de weging van het materiaal, maar waren als gezegd tevens object van onderzoek.

Interviews vormden een waardevolle toevoeging aan dit alles. Ze gaven een beeld van de tijdgeest en voorzagen mij van unieke anekdotische en persoonlijke informatie. Ik ben me bewust van de mindere historische betrouwbaarheid van deze *oral history*. Het interviewmateriaal is dan ook kritisch gehanteerd en fungeert als gezegd vooral als toevoeging.

Terug naar de vier casussen. Waarom werd naast drie individuele kunstenaars, als peer in de appelmand, tevens een kunstenaarsvereniging geselecteerd? Ook daarvoor zijn verschillende redenen. Wie zich over de geschiedenis van ‘foute’ beeldend kunstenaars buigt, kan niet heen om de Amsterdamse verenigingen Arti et Amicitiae, Sint Lucas, De Onafhankelijken, de Maatschappij Rembrandt en De Brug. Al deze verenigingen stelden zich meegaand op tijdens de oorlog, wat hun langdurig een slechte naam bezorgde. Arti was van dit vijftal de bekendste, de oudste en de grootste. Zij zette haar joodse leden zonder pardon uit de vereniging en gaf de overige leden – voor zover zij hun lidmaatschap niet opzegden – bij de Kultuurkamer op. Verschillende bestuurders namen plaats in culturele adviesraden van de bezetter. Deze geschiedenis is weinig beschreven. Arti’s oorlogsverleden is weliswaar beknopt behandeld in de ter gelegenheid van het honderdvijftigjarig bestaan verschenen monografie *Een vereniging van ernstige kunstenaars* (1989), maar de archiefkast op Arti’s sociëteit aan het Rokin bevat een *mer à boire* aan onontgonnen materiaal.³⁴

Arti’s vergaderingsverslagen bieden inzicht in hoe er op groepsniveau werd gedacht en gehandeld tijdens de bezetting. Het was een slimme zet van de bezetter om verenigingen de mogelijkheid te bieden zich *en bloc* in te schrijven. De verantwoordelijkheid drukte nu niet meer alleen op individuele schouders. Gezamenlijke belangen als de expositiegelegenheid, Arti’s vermogen en haar kapitale pand werden ter rechtvaardiging aangevoerd. Arti’s handel en wandel wordt in perspectief geplaatst door eveneens in te gaan op de keuzes van andere verenigingen.

Vervolgens was Arti sterk betrokken bij de naoorlogse strijd om ‘goed’ en ‘fout’ in de kunstwereld. Daarbij waren, zoals zal blijken, politieke en artistieke argumenten innig verstrengeld. Zowel het voormalige kunstenaarsverzet als de ‘foute’ verenigingen zetten de oorlog graag en vaak in om de eigen artistieke waardering in de hand te werken of die van de tegenpartij negatief te beïnvloeden.

Het proefschrift bestaat uit vier hoofdstukken en een slotbeschouwing. Het eerste hoofdstuk voert de lezer mee in de kunstwereld onder nazistische dictatuur. Het beschrijft de smaak van het tijdperk, de eisen die het regime aan kunstenaars stelde en de wijze waarop zij daarop reageerden. Vanwege de vergaande consequenties ervan, zoals het tekenen van een ‘ariërverklaring’ – waarmee iemand voor zichzelf en zijn wederhelft verklaarde niet van joodse komaf te zijn – zaaide vooral de oprichting van de *Kultuurkamer* tweedracht onder kunstenaars. De vraag of iemand *Kulturkammer* was, had tot lang na de oorlog invloed op zijn reputatie. Ondanks de verstrekkende invloed van de *Kultuurkamer* is aan dit instituut nooit een monografie gewijd.³⁵ Ook ik doe geen poging in die richting. Vooral kwantitatieve vragen – zoals hoeveel medewerkers de *Kultuurkamer* telde, hoeveel schilders en beeldhouwers zich ervoor inschreven en hoeveel kunstenaars beboet zijn omdat zij niet meewerkten – moeten vooralsnog onbeantwoord blijven. Wel beschrijf ik wat de *Kultuurkamer* inhield en welke reacties zij uitlokte. Meer dan voorheen is gebeurd, wordt de *Kultuurkamer* ‘van onderaf’ bekeken: vanuit het perspectief van de Nederlandse kunstenaarsgemeenschap. Het *Kultuurkamer*archief op het NIOD vormt daarvoor een rijke bron. De verslagen van beambten die stad en land afreisden om kunstenaars van het nut van de *Kultuurkamer* te overtuigen, bieden inzicht in de diverse motieven vóór of tegen medewerking.

Ook joodse kunstenaars en het kunstenaarsverzet komen in het hoofdstuk aan bod. Zo ontstaat een beeld van het scala aan posities waarin kunstenaars zich manoeuvreerden en gemanoevreerd zagen: daders, slachtoffers, verzetshelden en de vele grijstinten die daartussen liggen. De Groningse graficus, schilder en verzetsman Hendrik Werkman speelt een bijzondere rol in dit boek. In het eerste hoofdstuk valt zijn naam diverse malen, maar ook later verschijnt hij ten tonele. Vanwege de morele en artistieke tegenstellingen tussen hem en de protagonisten van deze studie – die na de oorlog breed werden uitgemeten – kan hij hier voor antagonist doorgaan. Werkman is niet de enige beeldend kunstenaar op wie deze kwalificatie van toepassing is. Zijn uitgebreide oorlogscorrespondentie is er de reden van dat hij in dit onderzoek relatief veel aandacht krijgt.³⁶ Deze geeft een helder beeld van zijn eigen beweegredenen en de situatie om hem heen, en bezit bovendien een verbazend inzicht in de ophanden zijnde veranderingen in de kunst. Werkman zelf zou die niet meer meemaken: kort voor de bevrijding werd hij gefusilleerd.

Na dit macroperspectief van acties en reacties versmallen we ons blikveld in hoofdstuk 2. Het hoofdstuk gaat in op het kunstenaarschap en de politieke houding van de leden van *Arti et Amicitiae*, Van de Velde, Koch

en Polet in aanloop naar en gedurende de bezetting. Van het eerdergenoemde bronnenmateriaal noem ik in het bijzonder de dissertatie *Kunst in crisis en bezetting* van Hans Mulder uit 1978. Deze heeft een enorme hoeveelheid tot dan toe onbekend materiaal aan de oppervlakte gebracht.³⁷ De hoofdstukken 1 en 2 putten hieruit, maar zijn er tevens een aanvulling op. Anders dan dit onderzoek streefde Mulder in zijn proefschrift naar compleetheid – hij meende dat als je één kunstenaar noemde, je ze allemaal moest noemen.³⁸ Zijn alomvattendheid ging echter ten koste van de zorgvuldigheid. Zo plaatste Mulder achter in zijn boek een lijst van overheidssubsidies en -opdrachten aan kunstenaars, maar vermeldde hij niet dat sommige op die lijst genoemde kunstenaars deze hadden geweigerd.³⁹ Verder uit Mulder zich niet altijd even genuanceerd. Dat vertroebelt het zicht op de historische personages en hun beweegredenen. Zoals uit deze studie zal blijken, was hij hierin overigens een kind van zijn tijd.

Het Franse zinnetje *tout comprendre, c'est tout pardonner* spookte gedurende dit onderzoek geregeld door mijn hoofd. Wat betekende dit voor mij, die een poging deed tot het doorgronden van een moreel verwerpelijk onderdeel van het verleden? De vraag of ik hiermee geen rehabilitatie beoogde, is mij meer dan eens gesteld. Een uitspraak van historicus George Mosse onderstreept mijn gedachten hierover: 'Fascism considered as a cultural movement means seeing fascism as it saw itself and as its followers saw it, to attempt to understand the movement in its own terms. Only then, when we have grasped fascism from the inside out, can we truly judge its appeal and its power.'⁴⁰ 'Tout comprendre' is in dit geval dan ook iets anders dan 'er begrip voor hebben'. Dit onderzoek buigt zich over historische feiten die, hoewel we er misschien liever niet aan terugdenken, een wezenlijk onderdeel zijn van de Nederlandse geschiedenis van de twintigste eeuw. Het wil die feiten interpreteren en verklaren.

Zoals hoofdstuk 1 de professionele randvoorwaarden voor kunstenaars in oorlogstijd beschrijft, richt hoofdstuk 3 zich op diezelfde randvoorwaarden in de jaren 1945 tot grofweg 1960. Met de regimewisseling brak een periode van catharsis aan, ook in de kunstwereld. In de tweede helft van de jaren veertig waren kunstenaars in de greep van de beroepsmatige zuivering, maar ook daarna werkten subtielere vormen van sociale, professionele en esthetische zuivering door.

In het derde hoofdstuk komen vijf instituties binnen het veld aan bod: het zuiveringsapparaat, het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen (оkw), de afdeling Kunstzaken van de gemeente Amsterdam, de in het verzet ontstane Nederlandse Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars en het door Willem Sandberg geleide Stedelijk Museum te

Amsterdam. Deze speelden een toonaangevende rol in de wederopbouw van de kunstwereld en lieten zich alle in meer of mindere mate leiden door de herinnering aan de jaren '40-'45. In de beschrijving van deze instituties ligt de nadruk op hoe zij omgingen met als 'onzuiver' bekendstaande kunstenaars. Hoe werkte de oorlog door in beleid en besluitvorming? Welke balans bestond er tussen herinneren en vergeten? Welke belangen speelden daarbij? Het hoofdstuk sluit af met een paragraaf over naoorlogs iconoclasmie.

Het hoofdstedelijke overzicht bij deze selectie en bij de vier *case studies* doet misschien anders vermoeden, maar de vestigingsplaats is geen keuzecriterium geweest. Dat een flink deel van het verhaal zich in Amsterdam afspeelt, hangt samen met de dominante positie van de stad in de landelijke kunstwereld, zeker na 1945. Dat laat onverlet dat ook andere steden – Utrecht, Den Haag, Rotterdam, Groningen – decor van handeling zijn.

Hoofdstuk 3 beperkt zich tot de periode 1945-1960 omdat de oorlog vooral toen zijn repercussies had in maatschappij en kunstwereld. De professionele, sociale en esthetische zuivering van kunstenaars en kunst droeg bij aan het ontstaan van de 'kunst van de democratie'. Vanaf de jaren zestig trad een lichter kunstenaars aan die de oorlog niet (bewust) had meegeemaakt. De oorlog werd daarmee minder bepalend voor de onderlinge verhoudingen.

Wat niet vervaagde, was de door media en literatuur gedragen herinnering aan 'goed' en 'fout'. Zo bleven ook de oorlogsverledens van de vereniging *Arti et Amicitiae* en de kunstenaars Van de Velde, Koch en Polet levend. Het vierde hoofdstuk beschrijft hun naoorlogse receptie. Welke vijandigheid ondervonden zij? Hoe probeerde *Arti* haar naam te zuiveren? Hoe verliepen de naoorlogse carrières van Van de Velde, Koch en Polet en hoe zijn zij na hun dood gewaardeerd? Tijdens de wederopbouw hadden de drie individuele kunstenaars vergelijkbare problemen, later ontwikkelden zij zich verschillend. Hoewel geen van hen het stempel 'fout' tot op heden is kwijtgeraakt, lukte het Koch, anders dan Van de Velde en Polet, om een comeback te maken.

Kochs naoorlogse waardering is strijdig met het dikwijls in literatuur en media gepresenteerde beeld van de 'foute' kunstenaar die werd verstoten en in de vergetelheid raakte omdat hij had gecollaboreerd.⁴¹ Ook ik stelde me de categorie 'foute' kunstenaars aanvankelijk als een betrekkelijk homogene groep *personae non gratae* voor. Gaandeweg werd echter duidelijk dat hun naoorlogse receptie minder eenduidig is dan wel is gesuggereerd. Het is dan ook niet alleen de politieke achtergrond van een kunstenaar die

zijn receptie bepaalde en bepaalt. Het kunstobject zelf speelt daar een even belangrijke rol in. Besmette verledens werden soms verzwegen en soms benadrukt om de artistieke waardering van een kunstenaar te beïnvloeden. Om dit proces te begrijpen, moeten we ons verhouden tot de complexe wisselwerking tussen esthetiek en politiek en de functie van kunst in de samenleving.

Ik beperk me in dit onderzoek tot de Nederlandse situatie. Niettemin liggen op het internationale vlak interessante aanknopingspunten voor vervolgonderzoek. Een studie van de nazistische kunstpolitiek en een van collaboratie onder kunstenaars in Europees vergelijkend perspectief zijn daarvan slechts enkele voorbeelden.

De slotbeschouwing richt zich op de in deel II van dit onderzoek centraal staande dynamiek tussen de kunsthistorische canon en de collectieve herinnering. Het verband tussen 'foute' kunstenaars en 'goede' kunst, tussen enerzijds de oorlogsherinnering en anderzijds de neergang van het realisme en de herontdekking van de avant-garde wordt in deze afsluitende beschouwing geanalyseerd en verklaard. Daarmee ontstaat een alternatieve blik op de canon, die in de regel bepaalt welke kunstenaars bestudeerd worden en welke niet. Het verhaal van 'foute' kunst en 'foute' kunstenaars maakt duidelijk dat de kwaliteit van het kunstobject geen absoluut gegeven is, maar zich voegt naar een steeds veranderende gemeenschappelijke identiteit, die wordt gevoed door steeds veranderende gemeenschappelijke herinneringen.