



## 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.

# 3

## De zuivering van het veld

### *Inleiding*

Na de bevrijding volgde de afrekening met landgenoten die hadden gecollaboreerd of daarvan werden verdacht. Ook in de kunstwereld was dit merkbaar. Het oude ministerie van OKW trad weer in werking, ‘foute’ ambtenaren werden vervangen en de beroepszuivering moest schoon schip maken onder de kunstenaars zelf. De oorlogsmonumenten vormden niet alleen bakens voor de publieke herinnering, maar waren tevens bedoeld als beloning voor beeldhouwers die standvastig waren gebleven. In dit hoofdstuk wordt de denazificatie van de Nederlandse kunstwereld beschreven vanuit het perspectief van een vijftal instanties: de zuiveringsraden, de direct na de oorlog opgerichte Nederlandse Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars, het Amsterdamse Stedelijk Museum, de afdeling Kunsten van het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen en de afdeling Kunstzaken van de gemeente Amsterdam. Ook wordt een deelhoofdstuk gewijd aan naoorlogs iconoclasmie. De vijf genoemde instanties speelden een toonaangevende rol in de kunstwereld van de wederopbouw. Vanzelfsprekend kwam in deze periode de vraag hoe een kunstenaar zich in oorlogstijd had gedragen bij al deze instellingen aan de orde. Voor de zuiveringsraden was deze vraag zelfs de *raison d'être*: zij waren belast met het bestraffen van kunstenaars die de nationaalsocialistische kunstwereld hadden helpen vormgeven.

Deze ‘officiële’ zuivering van de kunstenaarsberoepen, zo vermelden diverse bronnen, kan zeker niet in alle opzichten als geslaagd worden beschouwd.<sup>1</sup> Haar grootste achilleshiel was het feit dat zij tot april 1946 niet wettelijk was verankerd. De in bezettingstijd geformuleerde zuiveringsgedachte bleek bovendien niet haalbaar in de naoorlogse realiteit. De overheid zwichtte al snel voor de stem van de ‘grijze’ middenmoot die zich te streng beoordeeld voelde. Veel uitgeslotenen laptten hun vonnis aan hun laars; daarbij werden velen van hen in tweede instantie vrijgesproken.<sup>2</sup> Tot teleurstelling van de zuiveringsraden hechtte de overheid meer waarde aan maatschappelijke rust dan aan een principiële aanpak van collaborateurs.

Wat in de bronnen doorgaans buiten beschouwing blijft, is dat de zuivering verder reikte dan deze 'officiële' vorm. De beëindiging van iemands beroepsmatige uitsluiting betekende niet zonder meer dat hij met een schone lei kon beginnen. De archieven van het ministerie van okw en van de afdeling Kunstzaken van de gemeente Amsterdam bieden vele voorbeelden waaruit blijkt dat het verleden niet zo snel vergeten was. Voor de Nederlandse Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars, hierna de Federatie genoemd, gold dat in het bijzonder. Zij was opgericht door voormalige verzetskunstenaars en beoogde dé eenheidsorganisatie voor kunstenaars te worden. Met haar sterk idealistische inslag hield zij de herinnering aan 'goed' en 'fout' in stand. Ironisch genoeg werkte dit averechts bij haar streven om alle kunstenaars in één beroepsorganisatie te verenigen.

Kijken we naar de naoorlogse carrières van beeldend kunstenaars die



Willem Sandberg en Karel Appel in galerie Krikhaar te Amsterdam, 1980, zittend in een door Appel beschilderde stoel.

als ‘fout’ werden gezien, dan valt verder op dat de zuivering zich niet alleen op henzelf richtte, maar ook op hun werk. Aan het realisme kleefde de herinnering aan het nationaalsocialisme, de opkrabbelende natie verlangde naar vernieuwing in de kunst. Vers geïnstalleerde vormgevers van het veld zetten zich in voor een nieuwe beeldtaal, passend bij het vrije, democratische Nederland. Hoofdpersoon in dit proces was Willem Sandberg, verzetsman en naoorlogs directeur van het Amsterdamse Stedelijk Museum. Al voor de oorlog had hij moeite gedaan om de abstractie aan de man te brengen, maar nu, in 1945, had hij met de nog levendige oorlogsherinnering een krachtig wapen in handen: het realisme was ‘fout’, terwijl wat als *entartet* had gegolden nu per definitie al ‘zuivere’ kunst leek te zijn.<sup>3</sup> Avant-gardisten als Mondriaan en Werkman werden naar voren geschoven als artistieke boegbeelden van de nieuwe tijd. De beleidsmakers waren zich er goed van bewust dat deze kunst eveneens de voorkeur genoot in kunstmetropool Parijs en de geallieerde grootmacht Amerika.

Deze ‘esthetische zuivering’ schoot in die zin haar doel voorbij dat deze ook antinazistische kunstenaars als Wim Schuhmacher en Harmen Meurs trof. Want ook zij werkten in de nauwgezette stijl die nu een nare bijsmaak had gekregen. Tegelijkertijd werd een niet geheel brandschoon oorlogsverleden soms weggepoetst wanneer iemands kunst goed aansloot bij de naoorlogse geestelijke waarden. Karel Appel levert een opmerkelijk voorbeeld van hoe de waarheid van een kunstenaar van ondergeschikt belang kan zijn aan de ‘waarheid’ van de kunst. Zijn belangrijkste promotor Sandberg begreep de communicatieve kracht van het beeld als geen ander.

## ‘Zuiverings-Tumult’

### DE OPZET VAN DE ZUIVERING

En het volk vroeg naar kunst, meer dan ooit, krachtiger dan ooit, omdat het er juist nu, in de steeds toenemende verdrukking, behoefte aan gevoelde, omdat het er kracht uit kon putten. Wie dit ontkent, loochtent de feiten. Wie dit ontkent, beledigt ons volk in zijn kunst-gevoeligheid. Wie dit ontkent, ontkent de kunst als bron van geestkracht en leven.<sup>1</sup>

Zo redeneerde letterkundige Jan Gerhard Toonder kort na de bevrijding, in een verdedigingsschrift voor kunstenaars die hun kwast of strijkstok na oprichting van de Kultuurkamer niet aan de wilgen hadden gehangen. Inderdaad was de belangstelling voor exposities en andere vormen van

cultureel vermaak zelden zo groot geweest als in de oorlog.<sup>2</sup> De cijfers ondersteunen deze woorden: in 1940 werden er 33,9 miljoen bioscoopkaartjes verkocht, in 1943 55,4 miljoen. In de zeven grootste gemeenten (Amsterdam, Rotterdam, Den Haag, Utrecht, Haarlem, Groningen en Eindhoven) bezochten in 1940 855.100 mensen een toneelvoorstelling, in 1941 1.265.600, in 1942 1.610.600 en in 1943 1.559.100.<sup>3</sup> In de kunsten zocht het publiek afleiding voor de spanningen die de bezetting veroorzaakte.<sup>4</sup>

Veel bovengronds werkende kunstenaars beriepen zich op Toonders argument om hun keuze te verantwoorden. Als 'uitdrukking van het onvergankelijke in den mensch' behoorde de kunst volgens hen juist in de oorlog voor iedereen toegankelijk te blijven.<sup>5</sup> Anders dan voorheen was deze toegankelijkheid echter niet vrijblijvend – afgezien van het feit dat ze voor joden al snel niet meer gold. Om hun werk te kunnen blijven uitoefenen, hadden de kunstenaars een verbond met de bezetter moeten aangaan. Met hun optredens hadden zij culturele kleur gegeven aan de nationaalsocialistische orde en een onderdeel daarvan draaiende gehouden. Bovendien hadden zij geld verdiend met hun werk, soms veel geld, terwijl collega's als gevolg van hun principiële weigering geen regulier inkomen hadden en andere collega's gedeporteerd en vaak vermoord werden uit naam van het systeem waaraan zij zich conformeerden.

Dit was het waarvoor zij na de oorlog werden gestraft, en wat genoemde argumenten – tot hun eigen verontwaardiging – goeddeels deed vergeten. Het verschil in zienswijze komt tot uiting in een verslag van de sanctionerende instanties:

Maar zij hebben doorgewerkt om zooveel mogelijk met het werk te kunnen doorgaan. Zij moesten hun steun- en voorzieningsfondsen in stand houden (opm.: 2/3 van de leden hebben nooit van die fondsen getrokken!), de exposities moesten doorgaan, er was ook een sterk verhoogde belangstelling van het publiek. Hiermee is het belang van den vijand geenszins gediend (opm.: de Eereraad vindt juist van wel). Op dezelfde wijze zou men de kerk de verhoogde belangstelling kunnen kwalijk nemen (opm.: maar die was niet bij de K.K.) Conclusie: als men een voorwendsel als argument gebruikt, is men ten slotte wel verplicht om daarin te gaan gelooven.<sup>6</sup>

Al in 1941 had Wilhelmina vanuit Londen aangekondigd dat in een bevrijd Nederland voor 'landverraders' geen plaats zou zijn.<sup>7</sup> In de jaren erna werden de twee pijlers voorbereid waarop de geïnstitutionaliseerde zuivering berustte: enerzijds de bijzondere rechtspleging, gebaseerd op een vijftal

koninklijke besluiten,<sup>8</sup> anderzijds het Zuiveringsbesluit. Onder de bijzondere rechtspleging vielen degenen die zich schuldig hadden gemaakt aan concrete ‘hulpverlening aan de vijand’. Hiertoe werden Bijzondere Gerechtshoven ingesteld in Amsterdam, Den Haag, Den Bosch, Arnhem en Leeuwarden.<sup>9</sup>

Een apart onderdeel van de bijzondere rechtspleging was het Tribunaalbesluit. Dit richtte zich op hen die ‘in strijd met de belangen van het Nederlandsche volk’ hadden gehandeld of ‘het verzet tegen den vijand en diens handlangers’ hadden tegengewerkt.<sup>10</sup> Daarmee werd het mogelijk om, zoals historicus Peter Romijn het uitdrukt, ‘een groot aantal zaken te berechten die eigenlijk eerder op een “foute” gezindheid in het algemeen wezen dan op specifieke misdrijven’.<sup>11</sup> NSB’ers konden nu louter op grond van hun partijlidmaatschap worden aangepakt. In tegenstelling tot de Bijzondere Gerechtshoven waren de Tribunalen niet strafrechtelijk maar tuchtrechtelijk gefundeerd.<sup>12</sup> In totaal veroordeelden de Bijzondere Gerechtshoven en Tribunalen 49.920 respectievelijk 14.562 mensen.<sup>13</sup> Hoeveel (beeldend) kunstenaars zich daaronder bevonden, is niet duidelijk.

Ook het Zuiveringsbesluit betrof een vorm van tuchtrecht. Dit richtte zich in eerste plaats op ambtenaren die het bezettingsregime beroepsmatig hadden ondersteund. In navolging daarvan werden ook voor andere beroepsgroepen zuiveringsmaatregelen opgesteld, waaronder de kunstenaars. Deze maatregelen werden in het geval van de kunstenaars relatief laat van een wettelijk fundament voorzien – wat, zoals we zullen zien, de nodige problemen opleverde.<sup>14</sup>

Een eerste stap op het gebied van de kunstenaarszuivering in het bevrijde zuiden was de invoering van een vergunningenstelsel voor kunstmanifestaties. Dat moest hun die ervan werden verdacht ‘fout’ te zijn geweest het optreden beletten. Het bleek een slecht functionerend middel, omdat het Militair Gezag (MG) – het tijdelijke landsbestuur – niet in staat was om zich goed te documenteren omtrent de houding van kunstenaars. Klachten over het optreden van vermeende collaborateurs stroomden binnen.<sup>15</sup>

Het voor kunstenaars uitgedachte zuiveringsstelsel, dat enkele weken na de bevrijding van heel Nederland in werking trad, moest het kaf grondig van het koren gaan scheiden. Letterkundige Nico Donkersloot kreeg de opdracht om dit proces in goede banen te leiden. Hij had een belangrijke rol gespeeld in het kunstenaarsverzet en was een van de oprichters van de in die kringen ontstane Nederlandse Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars.<sup>16</sup> Vijf ereraden werden ingesteld voor letterkunde, muziek,

beeldende kunsten, architectuur en toneel; medio 1946 voegde zich daar nog een zesde ereraad bij voor de in opspraak geraakte Amsterdamse Opera.<sup>17</sup> De zogenoemde Adviescommissie zou zich onder andere gaan bezighouden met documentatie van de ereraden. Net als Donkersloot waren verscheidene ereraadsleden afkomstig uit Federatie-kringen, onder de Adviescommissie waren dat er zelfs zes van de acht.<sup>18</sup> Een van hen was Willem Sandberg, wiens naam ook in het vervolg van deze studie nog veelvuldig zal opduiken.

Een van de eerste daden van de gezamenlijke ereraden was het openbaar berispen van allen die zich bij de Kultuurkamer hadden gemeld.<sup>19</sup> Een kunstenaar kwam voor vervolging in aanmerking wanneer hij zich schuldig had gemaakt aan 'daadwerkelijk profiteren van maatregelen en instellingen van den bezetter' dan wel 'ondersteunen en propageren'.<sup>20</sup> In juli 1945 stelde de Ereraad voor de Beeldende Kunsten vast wat hij beschouwde als profiteren, ondersteunen en propageren en met welke sancties dat gepaard moest gaan. De raad onderkende daarbij verschillende gradaties. Collectief dan wel individueel exposeren zonder politieke achtergrond na instelling van de Kultuurkamer leidde tot een halfjaar respectievelijk een jaar uitsluiting, exposeren met politieke achtergrond tot twee tot drie jaar uitsluiting. Kunstenaars die lagere bestuursfuncties hadden vervuld binnen organisaties van de bezetter zouden voor vijf jaar worden uitgesloten, Kultuurraadsleden en NSB'ers voor tien jaar.<sup>21</sup>

Werden misstappen gecompenseerd door goed gedrag, dan streek de ereraad soms met de hand over het hart. Kunstschilder Gerard van Vliet was zo'n geval. Als bestuurslid van de Maatschappij Rembrandt was hij medeverantwoordelijk geweest voor de aanmelding van de vereniging bij de Kultuurkamer. Ook had hij in Duitsland geëxposeerd. Tot vreugde van de ereraad meldde Van Vliet zich in 1945 zelf voor verhoor. Hij wilde graag meewerken aan de zuivering van het kunstleven. In tegenstelling tot de meeste anderen verdedigde hij zijn houding niet, maar betuigde hij spijt. Bovendien had hij illegaal werk gedaan. De ereraad, die hem als 'zeer sympathieke, oprechte persoonlijkheid' beschouwde, legde hem een halfjaar uitsluiting van openbare exposities en overheidsopdrachten op in plaats van de twee jaar die de meeste coöperatieve bestuursleden kregen.<sup>22</sup>

Van de ongeveer 10.000 kunstenaars die Nederland in 1945 telde, zijn er circa 660 door een ereraad veroordeeld. 85 daarvan waren beeldend kunstenaar.<sup>23</sup> De grote meerderheid hiervan viel in de lichtste categorie van gezamenlijk exposeren na 1 april 1942: de uiterste datum waarop beeldend kunstenaars zich bij de Kultuurkamer hadden moeten melden. Enkel door middel van een nieuwsbericht in enige dagbladen kon deze groep

van zijn straf op de hoogte raken. In 't Veld schrijft: 'Blijkbaar redeneerde de ereraad: wie de schoen past, trekke hem aan.'<sup>24</sup>

#### KRITIEK OP DE ZUIVERING

Zij die over de kunstenaarszuivering hebben gepubliceerd, zijn het erover eens dat het verloop ervan chaotisch was en de uitwerking beperkt.<sup>25</sup> Dit is mede te wijten aan het feit dat de uitspraken van de raad tot april 1946 juridisch in het luchtledige zweefden. Daarbij gaf het MG onvoldoende steun aan de zuivering omdat het uitging van het criterium van openbare orde en veiligheid. Deze zouden niet wezenlijk in gevaar zijn wanneer een 'foute' kunstenaar zou exposeren of optreden.<sup>26</sup>

De structurele zwakheid van de zuivering ontging de veroordeelde kunstenaars geenszins. Een aantal van hen richtte in september 1945 de Vereniging Actie Rechtsherstel der Nederlandse Kunstenaars op, beter bekend onder de naam Actie Rechtsherstel. Met grote gedrevenheid verspreidde deze pamfletten, brieven en brochures waarin de zuivering onder vuur werd genomen. Hoofdpunten van aanklacht waren de wettelijke ongeldigheid van de oordelen van de ereraden en hun inconsistente aanpak.<sup>27</sup> Los daarvan vonden veel aangesloten kunstenaars dat zij in oorlogstijd niet onjuist hadden gehandeld – het bleek al uit de woorden van Jan Gerhard Toonder.

Tot ontsteltenis van de ereraden mocht de Actie Rechtsherstel haar zegje komen doen bij OKW-minister Gerard van der Leeuw en het Militair Gezag, en vond zij bij laatstgenoemde gehoor: de juridische sectie van het MG en chef-staf Hendrik Kruls raakten overtuigd van de ongeldigheid van de door de ereraden gedane uitspraken.<sup>28</sup> Om de kritiek het hoofd te bieden, kondigde de overheid op 5 april 1946 de Wet Zuivering Kunstenaars af. Er kwam een beroepsinstantie, de Centrale Ereraad, die in tegenstelling tot de individuele ereraden louter uit juristen bestond. Uitspraken die na inwerkingtreding van de wet waren gedaan, zouden direct bindend worden. Uitspraken van voor die tijd moesten door de Centrale Ereraad in hoger beroep worden bevestigd alvorens bindend te worden. Werd van dit hoger beroep niet binnen vier weken gebruikgemaakt, dan werd een veroordeeling alsnog rechtsgeldig.<sup>29</sup>

De Centrale Ereraad, die strengere eisen stelde aan procedures en bewijsvoering, stelde zich beduidend milder op dan de ereraden. Op basis van de zuiveringswet herriep de raad het collectieve oordeel over beeldend kunstenaars die tijdens de Kulturkammerjaren hadden geëxposeerd. Artikel 1 van deze wet stelde dat alleen zij gestraft dienden te worden die tijdens de bezetting opzettelijk of door schuld 'zich in dienst hebben gesteld



van de vijandelijke propaganda of die hebben bevorderd, of hun beroep op zoodanige wijze hebben vervuld, dat mede daardoor nationaalsocialistische beginselen of denkebeelden ingang zouden hebben kunnen vinden, dan wel den vijand op andere wijze als kunstenaar hulp hebben verleend'.<sup>30</sup> En dat was op de collectief veroordeelden niet van toepassing, meende de Centrale Ereraad. Ook zwaarder veroordeelden tekenden vaak met succes beroep aan. Van de in totaal 233 kunstenaars die in beroep gingen, kregen 187 strafvermindering.<sup>31</sup> In 116 gevallen was die vermindering opvallend sterk of werd de kunstenaar vrijgesproken.<sup>32</sup> Het was de appellanten bij voorbaat een stuk eenvoudiger gemaakt door de ruime interpretatiemogelijkheid van de wet, die bepaalde dat 'geen maatregelen worden genomen, indien de kunstenaar uit noodzaak heeft gehandeld of met het oogmerk en in de redelijke veronderstelling daardoor uiteindelijk een zoodanig Nederlandsch belang te dienen, dat verdere beroepsuitoefening gerechtvaardigd kon worden geacht'.<sup>33</sup>

Voor de ereraden was hiermee de maat vol. Zij voelden zich dermate in hun positie aangetast dat zij in het najaar van 1946 hun ontslag aanboden. In januari 1948 werden de raden geruisloos opgeheven. Het zou tot juni 1949 duren voor er een wet was gecreëerd die mogelijk maakte dat de Centrale Ereraad de in totaal circa zeventig nog niet behandelde kunstenaars beoordeelde. Dat er nu opnieuw geen mogelijkheid was om in beroep te gaan, was een minder groot probleem dan voorheen: van deze zeventig zaken werd een groot deel geseponeerd, voornamelijk wegens gebrek aan bewijs. In 1952 werd met het opheffen van de Centrale Ereraad een punt gezet achter de officiële kunstenaarszuivering.<sup>34</sup>

Dit 'Zuiverings-Tumult', zoals *De Vrije Kunstenaar* het uitdrukte, weerklonk niet alleen in de kunstwereld, maar in de hele maatschappij.<sup>35</sup> Er was lang naar uitgekeken, maar al snel werd de zuivering een uiterst ongemakkelijke kwestie. De felbegeerde vrijheid kende haar eigen, niet geringe moeilijkheden, waaronder de economische wederopbouw, de Indonesië-kwestie en de Koude Oorlog.<sup>36</sup> Het collectieve terugkijken naar de oorlog maakte plaats voor concentratie op het heden en de toekomst.<sup>37</sup> Men wilde dóór, en de zuiveringsperikelen waren daarbij een blok aan het been. Al in juni 1945 benadrukte minister-president Schermerhorn dat hoewel de zuivering doortastend moest worden aangepakt, de consequenties ervan niet uit het oog mochten worden verloren. Oftewel: de voor de wederopbouw broodnodige maatschappelijke stabiliteit mocht niet in het geding komen. Schermerhorns woorden wekten ongerustheid in verzetskringen, omdat – zo schreef *De Vrije Kunstenaar* – 'men zich afvroeg of de regering wilde

trachten een bepaald deel der voor bestraffing in aanmerking komenden te sparen om aldus hun krachten te kunnen gebruiken voor opbouw-doel-einden'.<sup>38</sup> Een kernprobleem in deze kwestie was de definiëring van 'voor bestraffing in aanmerking komenden'. Idealistische en pragmatische argumenten stonden tegenover elkaar; iets wat in de diverse maatschappelijke deelgebieden op vergelijkbare wijze tot uiting kwam. In 't Veld schrijft dat 'een waarlijke zuivering van de kunstwereld zich niet verdroeg met de eis van snelle herleving van het culturele leven in al zijn vormen'.<sup>39</sup> De onenigheid tussen de Eeraad voor de Beeldende Kunsten en de wettelijk verankerde Centrale Eeraad is hierop terug te voeren.

## *Twee kunstenaarsfederaties en de nasleep van de oorlog*

### DE FEDERATIE: BREUKEN EN CONTINUÏTEIT

Na de bevrijding werd de Nederlandse Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars een gezaghebbende speler in de kunstwereld. Dit was een rechtstreeks gevolg van de in de oorlog ontstane verhoudingen. Aan de wieg van deze organisatie stonden Haagse en Amsterdamse kunstenaars en kunstliefhebbers die niets van de bezetter en zijn maatregelen hadden willen weten. In de oprichtingsfase van de Kultuurkamer waren zij zich gaan beraden over de vraag hoe de kunstsector van een bevrijd Nederland moest worden georganiseerd.<sup>1</sup> Na de Slag om Stalingrad hadden hun plannen vastere vormen aangenomen.<sup>2</sup>

De leiders van de Haagse groep waren Nico Donkersloot en de latere directeur-generaal Kunsten en Wetenschappen van het ministerie van okw Hendrik Jan Reinink.<sup>3</sup> Het Amsterdamse comité bestond geheel uit kunstenaars en werd aangevoerd door de communistische architect Jacques Bot. Willem Sandberg had plaats in beide groepen en was zo een schakelfiguur.<sup>4</sup> Eind 1943 sloegen de twee comités de handen ineen. Kort na D-Day vond bij beeldhouwer Mari Andriessen in Haarlem de eerste vergadering van het voorlopige Federatiebestuur plaats.<sup>5</sup>

Hoewel de ideeën van de twee groepen in hoofdlijnen overeenkwamen, bestonden op het gebied van de uitvoering daarvan verschillen die waarschijnlijk niet geheel toevallig overeenkwamen met het imago van beide steden en de beroepsmatige samenstelling van de groepen. De plannen van het Haagse comité waren autoritairder en pragmatischer dan die van zijn Amsterdamse evenknie. De Amsterdammers vonden het kunstenaarschap an sich een criterium voor toetreding tot de organisatie, de

Haagse groep wilde kwaliteitseisen stellen. De Amsterdamse groep, die zichzelf als ‘radicaaldemocratisch’ beschouwde, beoogde relatief veel inspraak voor kunstenaars in beleidskwesties. Dat leek de Hagenaren niet realistisch.<sup>6</sup>

De gedachte die de plannenmakers bond, was dat het voor kunstenaars na de oorlog nooit meer zo mocht worden als ervoor, toen zij nauwelijks overheidssteun hadden genoten en voor hun gevoel buiten de maatschappij hadden gestaan.<sup>7</sup> ‘De Federatie is eigenlijk geboren uit wrok over de jarenlange verwaarlozing der Kunsten door de Overheid,’ sprak schrijver Eduard Veterman tijdens een Federatie-vergadering in het najaar van 1945. ‘Vroegere Regeringen hebben zich altijd verschanst achter een Farizees standpunt, dat Kunst geen regeringszaak was. Maar als kunst dat niet is, dan is onze hele cultuur geen regeringszaak; zij [de regering] bemoeit zich dan alleen met het versche cadetje en het vloekverbod. Is dan een regering slechts een meid-huishoudster van het Koninkrijk der Nederlanden?’<sup>8</sup>

In de situatie van geestelijke quarantaine waarin de grondleggers van de Federatie zich tijdens de oorlog hadden bevonden, waren deze gedachten versneld tot rijping gekomen. De kansen die de oorlog met zich meebracht, zagen zij ook zelf. De ongedateerde, vermoedelijk tegen het einde van de bezetting geschreven brochure *Het woord is aan de federatie!* licht toe:

Het lukt niet altijd, kunstenaars samen te brengen. In tijden van vrede en welvaart overheerst hun innerlijk leven zo sterk, dat de persoonlijke kleuren elkaar afschreeuwen. Maar in tijden als wij nu beleven, domineert de dreigende achtergrond. Daarom moeten we dit moment benutten. Nú is het mogelijk, alle kunstenaars te verenigen in verband waarmee de maatschappij rekening moet houden. Nú is het mogelijk voor den kunstenaar de sociale erkenning af te dwingen, die men hem tientallen jaren, onder allerlei uitvluchten, onthouden heeft.<sup>9</sup>

De val van het Derde Rijk werd aangegrepen om deze ideeën om te zetten in daden. In de woorden van Veterman: ‘Nu ons land geestelijk en stoffelijk in puin ligt, willen sommigen volgens de oude plannen herbouwen. Maar wij wijzen zulke restauratie’s af. Wij willen, als men nieuw bouwt, ook bouwen volgens de wetten der moderne geestelijke hygiëne.’<sup>10</sup> Wat deze ‘moderne geestelijke hygiëne’ inhield, blijkt uit de lectuur die de Federatie tijdens en kort na de oorlog verspreidde. Haar initiatiefnemers waren ervan overtuigd ‘dat een intensief geestelijk leven en met name ook een sterk levende aandacht voor de kunst van onschatbare vormende waarde en belang zijn voor cultuur en samenleving, niet alleen in zich zelf maar ook als

tegenwicht, tot bezwering der tegen den geest gekante onheilmachten, waaraan de wereld telkenmale ten prooi valt'.<sup>11</sup> De verdiensten van het kunstenaarsverzet hadden hen tot het inzicht gebracht dat de beroepsgroep na de bevrijding luider van zich moest laten horen. De naoorlogse kunstenaar diende midden in de democratische maatschappij te staan, uitgaand van de wederzijdse afhankelijkheid van kunstenaar en volk en de richtinggevende rol van de kunst. Het failliet van de ivoren toren, van het standpunt dat kunst en politiek gescheiden velden zijn, was de Federatie-groep in de oorlog dubbel en dwars gebleken. Want: 'Ivoren torens zijn niet tegen bommen bestand.'<sup>12</sup>

In juni 1943 had de Amsterdamse groep zijn plannen gepresenteerd onder de titel *Beschouwingen over het vraagstuk van de opbouw en organisatie van het Nederlandse kunstleven*, kortweg de *Beschouwingen* geheten.<sup>13</sup> Deze beschreven de structuur van de Federatie en de naoorlogse hervorming van het kunstbeleid. Opzettelijk spraken de auteurs daarbij net als de bezetter van culturele 'ordering'; een van de woorden die zij 'eens duchtig met water en zeep [...] [wilden] schoonmaken om ze weer zonder bittere bijmaak in de mond te kunnen nemen'.<sup>14</sup> Deze ordening moest gestoeld zijn op democratische principes. De groep verwierp alle ordening 'die zou willen voortbouwen op de fundamenteën van schijn en humbug' zoals die door de bezetter waren gelegd: 'Wij kunnen niet nadrukkelijk genoeg verklaren: er is niets goeds in en daarom kan en mag er niets van overgenomen worden'.<sup>15</sup> Van het 28 pagina's tellende document is alleen deze zinsede onderstreept.<sup>16</sup>

Toch verwierp de Federatie-groep niet het hele nationaalsocialistische kunstbeleid. 'Eén ding dient echter te worden erkend,' stelde zij in aanloop naar de bevrijding. 'Voor het eerst in de Nederlandsche geschiedenis worden van staatswege belangrijke bedragen uitgetrokken tot steun van de levende kunst.'<sup>17</sup> De Federatie-kunstenaars verwachtten dat de terugkerende regering in dit opzicht niet zou willen achterblijven bij het DVK.<sup>18</sup> Zij erkenden de raakvlakken tussen socialisme en nationaalsocialisme op dit punt, maar zagen toch ook een wezenlijk verschil: 'Wij willen [...] constateren, dat het hier gaat als met alle ideeën die het nationaal-socialisme van het socialisme stal: het nam alleen de uiterlijke schijn over zonder van het wezen der zaak ook maar iets te willen weten, of in practijk te willen brengen.'<sup>19</sup>

#### DE FEDERATIE NA DE BEVRIJDING

Het einde van de bezetting was voor de Federatie het moment van opstanding. Toen op 10 mei 1945 de nationale driekleur werd gehesen op de

Amsterdamse Stadsschouwburg, was naast de kersvers aangetreden burgemeester Feike de Boer en zijn eveneens net benoemde cultuurwethouder Ab de Roos een delegatie van de Federatie aanwezig.<sup>20</sup> ‘Nu wij weer van vreemde smetten vrij zijn, nu kunnen wij naar eigen aard de grondslagen leggen voor een nieuwe en betere toekomst,’ was de optimistische boodschap van de organisatie.<sup>21</sup> In juli 1945 vond met de verspreiding van het zogenoemde *Manifest* haar publieke lancering plaats.<sup>22</sup> Haar vakverenigingen traden één voor één in werking en honderden kunstenaars meldden zich aan.<sup>23</sup> Diverse leden hadden zitting in de ereraden of kregen een aanstelling op cultuurpolitiek terrein. Op de opening van de expositie *Kunst in vrijheid* in het Rijksmuseum sprak schilder Max Nauta:

Onder de auspiciën van de in de illegaliteit ontstane Federatie van Kunstenaars gaat de bevrijde Nederlandsche kunst zich thans ontplooiën. Moge wijsheid de Federatie leiden bij het krachtig aanmoedigen van hen, die ons vaderland willen dienen met de schoonheid van hun arbeid.<sup>24</sup>

‘Verraderlijke elementen’ – een term uit de eerdergenoemde *Beschouwingen* – zouden hierbij, zeker in de eerste tijd, geen rol spelen.<sup>25</sup> De wisseling van de wacht leek een feit.

Toch kreeg de Federatie minder invloed dan voorzien. Twee zaken in het bijzonder zouden de start van het kunstenaarsverbond verre van vliegend maken: het *Manifest* en de kunstenaarszuivering. Het *Manifest* schoot veel kunstenaars in het verkeerde keelgat vanwege de daarin opgenomen ‘Richtlijn 6’. Deze stelde dat ‘voorlopig voor de *leidende functies* in de Federatie en haar Beroepsverenigingen slechts zij gekozen kunnen worden, die door hun gedrag in de afgelopen oorlogsjaren getoond hebben over voldoende beginsel- en karaktervastheid, moed en beleid te beschikken’.<sup>26</sup> Deze enigszins vaag geformuleerde stelling wekte niet alleen wrevel bij degenen die voor de ereraad moesten verschijnen, maar ook bij kunstenaars die enkel de aanmelding bij de Kultuurkamer kon worden verweten. Hun voorgevoel dat ook zij vooralsnog niet in aanmerking kwamen voor leidende functies binnen de Federatie was terecht: tijdens de oorlog hadden de oprichters besloten dat ‘gilde-leden’ in de eerste naoorlogse jaren geen bestuurlijke taken op zich mochten nemen. Men had dit niet geëxpliciteerd in het *Manifest* omdat men bang was velen daarmee op de kast te jagen – wat dus toch gebeurde.<sup>27</sup> In het voorjaar van 1946 erkende de Federatie dat zij zich met het ‘tere punt’ van de zesde richtlijn in haar eigen voet had geschoten. Veel vakgenoten waren om deze reden niet toegetreden.<sup>28</sup>

Daarbij kwam de overlap tussen de Federatie en de zuiveringsinstanties. De Federatie durfde deze belangenverstrengeling binnenskamers wel te beamen, maar ontkende die om begrijpelijke redenen in de publieke sfeer.<sup>29</sup> Over hen 'die zich tijdens de bezetting als Nederlands burger én als kunstenaar grovelijk misdragen hebben' wilde zij 'niet zelf rechten, maar de beslissing overlaten aan een door de overheid aangewezen of gesanctioneerde instantie,' vermeldt het *Manifest*.<sup>30</sup> Deze abstrahering moest de indruk wekken dat de zaken gescheiden waren, maar bleek niet overtuigend. Voor kunstenaars die zich tegen de zuivering verzetten, waren de dwarsverbanden tussen ereraden en Federatie een hoofdpunt van ergernis.<sup>31</sup>

Het zou nog lang duren voordat de Federatie de kruisbestuiving publiekelijk toegaf. Nog in 1949 schreef het bestuur aan de Haagse gemeenteraad dat de zuivering een zaak was 'waarmede de Federatie niets hoegenaamd van doen heeft gehad'.<sup>32</sup> De felheid waarmee men de herinnering probeerde bij te sturen, verwondert niet: men was in die tijd nog druk doende de eigen macht te consolideren, waarbij negatieve beeldvorming niet van pas kwam. In de Federatie-kroniek *Kunstenaars van Nederland!* (1987) stelden voormalig directeur Jan Kassies en Fenna van den Burg de ontstaansperikelen voor het eerst uitgebreid en kritisch aan de orde.

Verder had een aanzienlijk aantal kunstenaars er moeite mee dat de Federatie zich als enige gesprekspartner van de regering presenteerde en het doel had om alle kunstenaarsverenigingen onder haar paraplu te brengen. Een sterk tegengeluid kwam van Karel Bernet Kempers, voorzitter van de Koninklijke Nederlandse Toonkunstenaars Vereniging (KNTV). Bernet Kempers, een van de aanstichters van het verzet tegen de Kultuurkamer, had weliswaar het *Manifest* ondertekend, maar zich er later van gedistantieerd.<sup>33</sup> Hij had delen van de tekst nooit onder ogen gehad en was het oneens met de strekking daarvan.<sup>34</sup> De officiële oprichting van de Federatie op 5 januari 1946 karakteriseerde hij als 'de begrafenis van een doodgeboren kindje'.<sup>35</sup> Zijn onwilligheid om de KNTV bij de Federatie onder te brengen – besprekingen daaromtrent zouden jarenlang aanhouden om uiteindelijk op niets uit te lopen – weet hij aan de zelfoverschatting en het gebrek aan tact die de Federatie in haar streven naar eenheid aan de dag legde.<sup>36</sup> Het was eveneens Bernet Kempers die de Federatie 'de culturele sectie van de CPN' noemde; een verwijzing naar de bij het gros van de bevolking weinig geliefde Communistische Partij van Nederland. Het was een uitspraak die pers en publiek graag mochten herhalen.<sup>37</sup> Geheel onwaar waren Bernet Kempers' woorden overigens niet: onder de Federatielieden bevonden zich bovengemiddeld veel communisten.<sup>38</sup>

Het vergeefse eenheidsstreven van de Federatie heeft overeenkomsten met de politieke eenheidsgedachte van de Nederlandse Volksbeweging (NVB). Opgebloeid in het eendrachtige geestelijke klimaat van de verzetsbeweging sloeg de eenheidsgedachte stuk op de herstelde verhoudingen en veranderde prioriteiten van de naoorlogse maatschappij. In oorlogstijd was de oude strijd tussen de zuilen tot een verwaarloosbare kwestie gereduceerd, maar met het verdwijnen van de collectieve vijand laaide deze weer op. In zijn monografie over de NVB concludeert historicus Jan Bank: 'De initiatiefnemers van de NVB zijn niet de enigen, wier hoog gespannen verwachtingen over een nieuw Nederland in mei 1945 zijn gefrustreerd. Ze maken deel uit van een algemene beweging, die we [...] kunnen aanduiden in de trilogie van uitbarsting van vitale vernieuwingsdrang, slijtage na een terugkeer in de werkelijkheid van traditie en continuïteit en reflectie.'<sup>39</sup>

Dat de Federatie niet de in de oorlog voorziene vorm en invloed kreeg, laat onverlet dat zij bijdroeg aan een belangrijke cultuurpolitieke mentaliteitsverandering.<sup>40</sup> Een van haar hoofddoelen, verruimde subsidies voor kunstenaars, werd een feit. Dit was in wezen een voortzetting van de nationaalsocialistische cultuurpolitiek,<sup>41</sup> maar de Federatie vergeleek de nieuwe situatie vanzelfsprekend liever niet met het dictatoriale, discriminerende bezettingsbeleid.<sup>42</sup> Een andere doorbraak was de Raad voor de Kunst. De blauwdruk daarvan was de in de oorlog bedachte 'Kunstkamer' – een woord dat ondanks de onvermijdelijke connotaties het meest passend was bevonden. Deze moest zich gaan bezighouden met de organisatie van het Nederlandse kunstleven op diverse niveaus.<sup>43</sup> Het idee werd in 1947 concreetiseerd met de Voorlopige Raad voor de Kunst.<sup>44</sup> Hoewel de Federatie niet tevreden was over de uitwerking van haar geesteskind – de raad kreeg bij lange na niet het gewenste gehalte aan kunstenaarsleden en miste slagvaardigheid<sup>45</sup> – bracht hij maatschappelijke terreinwinst voor kunstenaars.<sup>46</sup> In 1955 volgde de definitieve Raad voor de Kunst, die deels op voorspraak van kunstenaarsorganisaties werd samengesteld en meer inspraak had.<sup>47</sup>

#### TWEE FEDERATIES IN STRIJD OM DE OORLOGSHERINNERING

In haar poging om alle Nederlandse kunstenaars onder haar hoede te krijgen, kreeg de Federatie het als gezegd aan de stok met verschillende andere kunstenaarsorganisaties. Haar langdurigste en meest strijdbare opponent was de Nederlandse Federatie van Beeldende Kunstenaarsverenigingen. Deze federatie was in 1931 opgericht en vertegenwoordigde een twintigtal kleine en grote genootschappen in afwisselende samenstelling. Na een in-

actieve periode tijdens de oorlog kreeg zij in 1946 nieuw leven ingeblazen.<sup>48</sup> Omdat zij inmiddels niet meer de enige grote kunstenaarsfederatie was, kwam zij tot haar eigen ongenoegen als de 'oude' Federatie bekend te staan.<sup>49</sup>

Bram Hammacher, hoofd van de afdeling Beeldende Kunsten binnen het ministerie van okw, stelde eind 1946 dat in de Federatie de 'zuivere of gezuiverde kunstenaars' waren opgenomen en in de oude Federatie de 'niet gezuiverden'.<sup>50</sup> Hoewel deze scheidslijn niet absoluut was en Hammacher toevoegde dat die begon te vervagen, was zijn observatie niet uit de lucht gegrepen. Bij de oude Federatie waren onder andere de Amsterdamse verenigingen Arti et Amicitiae, Sint Lucas, De Onafhankelijken, De Brug en de Maatschappij Rembrandt aangesloten.<sup>51</sup> Veel kunstenaars die deze verenigingen tijdens de oorlog vaarwel hadden gezegd, waren na de bevrijding lid geworden van de Federatie.

De oude Federatie zei vooral de economische en maatschappelijke belangen van (beeldend) kunstenaars te behartigen. Daarmee was haar taakomschrijving formeel gelijk aan die van de Federatie.<sup>52</sup> In de praktijk waren haar activiteiten echter vooral gericht op haar eigen rehabilitatie. Het is nauwelijks overdreven om te stellen dat de communicatie tussen de twee federaties in het eerste naoorlogse decennium overwegend bestond uit moddergooien. De oude Federatie en de daaronder ressorterende verenigingen waren daarin het fanatiekst. Ondanks hun eigen Kulturkamer-verleden schuwden zij de vergelijking met de bezetter niet. De Federatie werd een 'Duitse mentaliteit' verweten<sup>53</sup> en zou 'dictatoriaal' worden bestuurd.<sup>54</sup>

Sint Lucas-voorzitter Bart Peizel was een van de hoofdrolspelers in deze polemiek. Hij had zijn vereniging de Kulturkamer binnengeloodst, had in Duitsland geëxposeerd en een adviesfunctie gehad binnen het DVK,<sup>55</sup> maar vond dat hem niets te verwijten viel. Voor de ereraad had hij verklaard de DVK-post onder druk van Gerdes te hebben aangenomen, nadat hem was beloofd dat er 'geen politieke inmenging zou zijn'. Hij vond dat hij in zijn functie goed werk had verricht: 'Dank zij [...] sabotage werden de maatregelen krachteloos gemaakt of belet. Zo werd "bovengronds" even goed werk verricht als ondergronds. Het vulde elkaar aan. Bijna geen enkele kunstenaar is naar Duitsland gevoerd.'<sup>56</sup> 'Fout', dat waren volgens Peizel Duitsers en NSB'ers, zo blijkt uit zijn stelling dat ook Kulturkamer-kunstenaars 'goede Nederlanders' waren 'met een gloeiende haat tegen al wat Duits en n.s.b. was'.<sup>57</sup>

Peizels uitleg laat zien dat er naast de uitersten van 'goed' en 'fout' op dat moment nog weinig ruimte voor nuance was.<sup>58</sup> De strijd om de herinne-



ring was op zijn hevigst en Peizel deed wat hij kon om deze in zijn voordeel te beslechten. Opvallend is zijn opmerking dat bijna geen enkele kunstenaar naar Duitsland was gevoerd. Want waar waren de talloze gedeporteerde joodse kunstenaars in zijn pleidooi? Peizels kijk op de geschiedenis was niet uitzonderlijk. In de periode waarin hij zich voor de ereraad verantwoordde, keerde een gedecimeerde joods-Nederlandse gemeenschap terug naar haar vaderland. Historici als Martin Bossenbroek, Diennek Hondius en Hinke Piersma hebben hun vaak verre van hartelijke ontvangst beschreven.<sup>59</sup> Het joodse leed werd in deze periode nog maar weinig onder ogen gezien.

Met het begin van de Koude Oorlog en de toenemende angst voor het 'rode gevaar' kreeg de oude Federatie een belangrijk middel in handen waarmee zij de met de oorlog verbonden schema's van 'goed' en 'fout', 'zuiver' en 'onzuiver' enigszins kon doen vergeten. Dit benutte zij dan ook ten volle. In een interview met streekkrant *De Gooi* bestempelde Bart Peizel de Federatie tot 'E.v.c. in de kunst', verwijzend naar de in 1944 op communistisch initiatief opgerichte werkersbond de Eenheids Vakcentrale.<sup>60</sup> Met de kop 'Communistische penetratie in de kunstwereld' deed het centrumrechtse dagblad er zelf nog een schepje bovenop.<sup>61</sup> Ook plaatste *De Gooi* een lange, door de oude Federatie aangereikte lijst met als communist te boek staande leden van haar jongere zuster.<sup>62</sup> De krant had gedurende de oorlog, toen nog bekend onder de naam *De Gooi- en Eemlander*, onder NSB-hoofdredacteurschap gestaan. Een publicatieverbod tot maart 1946 was het gevolg geweest. Van 1949 tot 1954 volgde verdere berisping in de vorm van een naamsverbod, resulterend in de verkorte titel *De Gooi*.<sup>63</sup> Dat juist deze krant Peizel een podium bood, was waarschijnlijk geen toeval. Bij *Het Parool* of *Trouw* was hij denkkelijk minder welkom geweest met zijn verhaal.

Toen de Federatie in 1949 een kunstenaarscongres organiseerde, stuurden aanhangers van de oude Federatie een anoniem pamflet aan gastgemeente Den Haag.<sup>64</sup> Ook daarin betichtten zij de Federatie van communistische indoctrinatie.<sup>65</sup> CPN-gemeenteraadslid Gerrit van Praag wees er tijdens een vergadering op hoe de oude verenigingen zich tijdens de bezetting hadden gedragen. 'Dat zijn dezelfde heren,' concludeerde hij, 'die nu optreden als de vaderlanders bij uitstek, die proberen de vooruitstrevende kunstenaars te discrimineren door hen allen communisten te noemen; profiterend van de anticommunistische gezindheid die thans heerst [...].'<sup>66</sup> Bijna waren de pamfletschrijvers erin geslaagd het Federatie-congres te verijdelen: na een lange, van wantrouwen doordeseemde zitting stemden 19 raadsleden voor en 17 tegen de toekenning van een substantiële subsidie aan de organisatoren van het congres.<sup>67</sup>

De Federatie was uiterst verontwaardigd over deze poging tot sabotage. Zij stuurde een verweer aan de Haagse raadsleden, enige kopstukken van het ministerie van OKW en prinses Wilhelmina.<sup>68</sup> De laatste was begin 1947<sup>69</sup> tot de Federatie toegetreden ter aanmoediging van de eenheidsgedachte en als eerbetoon aan de voormalige verzetsbeweging.<sup>70</sup> De Federatie zou geen enkel politiek oogmerk hebben, luidde het verweer; en anders dan boze tongen beweerden, had zij de minister géén protesttelegram over de politionele acties gestuurd. Omwille van de eenheid stelden de briefschrijvers nog steeds met de oude Federatie te willen samenwerken, maar in een apart schrijven aan Wilhelmina beklaagden zij zich over de ‘zeer onzuivere beweegredenen’ van de verspreiders van het pamflet.<sup>71</sup>

Naast de politieke tegenstellingen tussen de oude en de nieuwe Federatie onderscheidde de twee zich ook van elkaar in artistieke productie. Bij de oude Federatie waren eerder de behoudende kunstenaars aangesloten en bij de Federatie de meer progressief ingestelden.<sup>72</sup> De kunstkritiek bevestigde dit beeld. Onder de titel ‘Honneur aux dames en sluimerende heren’ zette het *Algemeen Handelsblad* de ‘doffe atmosfeer’ op Arti af tegen de ‘frisse allure’ van een expositie van Federatie-vrouwen. Terwijl de laatsten met complimenten werden omringd, was de krant genadeloos over wat er in de zalen van Arti te zien was: ‘Een tentoonstelling als deze is in staat om iemand, die enig temperament in zich heeft, revolutionair te maken.’<sup>73</sup>

In mei 1955 organiseerde de eerder dat jaar opgerichte stichting Kunstenaars Herdenken 5 Mei een expositie ter gelegenheid van de tiende verjaardag van de bevrijding. De achtkoppige organisatie, onder wie museumdirecteur Willem Sandberg, beeldhouwer Leo Braat en oud-minister in ballingschap Gerrit Bolkestein, was grotendeels afkomstig uit verzets- en Federatiekringen. In de vrijwel hoofdletterloze tentoonstellingscatalogus – een sjibbolet voor progressiviteit – weerklinkt het zuiverheidsmotief:

wanneer de stichting ‘kunstenaars herdenken 5 mei’ met de beraamde jaarlijkse culturele manifestaties er in zou kunnen slagen een waarderemeter te worden van het geestelijke leven van ons volk, een toetssteen voor de geestelijke en materiële gezondheid van nederland, dan feitelijk pas zou het gestelde doel volledig bereikt zijn.<sup>74</sup>

Voor het in het Stedelijk Museum gehouden evenement koesterde men de verwachting ‘dat iets van de herwonnen vrijheid in het tentoongestelde werk tot uitdrukking zal komen.’<sup>75</sup> Veel deelnemende kunstenaars waren Federatie-lid, veel van het getoonde werk was abstraherend of abstract.<sup>76</sup>

De oude Federatie uitte haar verbolgenheid over deze selectie in een telegram aan het ministerie van okw. De kunstenaars en werken zouden niet representatief zijn voor de Nederlandse kunst van het moment.<sup>77</sup>

In de loop van de jaren vijftig zou de oude Federatie steeds minder van zich laten horen.<sup>78</sup> Degenen die zich het sterkst hadden geroerd, raakten op leeftijd en er stond geen nieuwe generatie klaar om de organisatie vitaal te houden.<sup>79</sup> In 1959 zegden Arti en Sint Lucas hun lidmaatschap op.<sup>80</sup> Zij zagen in dat de oude Federatie ‘geen levend organisme’ meer was.<sup>81</sup> Tijdens de vergadering waarop Arti hiertoe besloot, stelde penningmeester Arie van Mever vast dat ondanks de grote verdiensten van haar voormannen ‘z.i. de grootste activiteit van de Federatie bestond uit de negatieve houding tegenover de Federatie van Beroepsverenigingen’.<sup>82</sup> In wezen was de eerste vanaf het moment dat de buitenwereld het epitheton ‘oude’ voor haar naam plaatste, niet meer dan een vehikel van vruchteloos verzet geweest tegen haar morele en professionele afgang.

De Federatie daarentegen verwierf zich – zij het met vallen en opstaan – binnen enige jaren een sterke positie in de kunstwereld. De organisatie ontwikkelde zich tot een platform van overleg tussen kunstenaars en een centrum van actie op het gebied van kunstbeleid. Zij werd bovendien een gewaardeerde gesprekspartner van de overheid.<sup>83</sup> ‘Met reden mocht de Federatie pretenderen dat zij aan de ontwikkeling van de gedachtenvorming over kunstbeleid belangrijke impulsen had gegeven,’ schrijven Van den Burg en Kassies.<sup>84</sup> Ook in artistiek opzicht had de Federatie het tij mee: de figuratie verloor terrein, het fijne penseel uit de jaren dertig werd terzijde geschoven. Deze smaakverandering was méér dan een externe omstandigheid: de Federatie had haar zelf in de hand gewerkt. Het waren veelal aan de Federatie gelieerde kunstenaars en kunstliefhebbers die ervoor zorgden dat Nederland na 1945 een ander artistiek gezicht kreeg. Bij die herijking van de canon speelde de oorlogsherinnering een belangrijke rol.

# Vrijheid en zuiverheid in het Stedelijk Museum

SANDBERG AAN ZET

de kunstenaars van deze tijd geven vorm aan al wat leeft in deze tijd

elke kunstenaar heeft betrekking op de samenleving

ware kunst draagt in haar wezen de mogelijkheid van het revolutionaire<sup>1</sup>

Zo luiden enkele van de talloze aforismen die jonkheer W.J.H.B. (Willem) Sandberg gedurende zijn directoraat van het Amsterdamse Stedelijk Museum (1945-1962) neerpande op kleine velletjes kladpapier. Toen hij kort na de bevrijding aantrad, stroopte hij de mouwen hoog op om de Nederlandse kunstenaars in de door hem gewenste richting te bewegen. Hij zou een eind komen. Tijdens zijn ambtsperiode was hij met voorsprong de machtigste man in de kunstwereld hier te lande en wist hij bergen te verzetten in het landschap van de vaderlandse kunst.<sup>2</sup> Naast zijn directeurschap van het Stedelijk Museum was hij van 1947 tot 1950 voorzitter van de Federatie en vervulde hij tientallen commissariaten en bestuursfuncties in de cultuursector, onder meer bij het Prins Bernhard Fonds, de Amsterdamse en de landelijke Raad voor de Kunst, het Instituut voor Kunstnijverheids- onderwijs en de Centrale Adviescommissie Oorlogs- en Vredesgedenk- tekens.<sup>3</sup> Hij draaide zo veel arbeidsuren dat zijn gas- en elektriciteitsrantsoen tijdens de magere wederopbouwjaren niet volstond en hij de directeur van het gemeentelijk energiebedrijf om ophoging moest vragen:

Vele van deze functies eischen dagelijksche bemoeiingen, zoodat er niet alleen overdag, maar ook dikwijls 's nachts gewerkt moet worden, waardoor de lamp ook gewoonlijk langer moet branden dan met het oog op de verstrekte rantsoenen dienstig is – bovendien moet ondergetekende dagelijks meerdere vergaderingen bijwonen, waardoor hij op ongeregelde tijden thuiskomt en het eten langer op het fornuis staat dan voor het gas- verbruik geoorloofd is. Ook zou hij af en toe de vermoeide leden wel in een warm bad willen ontspannen, maar ook dat kan eigenlijk niet, zoodat hij zich tot u wendt met het dringend verzoek om zijn gas- en electriciteits- rantsoen te willen verhoogen.<sup>4</sup>

Met zijn ongebruikelijke, onbureaucratische flair wist Sandberg vele deuren geopend te krijgen.

Naast een flinke dosis charisma en eigenzinnigheid droegen ook zijn verzetsdaden bij aan de naoorlogse invloed van de museumdirecteur. Die variëren van het prominent aanbrengen van het woord ‘moffen’ op een affiche voor de expositie *150 jaar mode* (1942) in het Stedelijk Museum tot het op grote schaal vervaardigen van valse persoonsbewijzen.<sup>5</sup> De aanslag op het Amsterdamse bevolkingsregister in 1943 had hij helpen voorbereiden. Als een van de weinige betrokkenen wist hij succesvol onder te duiken en zo aan het Duitse vuurpeloton te ontkomen.<sup>6</sup>

Sandberg was een hoofdrolspeler in de hier bestudeerde zuivering van de Nederlandse kunst na 1945. Zijn weinig stimulerende beleid ten opzichte van de traditionele kunst raakte kunstenaars met een politiek besmet verleden – wat zijn bedoeling was – maar ook andere adepten daarvan. Dit leidde soms tot merkwaardige toestanden. Glazenier en kunstschilder Charles Eyck, bij wie Sandberg ondergedoken had gezeten, verklaarde hem in de late jaren vijftig openlijk tot aartsvijand in een emotioneel artikel in *Elseviers Weekblad*.<sup>7</sup> Eyck had in oorlogstijd meegewerkt aan clandestiene uitgaven en zich niet bij de Kultuurkamer gemeld.<sup>8</sup> In 1947 sleepte hij mede dankzij Sandberg de opdracht voor het Bevrijdingsglas in de Goudse Sint-Janskerk in de wacht, maar in de jaren vijftig daalde zijn ster.<sup>9</sup> Zijn figuratieve stijl werd achterhaald gevonden, pogingen tot experimenteren overtuigden niet.<sup>10</sup> Zijn frustratie daarover wendde hij op Sandberg af, als belangrijkste pleitbezorger van de vernieuwingsgeest in de Nederlandse beeldende kunst. In een steunbetuiging aan Sandberg achtte Gerrit Rietveld de aanval van Eyck ‘achteraf begrijpelijk’: hij lag er op dat moment min of meer uit.<sup>11</sup>

Sandbergs invloed reikte verder dan de kunstwereld alleen. Voor verzetskunstenaars Hildo Krop en Henk Chabot richtte hij brieven aan gemeentelijke brandstoffencommissies met het verzoek om extra kolen. Behorend tot de ‘weinig uiterst begaafde’ Nederlandse beeldend kunstenaars dienden zij er warm bij te zitten om hun ‘grootsche scheppingen’ te kunnen creëren, schreef hij.<sup>12</sup> Ten behoeve van de zieke acteur Hans van Meerten bepleitte hij een extra uitkering, daarbij Van Meertens verzetsverleden benadrukkend:

Mij dunkt, dat ik mede uit naam van al zijn oude makers spreek, wanneer ik constateer, dat Hans een van de centrale figuren van het Nederlandse kunstenaarsverzet is geweest en dat hem, nu hij geheel buiten gevecht is gesteld, zeker een eregeld toekomt, waarbij in dit geval wel een bijzondere klemtoon op eer mag vallen.<sup>13</sup>

Ook sprong Sandberg in de bres voor diverse in Nederland gevestigde Duitsers.<sup>14</sup> Schilder Max Beckmann stond hij bij in een poging tot het verkrijgen van de Nederlandse nationaliteit. De schilder had zich gedurende de oorlog gedragen ‘zoals een goed Nederlander zich zou kunnen gedragen’, benadrukte Sandberg in een brief aan de instanties. ‘Beckmann is een schilder van internationale bekendheid en ons land mag er trotsch op zijn dergelijke personen gastvrijheid te verleen.’<sup>15</sup> Om hun paspoort en verblijfsvergunning verlengd te krijgen schreef hij over de Duitse regisseur Theo Güsten en diens echtgenote, de Pools-joodse zangeres Chaja Goldstein: ‘Ik stel er prijs op te verklaren dat ik met beiden gedurende den oorlog in nauw contact heb gestaan en hun politieke betrouwbaarheid en hun gedrag ten opzichte van de Nederlandsche zaak, steeds onberispelijk was.’<sup>16</sup> Gaf Sandberg zijn fiat, dan kon zelfs een Duitser er in de prille bevrijdingsdagen van op aan dat hij tot het kamp van goed werd toegelaten. Want het wantrouwen jegens al wat Duits was, was groot in die jaren. Daar getuigde Sandberg persoonlijk van toen hij in 1949 door Duitsland reisde om schilderijen voor een expositie te vergaren:

Het is toch merkwaardig weer in Duitsland te zijn. Ik kan eigenlijk niet ontkennen wanneer ik al deze lieden om me heen zie, dat ik iets op ze tegen heb. [...] Ik kijk ze er allemaal stuk voor stuk op aan en het is moeilijk het resultaat van mijn bezichtiging onder woorden te brengen... [...] Wat zal er van dit militair, maar ook geestelijk overwonnen volk worden? Iedere profeet, maar ook iedere charlatan, die een vonk in de ziel van deze mensen weet te wekken, kan geweldige massa's psychische springstof doen ontvlammen, zoals we ook na de vorige oorlog hebben meegemaakt.<sup>17</sup>

Ditzelfde wantrouwen blijkt ook uit de brief die de Duits-joodse kunsthandelaar Herbert Tannenbaum in 1948 aan Sandberg schreef. Tannenbaum had nazi-Duitsland in 1937 voor Nederland verruild en was na de oorlog naar de Verenigde Staten vertrokken.<sup>18</sup> Hij verontschuldigde zich bij Sandberg dat hij in zijn *Muttersprache* correspondeerde: ‘Ich hoffe, dass Sie nichts dagegen haben. Hier gewöhnt man sich die Scheu vor dem Moffenaccent glücklicherweise wieder etwas ab.’<sup>19</sup> In dezelfde brief betuigde Tannenbaum:

Wir gedenken immer und für immer mit Dankbarkeit daran, dass Sie in all den vielen Anliegen, die ich an Sie hatte, immer mit einem Ja geantwortet haben, wo andere aus mangelnder Civilcourage sicher

Nein gesagt hätten, und manches davon zu Zeiten, wo Sie selbst in höchster Gefahr waren.<sup>20</sup>

#### ‘EEN OPROEP TOT LEVENSVERNIEUWING’

Afkomstig uit een adellijk juristengeslacht, was Willem Sandberg een heel ander pad ingeslagen dan zijn achtergrond voorschreef. Na een aantal studiejaren rechten, psychologie, kunstgeschiedenis en filosofie had zijn artistieke inborst hem in de richting van de grafische kunst gedreven.<sup>21</sup> Het predicaat jonkheer gebruikte hij niet, zijn vier voorletters evenmin. Hij was links georiënteerd, maar bleef bewust partijloos. Desondanks werd hij er, zeker na 1945, regelmatig van beticht communist te zijn of de Derde Weg aan te hangen, de in 1951 opgerichte vredesbeweging die geen partij wilde kiezen tussen de kapitalistische en communistische machtsblokken.<sup>22</sup> Hoewel dat niet volledig uit de lucht gegrepen was – in zijn jonge jaren volgde hij lessen bij Herman Gorter, met wie hij *Das Kapital* las, en met een aantal communisten onderhield hij nauwe contacten<sup>23</sup> – waren de aantijgingen onterecht. De Derde Weg deed Sandberg af met de woorden ‘middenweg is niet mijn weg’<sup>24</sup> en als democraat wees hij het sovjet-communisme af.<sup>25</sup>

Gedurende de oorlog had Sandberg zijn roep om engagement onder kunstenaars bevestigd gezien in het kunstenaarsverzet.<sup>26</sup> Kunstenaars die zich op afstand van het wereldse gebeuren plaatsten en zich apolitek verklaarden, waren geneigd tot aanpassing aan de corrupte orde van de dag, zo had hij gezien. Voor hem was de ware kunstenaar een non-conformist met een kritische blik op zijn leefwereld.<sup>27</sup>

Zo bezien is het opmerkelijk dat Sandberg Eyck na de oorlog geen blijvend podium bood. De bezetting bevestigde echter niet alleen Sandbergs visie op de kunstenaar zelf, ook diens kunst moest in zijn ogen non-conformistisch zijn. De esthetiek van het nationaalsocialisme had zijn voorkeur voor entartete kunststromingen versterkt.<sup>28</sup> Vorm en inhoud van de kunst zag hij als één, de algemeen geaccepteerde vormtaal van de traditionele figuratie ontbrak het in zijn ogen aan maatschappijkritisch potentieel. Kunstgeschiedenis was voor hem de geschiedenis van de avant-garde.<sup>29</sup>

Al voor de oorlog had Sandberg, toen nog conservator, pogingen gedaan om het imago van het Stedelijk Museum te wijzigen. Het museum was op dat moment, in de woorden van oud-directeur Gijs van Tuyl, nog ‘een soort Wunderkammer, een rariteitenkabinet met de snuisterijen van mevrouw Suasso, de wapenverzameling van de schutterij en een aantal stijl-kamers’.<sup>30</sup> Sandberg stond in zijn streven overigens niet alleen: ook David Röell, directeur van 1936 tot 1945, was het modernisme toegedaan.<sup>31</sup>

De in 1938 gehouden tentoonstelling *Abstracte kunst* was voor Sandberg een eerste museale triomf geweest. Dit thema sprak in die tijd nog maar een klein publiek aan.<sup>32</sup> Tekenend daarvoor zijn de reacties op de ‘bedelbrieven’<sup>33</sup> – verzoeken tot sponsoring van de expositie – aan welgestelden. ‘Aangezien ik zelfs niet weet wat U onder “Abstracte Kunst” verstaat, voel ik mij niet geroepen om in het eere-comité zitting te nemen,’<sup>34</sup> schreef de een terug, een ander riposteerde ‘dat ik voor een tentoonstelling van Abstracte Kunst niet het minste enthousiasme kan voelen’.<sup>35</sup> Ook de expositie van Parijse kunstenaars die Röell en Sandberg in 1939 organiseerden, bood een vooruitblik op wat na de oorlog komen zou. Onder meer Picasso, Braque, Léger en Matisse vielen hier te bewonderen. Het evenement had Sandberg, zoals Hendrik Werkman enkele jaren later noteerde, ‘ontzaglijk veel goed gedaan, al had dan die tentoonstelling een evenredig deficit opgeleverd’.<sup>36</sup>

Een van Sandbergs eerste werkzaamheden als directeur was het onder handen nemen van zijn kantoor. Zijn ingrepen waren symbolisch voor de nieuwe, progressieve koers van het museum. Hij begon met het ophangen van een compositie van Mondriaan, wiens carrière volgens hem was bepaald door het ‘het exploreren van de zuiverheid’.<sup>37</sup> Dit nam hij vervolgens ook zelf tot uitgangspunt: toen het schilderij eenmaal hing, verwijderde hij afgezien van een bureau en een stoel alle objecten uit de kamer.<sup>38</sup> De werking van het doek was zo sterk, aldus Sandberg, dat het niets om zich heen verdroeg. Zijn voorganger Röell, inmiddels hoofd van het Rijksmuseum, was niet blij met de metamorfose van het directeursvertrek. Mondriaans talent werd in die dagen nog niet in brede kring erkend en het werk zou mensen kunnen afschrikken. Sandberg sloeg zijn argument in de wind. ‘Een schilderij van Mondriaan is geen wandversiering,’ vond hij, ‘maar is een oproep tot levensvernieuwing.’<sup>39</sup>

Sandberg bezocht verschillende Europese musea om er inspiratie op te doen voor zijn tentoonstellingsbeleid. Eind 1946 legde hij zijn toekomstvisie voor aan cultuurwethouder Ab de Roos. Op zijn reizen had hij gezien dat veel in oorlogstijd ontruimde musea geen haast maakten met de herinrichting van hun zalen. Dat zou deels het gevolg zijn van oorlogsschade, maar vooral van veranderd inzicht op museaal gebied: ‘Er wordt gezocht naar de wijze waarop de bestaande instellingen in overeenstemming met de nieuwe opvattingen kunnen worden gebracht. Allereerst wordt in deze richting geëxperimenteerd.’<sup>40</sup> Zelf wilde Sandberg een historisch overzicht creëren met een centrale rol voor de moderne bruikleencollecties van Pierre Regnault en Vincent Willem van Gogh. Van de



twintigste-eeuwse kunst wilde hij de École de Paris, de neorealisten en de abstracten laten zien.<sup>41</sup> ‘Weniger wäre mehr!’ luidde daarbij zijn motto.<sup>42</sup> Tentoonstellingen ‘die op geen enkel aesthetisch principe berustten’, zoals je ze volgens Sandberg dikwijls in zijn museum had gezien, moesten in de toekomst worden vermeden:

Dit is niet juist en werkt verwarrend voor het publiek. Men moet van een bepaald gezichtspunt uitgaan. Een kunstwerk komt tot zijn recht in een voldoende rustige omgeving. Eenige schilderijen moeten een overzicht geven van de werkwijze van een kunstenaar. Dit is een juistere wijze van tentoonstellen dan de expositie van een aantal willekeurig bijeengebrachte schilderijen.<sup>43</sup>

De tentoonstellingen van de oude verenigingen, heterogeen van stijl en niveau, waren voor hem het toonbeeld van hoe het niet moest.

Het op 25 juni 1945<sup>44</sup> heropende Stedelijk Museum fungeerde net als het Rijksmuseum enige tijd als podium voor anti-Duitse kunstenaars. Onder regie van instanties als de Federatie en het Nationaal Instituut vonden daar de exposities *Canadian War Artists*, *Het vrije boek in onvrije tijd*, *Kunst in het harnas* en *De Vrije Katheder* plaats.<sup>45</sup> Met de tentoonstellingen die Sandberg in die eerste maanden zelf organiseerde, gaf ook hij een duidelijk signaal af. Naast Van Gogh en Braque was Werkman een van de eerste kunstenaars die met een expositie werden geëerd.<sup>46</sup>

Formeel was Sandberg als gemeenteambtenaar verantwoording verschuldigd aan de Amsterdamse gemeenteraad.<sup>47</sup> Zijn beleid kreeg doorgaans trouwe steun van wethouder De Roos, wiens ambtsperiode (1945-1962) vrijwel parallel liep met Sandbergs directeurschap. Zijn loyaliteit bracht de cultuurwethouder geregeld in een lastig parket wanneer het behoudende deel van de gemeenteraad, dat de stappen van de voortvarende museumdirecteur met argwaan volgde, hem op het matje riep. Hij verdedigde Sandberg echter met hand en tand, zo blijkt uit het *Gemeentebled* van 1947:

Er is niet één museumdirecteur in Nederland en misschien ook niet in het buitenland, die een zodanige opvatting heeft van wat een museum moet zijn als instrument in het sociale leven [...] Er is niet één museumdirecteur, die zoveel frisse ideeën heeft als deze directeur op het terrein van voorlichting, esthetische vorming van de jeugd, het aantrekken van hen, die tot nu toe geen aanraking met de kunst hadden, enz.<sup>48</sup>

De Sandberg-critici bevonden zich voornamelijk onder de liberale en confessionele fracties.<sup>49</sup> Tijdens een raadsvergadering in het voorjaar van 1947 sneerde CHU-raadslid Jacques Rustige:

Spreker heeft een artikel gelezen in *Het Vrije Volk*, waarin iets medegedeeld wordt over de interessante plannen van de directeur van het Stedelijk Museum, die thee wil laten schenken en een verblijfplaats voor kleine kinderen wil vormen, waar deze zullen kunnen verven en kladden, en die ook een bibliotheek wil inrichten. Misschien zal hij er ook nog de bekende sneltkenaar van de Dam bijhalen, om de jeugd te amuseren!<sup>50</sup>

Blijkbaar werd theedrinken ook toen al met links en halfzacht geassocieerd. Ondanks de kritiek kon De Roos Sandbergs beleid blijven bekrachtigen met de steun van zijn eigen PvdA, de CPN en later de Pacifistisch Socialistische Partij (PSP).<sup>51</sup> Tegen Sandbergs echtgenote liet de wethouder zich eens ontvallen: 'Uw man, daar begrijp ik niets van, die loopt altijd in de regen en blijft altijd droog.'<sup>52</sup> Sandbergs vrouw realiseerde zich misschien wel niet dat zij met de paraplu stond te praten, stelt historicus Peter Rorink met reden.<sup>53</sup>

Sandberg zag zijn vernieuwingsidealen voor het Stedelijk Museum en de Nederlandse kunst in de loop der jaren aardig gerealiseerd. Zoals het bovenstaande duidelijk maakt, was de steun van gelijkgestemde prominenten daarbij onontbeerlijk. Dat waren naast De Roos ook Sandbergs rechterhand Hans Jaffé en okw-ambtenaar en later Kröller-Müller-directeur Bram Hammacher.<sup>54</sup> De laatste betuigde in 1947 hoe groot Sandbergs verdienste voor de Nederlandse kunst was: 'Wie zo vluchtig z'n herinnering raadpleegt, zal bemerken dat we in de afgelopen twee jaar werkelijk deel hebben gehad aan het Europese kunstleven. Hij zal toegeven, dat we hier de grote problemen van na de oorlog hebben kunnen bestuderen met Braque, Picasso, Matisse, dat we jongere Fransen hebben gezien, een belangrijk overzicht van Mondriaan, voorts le Corbusier, de Belgen, Campigli. Voor onze jongere en oudere kunstenaars is dat ontzaglijk veel waard geweest.'<sup>55</sup>

Hammachers opmerking bevat de kern van Sandbergs succes: zijn keuzes sloegen aan bij de jongere generatie. Zij die na de oorlog het artistieke veld betraden, zochten naar nieuwe wegen en in het Stedelijk Museum lagen die voor hen open. De Braque-tentoonstelling uit 1945 was volgens de *Kroniek van Kunst en Cultuur*<sup>56</sup> 'deels een schok, deels een frisse openbaring' voor kunstenaars en publiek: 'Het naar Holland doen komen was een daad. En aan daden hebben wij juist thans de allergrootste behoefte – aan

daden die de kiemen kunnen zijn van nieuwe daden. Laat ons niet vrezen voor mogelijk epigonisme – de ware kunst komt er toch, desnoods via een periode van navolging van waarlijk grote voorbeelden. Braque is een dier groten!<sup>57</sup>

Vanaf 1946 bood het museum een podium aan de groep Vrij Beelden.<sup>58</sup> Schilder Willy Boers was daarbinnen de centrale figuur. Als realist was hij voor de oorlog lid geweest van De Onafhankelijken, De Brug en de Haagse Kunstkring, maar toen zijn verenigingen zich bij de Kultuurkamer hadden aangesloten, had hij deze vaarwel gezegd.<sup>59</sup> Op de bevrijdingstentoonstelling *Kunst in vrijheid* was hem opgevallen hoe weinig de kunst zich tijdens de oorlog had ontwikkeld. ‘Ik vond toen dat kunst in vrijheid natuurlijk geweldig was,’ zou hij later vertellen, ‘maar dat het ook om de vrijheid van de kunst ging. Alles waar we altijd in geloofd hadden, het recht, de rede, de moraal, waren tot holle frasen geworden. We konden niet doorschilderen zoals we altijd gedaan hadden.’<sup>60</sup> De leden van Vrij Beelden grepen terug op vooroorlogse vormen van artistieke vernieuwing, variërend van expressionisme tot pure abstractie. Het ‘vrije beelden’ stond voorop. Zij brachten dit als natuurlijk gevolg van de tijd: ‘Een typisch kenmerk van de stijl van onze tijd is o.a. het feit dat zij een grotere vrijheid van uiten van node heeft dan welke periode in de kunstgeschiedenis ook.’<sup>61</sup>

De bekendste groepering die onder Sandbergs hoede de nieuwe kunst liet zien, is de Experimentele Groep in Holland. Deze formatie ontstond in de winter van 1947-1948 met de ontmoeting van de twintigers Karel Appel, Constant Nieuwenhuys en Corneille. In het regelmatig gefrequenteerde steunlokaal van Sociale Zaken vonden zij elkaar in hun zoektocht naar ‘een nieuwe taal die warm is en levend’, zoals Sandberg het verwoordde (zie illustratiekatern, afb. 7).<sup>62</sup> Belangrijke inspiratiebronnen waren Picasso, Henri Matisse, Jean Dubuffet, de Jeune Peinture Française, Afrikaanse kunst en het Duitse expressionisme.<sup>63</sup> Ook Theo Wolvecamp, Anton Rooskens, Jan Nieuwenhuys, Eugène Brands en de dichters Lucebert, Gerrit Kouwenaar en Jan Elburg sloten zich aan. In juli 1948 werd de groep officieel opgericht en in november van datzelfde jaar voegden de Experimentelen zich samen met geestverwanten in Kopenhagen en Brussel. Cobra was geboren.<sup>64</sup>

Toen de Experimentele Groep in 1948 voor het eerst exposeerde, was de pers afwezig.<sup>65</sup> Dichter Louis Tiessen verzuchtte in een toespraak: ‘De schilderkunst in Holland is tot op dit ogenblik een zeurend pitje, een zielige patiënt, uitgeteerd en ingesuft.’<sup>66</sup> De enige voor wie hij een uitzondering maakte, was Werkman:

Onjuist en onrechtvaardig als ik nu niet meteen de naam Werkman noem. Ook hij bracht en brengt de gemoederen in opstand. Ook hij werkte fel en vocht voor een grotere vrijheid in zijn kunst, zijn voorbeeld is daar om ons te leren hoeveel nieuwe wegen er nog open liggen. De tijd, de grote gelijkmaker, zal Werkman nog eens de plaats bezorgen die hem toekomt.<sup>67</sup>

In *Reflex*, het lijfblad van de Experimentelen, benadrukte groepsideoloog Constant de noodzaak van een nieuwe kunst. Evenals voor Boers was de oorlog ook voor hem een breukervaring. ‘De culturele leegte heeft zich nog nooit zo sterk en in zo algemene mate doen gevoelen, als na deze laatste wereldoorlog,’ luidde zijn pessimistische boodschap. In een wereld van ‘decors en schijnfaçades’ zag hij voor zijn kunstenaarsgeneratie nog maar één oplossing: ‘Een volledige losmaking van het gehele cultuurrudiment.’<sup>68</sup>

Opvallend is dat Sandberg, die normaal gesproken zeer gespist was op oorlogsverledens, het niet geheel brandschone verleden van Karel Appel onder het tapijt schoof. Naar aanleiding van de expositie *Jonge schilders* uit 1946, waar ook Appel te zien was, werd Sandberg er per brief op gewezen dat de schilder tijdens de oorlog ‘uit den duitschen hand’ had gegeten en ‘van Gerdes z’n duitsche fooi’ had ontvangen. Links boven aan het epistel krabbelde hij de aantekening ‘opbergen’.<sup>69</sup> Kennelijk ging de zeggingskracht van de kunst hem in dit geval boven het oorlogsverhaal van de maker daarvan. Zijn houding jegens de oude verenigingen laat zien dat zijn beleid op dit punt verre van consequent was.

‘IT IS DIFFICULT FOR AN EMPTY BAG TO STAND UPRIGHT.’

#### SANDBERG EN DE OUDE VERENIGINGEN

De traditie van de Amsterdamse schildersverenigingen om één tot twee keer per jaar in het Stedelijk Museum te exposeren, ging ver terug. Sint Lucas was in 1896 de eerste geweest die haar artistieke oogst in het net geopende museum aan de man bracht.<sup>70</sup> Later kregen ook jongere verenigingen toestemming om er te exposeren.<sup>71</sup> Vooral De Onafhankelijken, opgericht in 1912, deden aanvankelijk nogal wat stof opwaaien met hun avant-gardistische tentoonstellingen. Mettertijd was de vereniging echter verouderd, zowel qua leeftijd als qua artisticeit. De *NRC* schreef in 1927:

De tentoonstellingen der ‘Onafhankelijken’ waren in den beginne ‘een gebeurtenis’, waar men zich kwaad maakte over, of zich verlustigde in de zotternijen, die er te zien waren. Uit die dagen dateeren ook de schilderijen (?), die deels werkelijkheid waren, en niet alleen uit verf bestonden maar ook uit den rand van een strooien hoed, uit een stuk

courant en andere fragmenten in natura. Ook beeldhouwkunst was daar, opgebouwd uit kachelpijpen en blikken emmers. Sinds dien zijn de 'Onafhankelijken' wat tammer geworden en openen zij alleen hare deuren wellicht wat al te wijd voor een ieder, die meende in verf of pastel, in krijt of klei, de kunst te moeten dienen. Zij toonden zalen vol met kunstwerken, waarvan men een groot deel gevoegelijk ongezien voorbij kon lopen.<sup>72</sup>

Ook zusterverenigingen als De Brug en de Maatschappij Rembrandt waren steeds meer op het conservatieve, oude Arti gaan lijken.<sup>73</sup> Duo-lidmaatschappen kwamen dan ook regelmatig voor. Daarbij was de opkomende kunstgalerie een steeds sterkere concurrent geworden. In zijn overzichtswerk *Holland schildert* (1941) signaleerde Huib Luns dat gewilde kunstenaars hun werk steeds meer uitsluitend in de kunsthandel aan de man brachten: 'Pijke Koch en Raoul Hijncques, Willink, v. d. Velde en Fernhout, maar ook van Herwijnen, laten hun werk niet meer op de verenigingstentoonstellingen zien.'<sup>74</sup> Al tijdens het interbellum beschouwde de leiding van het Stedelijk Museum deze exposities dan ook als een blok aan het been. Cornelis Baard, directeur van 1920 tot 1936, had uitgezocht dat van de negen maanden waarin het museum open was, de verenigingen daar 7,5 maand te zien waren. Omdat de exposities weinig van elkaar verschilden, hadden deze een negatieve invloed op het bezoekersaantal.<sup>75</sup> Ook Baards opvolger Röell zag de verenigingen het liefst vertrekken. Meermaals verzocht hij hun een bordje te plaatsen met de mededeling dat hun tentoonstellingen buiten verantwoordelijkheid van het museum vielen.<sup>76</sup> Conservator Sandberg rapporteerde in 1938 dat de verenigingen niet langer in het profiel van het museum pasten. Hij vond toen nog onvoldoende draagvlak voor dit standpunt.<sup>77</sup>

In 1945 was het tijt gekeerd. De Amsterdamse schildersverenigingen waren moreel in diskrediet geraakt, voor Sandberg gold het tegenovergestelde. Zoals Sandberg Braque, Werkman en Picasso het museum binnenhaalde, sloot hij de verenigingen buiten. In zijn argumentatie weerklonken zowel artistieke als politieke verwijten. 'De traditionele kunst, zoals die door de nazi's werd getolereerd, hebben wij gedurende de oorlog voldoende kunnen bekijken,' schreef hij in 1947 aan de Amsterdamse gemeenteraad.<sup>78</sup> Het leek hem volkomen onjuist 'dat de leden der verenigingen die de gehele oorlog exposeerden, de voorrang zouden krijgen boven hen, die uit vaderlandse gevoelens zich al die jaren van tentoonstellen onthielden.'<sup>79</sup>

In september 1946 richtten Arti et Amicitiae, Sint Lucas, De Onafhankelijken, de Maatschappij Rembrandt en De Brug een gezamenlijk schrij-

ven aan de gemeenteraad.<sup>80</sup> Zij waren ontstemd over het feit dat een gebruik – in hun optiek tevens een recht<sup>81</sup> – van een halve eeuw bruusk was afgebroken. Ook wezen zij op het belang van de verenigingen voor de hoofdstedelijke en landelijke kunst en op de hartelijke samenwerking die er altijd was geweest tussen verenigingen en gemeente. Je hoefde geen helderziende te zijn, meenden zij, om te beseffen dat de oorlog de grote veroorzaker van de onenigheid was. ‘Wordt de leiding van het museum geïnspireerd door bepaalde tendenties, voortgekomen uit de bezettingstijd?’ vroegen zij retorisch, om daaraan toe te voegen: ‘Politiek en kunst zijn twee.’<sup>82</sup> Sandberg verweerde zich op de hem typerende gevatte wijze bij wethouder De Roos. Hij wees op de kwalitatieve en kwantitatieve verarming van de verenigingen sinds het Kultuurkamertijdperk en concludeerde dat hun niets anders restte dan ‘parasiteren op het Stedelijk Museum’.<sup>83</sup> Om daar – vrij naar Benjamin Franklin – aan toe te voegen: ‘It is difficult for an empty bag to stand upright.’<sup>84</sup>

Om de nood onder de verenigingen te lenigen, nam de gemeente twee initiatieven: het aan de Keizersgracht gelegen Museum Fodor werd vanaf februari 1949 voor exposities beschikbaar gesteld<sup>85</sup> en in de jaren 1948, 1949 en 1950 vond in het Stedelijk Museum de tentoonstelling *Amsterdamse schilders van nu* plaats, waaraan ook de verenigingen konden deelnemen. Geen van beide gebaren viel bij hen in de smaak. Fodor trok weinig publiek – wat zij verklaarden met het twijfelachtige argument dat het ‘uit de loop’ lag<sup>86</sup> – en de jaarlijkse collectieve tentoonstelling zagen zij als ‘lapmiddel’.<sup>87</sup> Ook zouden zij te weinig inspraak hebben in de organisatie van het laatste evenement en de Federatie te veel, ‘waardoor alweer een bevoordeling van een bepaalde groep is verzekerd’.<sup>88</sup> In 1950 besloten Arti, Sint Lucas, De Brug en de Maatschappij Rembrandt er geen medewerking meer aan te verlenen.<sup>89</sup>

Sint Lucas stond vooraan in het uiten van haar ongenoegen over Sandbergs museumbeleid. Dat kwam niet alleen doordat de vereniging het langst in het museum had geëxposeerd, maar ook door de felheid van voorzitter Bart Peizel. Hoezeer de oorlog de gemoederen bezighield, blijkt uit de diverse geschriften die Sint Lucas verspreidde in kunstwereld en politiek. Deze benadrukten dat het bestuur was vrijgesproken door de ereraad, waarmee het feit dat koningin Wilhelmina haar beschermvrouwschap had opgezegd in een vreemd licht was komen te staan. Sint Lucas’ houding in de oorlog diende niet als vergrijp te worden opgevat, want: ‘In St. Lucas hebben we nooit aan politiek gedaan.’<sup>90</sup> Sinds de bevrijding daarentegen voelde de vereniging zich bedreigd door een ‘politieke combinatie’ binnen de Amsterdamse overheid – men doelde op de socialistische en commu-

nistische raadsfracties – en de kunstwereld.<sup>91</sup> Weer werd het optreden van Sandberg en de Federatie met dat van de bezetter vergeleken: ‘De Duitsers en N.S.B.ers hebben dus nog wel eenige ideeën achtergelaten.’<sup>92</sup>

Sint Lucas boekte enig succes met haar campagne. Enkele malen kreeg zij gemeentelijke permissie om in het Stedelijk Museum te exposeren terwijl zij haar tentoonstellingsbeurt in Fodor aan zich voorbij had laten gaan.<sup>93</sup> Hiermee joeg zij de museumleiding nog verder tegen zich in het harnas. ‘Ik blijf het onbillijk vinden dat Sint Lucas, omdat het weigert in Fodor te exposeren, de zalen van het Stedelijk Museum verovert,’ schreef Sandberg in 1953.<sup>94</sup> Typerend voor de geest in het museum is het volgende brieffragment van conservator Jaffé en diens vrouw Elly aan het buiten de stad verblijvende echtpaar Sandberg: ‘Wat de dingen in het gebouw zelf betreft: de “kinderen uit zich 2” is erg leuk, en Lucas afschuwelijk.’<sup>95</sup>

Bij het weren van de verenigingen sneed het museum zich soms in de vingers: de maatregel had ook betrekking op de na 1945 opgerichte, vernieuwende kunstenaarsverenigingen wier werk men wél waardeerde. In 1950 probeerde Jaffé wethouder De Roos op subtiele wijze te overtuigen van het belang van een expositie van de abstract werkende groepering Creatie:

Hoewel ik een expositie van ‘Creatie’ in het Stedelijk Museum op artistieke gronden zal toejuichen, ben ik mij ervan bewust, dat zulks een aantasting van de door U gevolgde gedragslijn zou betekenen. Ik ben mij derhalve ervan bewust, dat mijn advies in deze U slechts een aanwijzing zal kunnen geven omtrent het artistieke peil, doch op Uw beslissing slechts zijdelings invloed zal kunnen uitoefenen.<sup>96</sup>

Jaffés diplomatie mocht niet baten, De Roos wees de aanvraag af.<sup>97</sup>

De opening van de aanbouw aan het Stedelijk Museum in 1954 bracht verlichting onder de verenigingen: de gemeente wees het gebruik ervan deels aan hen toe.<sup>98</sup> Sint Lucas was het eerste collectief dat er aantrad. De leden hadden getwijfeld of de innovatieve ruimtelijke indeling met zijlicht en verplaatsbare tussenschotten<sup>99</sup> hun werk goed zou doen uitkomen, maar in zijn openingsrede uitte voorzitter Peizel zijn tevredenheid over het gebouw.<sup>100</sup> *Parool*-columnist Henri Knap stelde daarop vast: ‘Mij dunk: al met al een ruiterlijk en verzoenend woord, dat Amsterdam hopelijk mag opvatten als een begin van het einde van een controversie, die al te lang heeft bestaan.’<sup>101</sup> Dat bleek te optimistisch, getuige een notitie van wethouder De Roos:

Als men eerst geroddeld heeft en zich onridderlijk heeft gedragen, wordt een latere amende honorable 'ruiterlijk' genoemd. Dat is toch wel de zaak op haar kop zetten! Heer Dagboekancier [Henri Knap] zou zijn taak eerst hebben begrepen, als hij er een scherpe les voor de lasteraars en zure sceptici, waaraan Amsterdam zo rijk is, had verbonden.<sup>102</sup>

Deze aaneenschakeling van reacties tekent de onherstelbaar vertroebelde verhoudingen tussen het museum en de oude verenigingen. De komst van de nieuwe vleugel temperde de bij vlagen heftige polemiek, maar de relatie bleef stroef. Het museum had zich na 1945 ontwikkeld van podium voor hoofdzakelijk Amsterdamse kunst en verzamelingen tot kunsthuis van internationale allure. Sandberg zou tot het einde van zijn dienstverband blijven pleiten voor een alternatieve gelegenheid voor verenigingstentoonstellingen. Bovendien nam hij mettertijd óók bij de jonge, naoorlogse gezelschappen achteruitgang waar.<sup>103</sup> Hij benadrukte dat de verenigingen zo snel mogelijk uit het museum moesten 'om op deze wijze de verwarring bij het publiek weg te nemen'.<sup>104</sup>

Na het tijdperk-Sandberg werden de verhoudingen tussen het Stedelijk Museum en de verenigingen er niet minder moeizaam op. In de discussie tussen de oude verenigingen en de museumdirectie speelde het oorlogsthema echter geen rol meer. De hoofdrolspelers uit de bezettings- en wederopbouwtijd waren van het toneel verdwenen, een jongere generatie had hun plaats ingenomen<sup>105</sup> en de uit het verzet stammende eendracht tussen de leiding van het museum en de Federatie was niet langer vanzelfsprekend met het aantreden van hun opvolgers. In 1969 kwam het zelfs tot een bezetting van het museum door de vakgroep beeldend kunstenaars binnen de Federatie. Door het op de Verenigde Staten gerichte beleid van Sandbergs opvolger Edy de Wilde zou het museum tot 'etalage van de kunsthandel' en 'symptoom van de autoritaire maatschappelijke structuur' zijn verworden.<sup>106</sup> Het opnieuw tevoorschijn gehaalde bordje met de mededeling dat de verenigingsexposities buiten museale verantwoordelijkheid vielen, bezegelde de tweespalt.<sup>107</sup> In feite legde De Wilde de vinger op een al oudere zere plek: kunstenaarsverenigingen hadden hun centrale rol in de kunstwereld verloren; hun positie werd hoe langer hoe meer ondermijnd door galeries en musea.<sup>108</sup> Tot het daadwerkelijke vertrek van de verenigingen in 1993 bleef de samenwerking een gedwongen huwelijk, waarbij het museum al jaren op een scheiding aanstuurde en de verenigingen die bleven blokkeren totdat die van overheidswege ten slotte toch werd opgelegd.<sup>109</sup>



## *De rijksoverheid tussen veroordeling en vergeving*

### OVERHEIDSSTEUN AAN 'FOUTE' KUNSTENAARS

Was een kunstenaar eenmaal gezuiverd, dan moest de overheid hem formeel weer behandelen als ieder ander.<sup>1</sup> Toch was het niet zo dat zij zich meteen vrij voelde een kunstenaar of vereniging met een besmette reputatie te ondersteunen. Dat de verhoudingen verstoord waren, blijkt uit de voorzichtigheid waarmee het ministerie van OKW te werk ging bij een subsidieaanvraag van de Haagse kunstenaarsvereniging Pulchri Studio in 1946. Pulchri had direct na de oorlog schoon schip gemaakt door haar oorlogsbestuur te vervangen en haar 'foute' leden te schorsen. Zij richtte zich op de toekomst, concreet op het honderdjarig bestaan dat in januari 1947 gevierd zou worden. Van het ministerie hoopte zij haar lustrumreceptie cadeau te krijgen, maar chef van de afdeling Beeldende Kunsten Bram Hammacher vond dat geen goed idee. Op een nota voor minister Gielen plakte hij een krantenknipsel dat vermeldde dat koningin Wilhelmina haar Pulchri-lidmaatschap had beëindigd uit onvrede met Pulchri's aanmelding bij de Kultuurkamer. Hammacher schreef erbij dat het koninklijk besluit niet hoefde te betekenen dat er helemaal geen officiële aandacht voor Pulchri mocht bestaan, maar, voegde hij daaraan toe, 'wel lijkt het mij, dat dit voor ons een duidelijke aanwijzing bevat voor een althans zeer getemperde belangstelling'.<sup>2</sup>

Pulchri reageerde met een verweerschrift over het eigen oorlogsverleden. Hoewel het merendeel van de leden het Kultuurkamerlidmaatschap aanvankelijk had afgewezen, betoogde het bestuur, was de vereniging overstag gegaan omdat de bezetter met opheffing had bedreigd. Drie bestuursleden hadden de bui zien hangen en waren vóór die tijd afgetreden. Bij de hierop volgende bestuursverkiezingen zouden veel leden op dit drietal hebben gestemd, op die manier hun afkeer van de Kultuurkamer kenbaar makend. Toen Gerdes vervolgens met ontbinding door de Sicherheitspolizei had bedreigd, was de vereniging echter toch gezwicht. Verder benadrukte het verweerschrift de daadkracht waarmee de eigen zuivering was opgepakt.<sup>3</sup> Hammacher was er weinig van onder de indruk. Hij vond dat de Pulchri-leden hadden moeten volharden in hun afwijzende standpunt.<sup>4</sup>

Uit een volgende brief van Pulchri aan de minister blijkt dat het plan voor de receptie van tafel was geschoven. Het nieuwe voorstel was dat OKW een tijdens het lustrum te houden concert zou sponsoren, waarvan de kosten f2000 bedroegen.<sup>5</sup> Droogjes rapporteerde Hammacher aan de minister: 'Minder demonstratief zou een bijdrage zijn voor het herdenkingsboek van Pulchri, dat documentaire waarde zal hebben. Doch dit vraagt Pulchri niet.'<sup>6</sup>

Dus stuurde het departement daar zelf maar op aan. Toen Pulchri daarop om een geldelijke bijdrage vroeg waarmee de leden het bewuste boek konden aanschaffen, was Hammacher tevreden: 'Zij vragen blijkbaar niet een voorwoord of iets in dien geest, zodat hiermede op weinig in het oog vallende wijze het Ministerie dan toch nog van eenige belangstelling blijk geeft.'<sup>7</sup> De vereniging ontving f500 van de overheid.<sup>8</sup>

Een andere gelegenheid waarbij de overheid zich terughoudend opstelde als gevolg van een besmette reputatie, was een kalligrafieopdracht ter gelegenheid van de geboorte van prinses Christina in 1947. De opdracht was volgens okw-minister Gielen ten onrechte verstrekt aan een vrouw die bekendstond als nazigezind en getrouwd was met een Duitse officier. Zij was een telg uit het 'pro-Duitsche' gezin van de Delftse hoogleraar elektrotechniek Nicolaas Koomans, 'die na de bevrijding de gevolgen van zijn houding heeft ondervonden'.<sup>9</sup> Dat juist deze dame een opdracht ten behoeve van het koninklijk huis had ontvangen, stoorde Gielen: 'Indien het noodig is, dat er op het gebied van de calligraphie opdrachten worden gegeven beschikt men in Nederland over uitstekende krachten van onverdachte gezindheid.'<sup>10</sup> Voor Koomans' dochter werd een alternatieve opdracht gezocht, 'die geen aanstoot geeft'.<sup>11</sup>

Genoemde voorvallen zijn kenmerkend voor de eerste naoorlogse jaren, waarin de oorlog vers in het geheugen lag. Vanaf de jaren vijftig speelde een 'fout' imago een minder grote rol bij overheidsbeslissingen. Zo kocht het ministerie van okw in 1957 het schilderij *De contorsioniste* van Pyke Koch.<sup>12</sup> Enkele jaren eerder was dat minder goed denkbaar geweest: nog in 1950 had de Centrale Eerraad Koch tot een jaar uitsluiting veroordeeld. Ook van de Arti-leden Gerard Westermann en Kees Heynsius kocht het ministerie medio jaren vijftig weer werk aan. Men had zich gerealiseerd dat dit na 1945 niet meer was voorgevallen.<sup>13</sup> De twee schilders hadden een adviesfunctie binnen het DVK vervuld en Westermann was in 1942 en 1943 voorzitter van Arti geweest.<sup>14</sup> Beiden waren door de ereraad veroordeeld, Westermann was zelfs tot de 'allerzwaarste gevallen' gerekend.<sup>15</sup>

Toch was de oorlogsherinnering ook in deze tijd nog levend, getuige een brief die het ministerie in 1957 van schilder Jan van Herwijnen ontving. Van Herwijnen had in de zomer van 1940 vijf dagen in Berlijn en München doorgebracht op uitnodiging van de bezetter, naar eigen zeggen om zich een oordeel over het Derde Rijk te kunnen vormen.<sup>16</sup> Hoewel hij dit later betreurde en niet voor de Kultuurkamer tekende, werd deze excursie hem niet vergeven.<sup>17</sup> In *De Vrije Kunstenaar* van juli 1945 nagelde Leo Braat Van Herwijnen aan de schandpaal. Hij schaarde hem onder de kunstenaars 'die zich dermate verraderlijk gedroegen ten opzichte van de

beschaving en hun collega's, dat hun op vrije voeten blijven een schande voor het heden en een gevaar voor de toekomst betekent'.<sup>18</sup> Volgens kunsthistorica Caroline Roodenburg-Schadd kwam Braats aanklacht vooral voort uit 'rancune en afgunst over zijn zakelijke succes: de manier waarop hij – vaak op kosten van anderen – financieel wist rond te komen'.<sup>19</sup> Hoe dit ook zij, de publicatie grifte Van Herwijnen langdurig als 'fout' in het collectieve geheugen.<sup>20</sup> De brief die hij aan het ministerie stuurde, was een door een kennis opgestelde verklaring van goed gedrag. Van Herwijnen zou in 1943 'door zijn doortastend en moedig optreden' elf personen, onder wie de brieveschrijver zelf, voor arrestatie door de SD hebben behoed.<sup>21</sup> 'Ik geloof U hiermede een plezier te doen,' had de schilder daar zelf nog aan toegevoegd. Het waarom van dit getuigschrift schoof hij niet achter stoelen of banken: 'Kunt U me niet wat laten verdienen? Alle 8 kinderen zijn nog thuis van 7 jaar tot en met 21 jaar. Zit financieel aan de grond!'<sup>22</sup>

Enkele jaren na Van Herwijnen's overlijden in 1965 zou Braat op zijn oordeel terugkomen. In een brief aan Van Herwijnen's weduwe Dien verklaarde hij zijn eerdere aantijgingen ongegrond. Historicus Loe de Jong bevestigde Braats gewijzigde standpunt bij Dien en verleende daar zo wetenschappelijk gewicht aan.<sup>23</sup> Toch bleek de weerklank van de veroordeling sterker dan die van de rehabilitatie. Verschillende bronnen van later datum zetten Van Herwijnen ondubbelzinnig als 'fout' neer.<sup>24</sup>

#### STIMULERING VAN EEN NIEUWE KUNST

Op grond van haar democratische beginselen kon en wilde de overheid geen esthetische zuivering doorvoeren zoals Sandberg deed in zijn Stedelijk Museum. Daarvoor waren er te veel traditioneel ingestelde kunstenaars. Wel vond ook hier de gedachte ingang dat de nieuwe tijd vroeg om een nieuwe artistieke vorm. Als gevolg van de vergrote overheidsaandacht voor de kunsten waren na de bevrijding allerhande nieuwe medewerkers aangetrokken, waarbij vanzelfsprekend op politieke reputatie was gelet.<sup>25</sup> Tegelijkertijd had de zuivering politiek omstreden ambtenaren – wier smaak eerder conservatief was – uitgefilterd.<sup>26</sup> Hammacher, Sandberg en De Wilde, bekend om hun liefde voor moderne kunst, kregen leidende posities toebedeeld binnen de okw-afdeling Kunsten en haar onderhorige commissies. De afdeling was per saldo progressiever geworden dan voor en zeker in de oorlog.<sup>27</sup>

Sandberg vond dat het ministerie die kunstenaars naar voren moest schuiven 'die door de oorlog geheel uit hun werk gerukt zijn en daardoor nu voor steun in aanmerking zouden moeten komen' alsmede 'jonge krachten, die door deze oorlogsjaren onbekend zijn gebleven'.<sup>28</sup> Dit deelde hij in

de herfst van 1945 aan secretaris-generaal van OKW Hendrik Jan Reinink mee, die hij goed kende uit het verzetsmilieu waarin de Federatie was ontstaan. Inderdaad zouden deze kunstenaars ruime aandacht krijgen in de wederopbouwjaren. De bevrijdingstentoonstellingen en de opdrachten voor oorlogsmonumenten weerspiegelen dit, net als de rijksaankopen en de oprichting van een commissie voor aankopen van kunstenaars onder de 35 jaar.<sup>29</sup>

De versterkte band met de Verenigde Staten droeg bij aan de artistieke koerswijziging. Met lichte bezorgdheid constateerde Hammacher dat de nu onbetwiste wereldleider weinig interesse had in de Nederlandse kunst. “Amerika” is een probleem op zichzelf, noteerde hij begin 1946. ‘De belangstelling daar schijnt vrijwel geheel op de abstracten en de “école de Paris” gericht te zijn. Naar wat ik tot nu toe verneem, zijn de kansen voor onze artiesten er niet zoo groot als sommigen verwachten.’<sup>30</sup> Joep Nicolas, de expressionistisch werkende glazenier uit de school van Charles Eyck, die kort voor de oorlog in de VS was neergestreken, was er volgens Hammacher niet geslaagd. Het schildersechtpaar Ernst en Karin van Leyden, dat in 1939 was geëmigreerd vanwege de politieke situatie in Europa, dacht erover om terug te keren. De Van Leydens werkten in de figuratieve stijl.<sup>31</sup>

De grootste kans op waardering in de VS had volgens Hammacher de oude generatie abstracten, zoals Mondriaan, Van Doesburg, Bendien en Van der Leek.<sup>32</sup> Hij bestempelde Amerika als een voor Nederlandse schilders ‘uiterst onzeker land’,<sup>33</sup> dat gekenmerkt werd door ‘grootte belangstelling voor extreemen, onbekendheid met de Nederlandsche Modernen, overwicht van Fransche invloed’.<sup>34</sup> Ook andere buitenlandse zouden sterk Frans-georiënteerd zijn. De overheid moest daarom ‘het allerbeste van onze moderne kunst [...] toonen, om daarmee aandacht te vragen voor hetgeen ons land na de Haagsche School heeft gepresteerd. Daarvoor zijn ook publicaties noodig.’<sup>35</sup> Hammacher voegde de daad bij het woord met een artikel over Mondriaan in de *Kroniek van Kunst en Cultuur*. Hij baseerde het stuk op zijn openingsrede bij de Mondriaan-tentoonstelling die in 1946 in het Amsterdamse Stedelijk Museum had plaatsgevonden.<sup>36</sup>

De nieuwe garde zag haar plannen vanzelfsprekend niet van de ene op de andere dag gerealiseerd. In 1946 werd de Rijksadviescommissie voor het Aankopen van en het Verlenen van Opdrachten voor Moderne Kunstwerken geïnstalleerd, die zich richtte op het verwerven van ‘representatieve’ kunst. Haar leden waren grotendeels uit de kunstwereld afkomstig – een uitvloeisel van het Thorbeckiaanse standpunt dat de overheid er zelf geen smaakoordeel op na diende te houden.<sup>37</sup> Voorzitter Hammacher stelde een

lijst samen van 65 schilders, beeldhouwers, grafici, edelsmeden en keramisten die hij representatief achtte voor de vaderlandse kunst.<sup>38</sup> De grote meerderheid van de kunstenaars op zijn lijst werkte figuratief; vrijwel allen waren voor de oorlog al bekend. Voor de vernieuwing van Vrij Beelden en Cobra was het nog te vroeg.

De rijksaankoopcommissie nam van bijna iedereen op de lijst werk af.<sup>39</sup> Wie wel genoemd werden, maar niet aangekocht, waren Pyke Koch en Johan Polet. Het lijkt erop dat men aan de erkenning van hun artistieke belang op dat moment geen consequenties wilde verbinden.<sup>40</sup> Dat tussen 1946 en 1949 toch enige (semi)abstracte werken werden gekocht, lijkt vooral door Hammachers aanwezigheid te kunnen worden verklaard. Hij was van de commissieleden het meest voor de abstractie geporteerd.<sup>41</sup>

Onder invloed van Edy de Wilde, de jurist die in 1946 op de jeugdige leeftijd van 26 jaar directeur van het Van Abbemuseum was geworden en vanaf 1950 de commissie voorzat, groeide het percentage abstracte kunstwerken in de aankooplijsten. Het frustreerde De Wilde evenwel dat een echte doorbraak niet plaatsvond. De commissie was daarvoor te conservatief en haar taakstelling niet gericht genoeg.<sup>42</sup> De Wilde toog hierop naar de voorzitter van de sectie Beeldende Kunsten en Bouwkunst van de Voorlopige Raad voor de Kunst, een functie die – weinig verrassend – door Sandberg werd vervuld. Deze maakte de zaak aanhangig bij de minister met als resultaat dat de oude commissie door twee nieuwe werd vervangen. De zogenoemde A-commissie bestond uit de vijf directeuren van de belangrijkste moderne kunstmusea en ging zich bezighouden met het aankopen van ‘het beste werk van de belangrijkste levende [Nederlandse] kunstenaars’, zogeheten ‘museale’ aankopen en werk dat men geschikt achtte om in het buitenland te worden getoond.<sup>43</sup> De tweede commissie, de B-commissie, was de genoemde aankoopcommissie voor kunstenaars onder de 35 jaar. Dat minister Cals, onder wiens beleid de opsplitsing viel, niet helemaal gerust was op de nieuwe aankoopcriteria, blijkt uit zijn toespraak bij de installatie van de nieuwe commissies. Daarin wees hij op het gevaar van een hiaat, waarmee hij doelde op ‘de goede oudere kunstenaars, die weliswaar niet onder de allereersten van het land gerekend kunnen worden, maar die toch gezamenlijk een solide basis vormen voor de toppen der Nederlandse kunstuitingen en waarvan het werk dan ook zeker belangrijk kan worden geacht voor de Nederlandse kunst’.<sup>44</sup> Cals’ voorgevoel was niet geheel misplaatst. De vijf museumdirecteuren van de A-commissie voerden een beduidend progressiever beleid dan eerdere commissies. Het aantal abstracte aankopen nam aanzienlijk toe in de zittingsperiode 1952-1957.<sup>45</sup>

De ministeriële archieven bevatten meer voorbeelden van hoe het soms botste tussen nuchtere rijksambtenaren en voorvechters van de moderne kunst. In 1950 adviseerde de rijksaankoopcommissie de aanschaf van een doek van Geer van Velde met de veelzeggende titel *Compositie*. Van Velde behoorde tot de selecte groep vooroorlogse Nederlandse abstracten en was in de jaren twintig naar Parijs vertrokken.<sup>46</sup> Jo Cals, in 1950 nog staatssecretaris, kon niet begrijpen waarom het schilderij in kwestie f2000 moest opbrengen. Op de afdeling Kunsten leerde men hem een lesje over kunst:

Stelt het Ryk er prys op de Rykscollectie met representatieve werken uit te breiden, dan zal men de consequenties moeten aanvaarden, dat de pryzen van zulke werken hoog zijn. Is het daarentegen de wens, dat slechts voor geringe bedragen kunstwerken worden aangekocht, dan zal de Rykscollectie het niveau der middelmatigheid nimmer overschryden.<sup>47</sup>

Cals liet zich overreden en het werk werd gekocht.<sup>48</sup>

Voor het doen van een kunstaankoop hadden de ambtenaren van OKW toestemming nodig van hun collega's van het ministerie van Financiën. Ook deze toonden weinig begrip voor de marktwaarde van de moderne richtingen.<sup>49</sup> 'Het bedrag is hoog voor één aankoop,' noteerde een van hen over de aanschaf van de Van Velde, 'maar men schijnt het schilderij wel zeer bijzonder te achten.'<sup>50</sup> Toen de rijksaankoopcommissie in 1956 tot de aankoop van Karel Appels f3600 bedragende *Twee figuren* adviseerde, merkte een medewerker van Financiën op: 'Moge het – gezien de prijs – bij deze éne Appel blijven!'<sup>51</sup> De aankoop zal, gezien de prijs, vandaag de dag niet meer betreurd worden op Financiën.

De groeiende overheidsaandacht voor abstraherende kunst leidde tot ontevredenheid bij aanhangers van de traditie. In 1958 stuurden de bestuurders van *Arti et Amicitiae* een manifest aan de leden van de Eerste en Tweede Kamer, de Amsterdamse gemeenteraad, zusterverenigingen en de pers. Daarin uitten zij hun teleurstelling over het aankoopbeleid van Rijk, provincie en gemeente en de representatie van de Nederlandse kunst op buitenlandse exposities. De oorzaak van het probleem was hun zonneklaar: 'In toenemende mate wordt het openbare kunstleven, met name ten aanzien van tentoonstellingen en internationale uitwisseling, op monopolistische wijze gedirigeerd door een kleine groep museumambtenaren en geestverwante journalisten.'<sup>52</sup> De open brief ontketende een stroom van mediareacties. Iedereen deed zijn zegje over het onderwerp, dat de landelijke kunstwereld al geruime tijd bezighield. Velen herkenden en beaamden *Arti's*

standpunt, zij het vaak met kanttekeningen. Het *Algemeen Handelsblad* schreef dat wie enigszins op de hoogte was, wist dat figuratief gerichte critici in Nederland, in tegenstelling tot veel andere landen, in de meerderheid waren. Daarbij had een traditionele kunstenaar nog altijd meer kansen dan een modernist van gelijke begaafdheid.<sup>53</sup>

In een bepaald opzicht had de krant gelijk. Figuratief verkocht nog altijd beter dan abstract. Maar de kunsthandel en de 'officiële' beeldende kunst gingen niet gelijk op.<sup>54</sup> Het werk dat in de toonaangevende musea voor moderne kunst hing, liet zien dat de modernistische doorbraak nu, in tegenstelling tot de vroege twintigste eeuw, daadwerkelijk had plaatsgevonden.

#### HET PRIMAAT VAN DE JEUGD<sup>55</sup>

Eerder werd al vermeld dat jonge kunstenaars na 1945 meer overheidsaandacht ontvingen dan voorheen. De notie van jeugdigheid, sinds de romantiek een belangrijke factor in de scheppende kunsten, kreeg tijdens de wederopbouwjaren extra betekenis.<sup>56</sup> Aan de jeugd werd speciale aandacht besteed als generatie die de toekomst had en die voor nieuw onheil moest worden behoed. Dit streven uitte zich in diverse particuliere en overheidsinitiatieven en was – als de maatschappij zelf – zowel restauratief als vooruitstrevend van aard. Kenmerkend voor het restauratieve streven was het Nationaal Instituut, dat een kort maar krachtig bestaan kende van 1945 tot 1946. Dit streefde naar moreel herstel, zedelijk bewustzijn en nationale gemeenschapszin en vreesde de 'verwildering' van de jeugd. Met initiatieven op het gebied van volkscultuur hoopte men tegengas te geven aan de 'vermaak-industrie'.<sup>57</sup>

In Sandbergs Stedelijk Museum moest men weinig hebben van dit cultuurpessimistische geluid. Hier lag de nadruk op de onschuld van de jonge generatie. Men begon er met rondleidingen voor de jeugd en organiseerde exposities van kindertekeningen.<sup>58</sup> Uit de inleiding van de tentoonstellingscatalogus *Kunst en kind* (1948-1949) spreekt de geest van optimisme en bevrijding:

De vreugde waarmee onze 10-12 jarigen musea plegen binnen te treden, hun nimmer verzadigd raken van het daar ontdekte, hun gegrepen worden door kunstwerken van allerlei aard, hebben ons geloof in kunst en leven op onverwachte wijze versterkt. Onze jeugd, mits goed geleid, zal wankelmoedigen en ongelovigen bewijzen, dat het leven zin heeft, dat het waard is geleefd en als een kostbaar geschenk aanvaard te worden. Dit legt ons ouderen de plicht op, hen, die zo vol verwachting maar nog onervaren aan het begin van het leven staan, op de juiste wijze tot de kunst te brengen.

Wij behoren hierbij ons jeugdig gehoor de grootst mogelijke vrijheid te laten; wij dienen voor iedere beïnvloeding te waken. Wij mogen slechts de problemen stellen, onze leerlingen zullen ze met enthousiasme oplossen, ieder echter naar eigen aard en behoefte. Beter dan een dictatoriaal doceren, blijkt ons een door hen zelf laten onderwijzen.<sup>59</sup>

Op overheidsniveau kwam de aandacht voor de jeugd tot uiting in de eerder beschreven Rijkscommissie voor Stimulerende Aankopen van Moderne Schilderkunst, maar ook in de reizende *Start*-tentoonstellingen, gehouden vanaf 1952. Deze waren een initiatief van Federatie-kunstenaars Mark Kolthoff en Matthieu Wiegman, met enthousiaste ondersteuning van het ministerie van okw en koningin Juliana.<sup>60</sup> De exposities moesten meer aandacht genereren voor jonge schilders, maar ook een ander wederopbouwideaal stimuleren: cultuurspreiding. Zij waren van ‘eminent belang’, drukte Kolthoff de minister op het hart, omdat de provincie op die manier met het werk van ’s lands jongste schilders in aanraking kwam.<sup>61</sup> Nooit eerder was in Nederland het werk van jongeren op deze schaal getoond.<sup>62</sup> Een krant sprak van een ‘uniek verschijnsel in de Geschiedenis der Ned. Kunst, dat ouderen zich belangeloos inspannen om de jongere generatie op weg te helpen’.<sup>63</sup>

De overheid toonde zich een gulle koper op de *Start*-exposities. Tijdens de eerste editie kocht het Rijk 21 werken voor een totaalbedrag van ongeveer f7500. Het Middelburgse gemeentebestuur kocht zeventien werken voor het stadhuis, dat net was heropend na in 1940 te zijn uitgebrand bij het Duitse bombardement op de stad.<sup>64</sup>

Op de *Start*-tentoonstellingen werd duidelijk dat een flink deel van de jonge generatie de traditie achter zich had gelaten.<sup>65</sup> De *Amersfoortse Courant* sprak van het ‘compositorisch probleem’ waarmee de jongeren worstelden. In hun werk schetsten zij ‘het grote gebaar, dat aanduidt in welke mate zij zich hebben losgemaakt van het begrensde, burgerlijke en particuliere’.<sup>66</sup> Voor sommige critici was het jeugdige vertoon even wennen. ‘Toch vind ik ’t jammer dat er niet wat meer academisch getint werk is want dat hoort toch ook bij de jeugd?’, schreef Groninger Ploeg-oprichter Johan Dijkstra in het *Nieuwsblad van het Noorden*.<sup>67</sup> De *Gazet van Limburg* berichtte:

Het eenige algemeen beeld dat men van deze tentoonstelling meekrijgt is dat er geen algemeen beeld is. Alle vormvernieuwing, alle ismen, alle invloeden, elk modern tasten, maar ook elk epigonisme is er vertegenwoordigd. Stylering en tweedimensionalisering, constructivisme en



primitivisme, experimentalisme en abstractie zijn er evengoed vertegenwoordigd als een gemitigeerd, gevloekt impressionisme en tot exces gesteigerd expressionisme. Echter al deze stijlen hebben hier voornamelijk iets met de vorm te maken, met de bouw van het schilderij, met de compositie of met de paletvoering. Belangrijker is de geest die daarachter schuilgaat, de levenservaring en de levensbeschouwing welke in de inspiratie en in de arbeid vorm gekregen hebben. Deze nu biedt weinig positiefs, weinig, waarop de toekomst met rust tegemoet gezien kan worden.<sup>68</sup>

Ook onder het publiek was er onbegrip, zo blijkt uit een rapport over de eerste serie *Start*-tentoonstellingen. In Heerlen waren maar weinig bezoekers op het evenement afgekomen, waarschijnlijk als gevolg van de afkeurende houding van plaatselijke geestelijken. Omdat enkele Zwolse tekenleraren niet van moderne kunst hielden, stelde hier het aantal bezoekende scholieren teleur.<sup>69</sup> Niettemin stemde het bezoekersaantal in veel gemeenten tot tevredenheid. Provinciestad Emmen kwam als grote verrassing uit de bus. Daar had men ‘op uitzonderlijke wijze’ op het evenement gereageerd, aldus de organisatie. Het had ‘discussie en debat op hoog niveau’ uitgelokt. Terwijl het bezoekersaantal in de meeste plaatsen tussen de 400 en de 800 schommelde, trok de Emmense editie circa 1650 nieuwsgierigen. De enthousiaste reacties van de rector van het gemeentelijk lyceum en de directeur van een textiel fabriek had scholieren en arbeiders tot het volgen van een rondleiding bewogen en een tijdschrift voor huisvrouwen had een artikel aan het gebeuren gewijd. In Emmen was het doel van cultuurspreiding werkelijk behaald.<sup>70</sup>

#### ‘A DUTCH PICTURE IS A JOY FOREVER.’

##### BEELDENDE KUNST ALS DIPLOMATIEK MIDDEL

Voor 1940 had de Nederlandse overheid zich weinig bewust getoond van de diplomatieke mogelijkheden van de vaderlandse kunst. Overheids-exposities in het buitenland waren vrijwel beperkt geweest tot de Biënnale van Venetië.<sup>71</sup> Na de oorlog veranderde dat. Bij de oorlog betrokken landen richtten zich op het herbepalen van hun politieke en culturele identiteit, zowel op nationaal als internationaal niveau. Het okw-rapport *Overheidsvoorlichting* uit 1946 noemde het kweken van goodwill voor Nederland binnen het zich verenigende West-Europa als belangrijkste taak van de culturele attachés te Londen en Parijs.<sup>72</sup> ‘Elke gelegenheid tot vlagvertoon, waarbij de kunstwerken op waardige wijze kunnen worden gepresenteerd, dient [...] te worden aangegrepen,’ luidde het overheidsdevies.<sup>73</sup>

Dit streven zorgde voor een toename van officiële tentoonstellingen van Nederlandse kunst buiten de grenzen. ‘Het aantal plannen voor het houden van buitenlandsche exposities is, evenals na 1918, begrijpelijkerwijze groot,’ schreef Hammacher in januari 1946 in een nota.<sup>74</sup> Hij stelde voor om met ‘één representatieve, zeer streng gekozen moderne expositie’ verschillende Europese steden aan te doen. Voor het werkcomité had Hammacher naast hemzelf Sandberg, Jan Wiegers en Charley Toorop in gedachten. Wiens werk getoond moest worden, blijft in het midden in Hammachers verslag. George Breitner, Floris Verster en Suze Robertson dienden het beginpunt te vormen, omdat zij ‘beter dan de Haagsche school, de aanloop en overgang naar de latere modernen vormen.’<sup>75</sup> Hammacher kennende dienden de eigentijdse keuzes vooruitstrevend van aard te zijn. In dezelfde nota constateerde hij dat het nog wat vroeg was voor een voorgestelde expositie van Nederlands interieurontwerp in Brussel ‘daar er nog weinig toonbaars is van het heden en het verleden tot 1940 nog wel met specimina kan worden gedemonstreerd, doch niettemin in menig opzicht als “voorbij” zal moeten worden beschouwd.’<sup>76</sup>

De tournee van Nederlandse kunst hoefde voorlopig niet langs Italië te gaan, meende Hammacher: ‘De verbindingen met dit land en zijn positie zijn nog niet zoo, dat we het reeds in het programma behoeven op te nemen.’<sup>77</sup> Het laat zien hoezeer internationale betrekkingen meewogen bij het organiseren van een dergelijk evenement.

Ook de oude Federatie nam notie van de internationale saamhorigheidsstemming. Met de bedoeling hier munt uit te slaan, richtte zij in 1945 de Stichting tot Bevordering der Belangen Buitenlands van Hedendaagse Nederlandse Beeldende Kunstenaars op, kortweg de BVK geheten. ‘Now that the links between nations have been strengthened as a result of the second world war [...] we consider the time opportune to cultivate more understanding for Netherlands important cultural side, namely pictorial art,’ luidde het in de oprichtingsakte van de BVK.<sup>78</sup> Onder het motto ‘a Dutch picture is a joy forever’<sup>79</sup> exposeerde de BVK onder andere op Aruba en opende zij een verkoopkantoor in Los Angeles.<sup>80</sup>

Op het ministerie van OKW was men weinig verheugd over de stichting en haar initiatieven. Men was niet vergeten dat bestuursleden van de BVK zich bij de Kultuurkamer hadden ingeschreven en in Duitsland hadden geëxposeerd, zo blijkt uit een vergaderingsverslag van de rijkscommissie voor buitenlandse tentoonstellingen.<sup>81</sup> Gevreesd werd dat de stichting over de grens als overheidsinitiatief zou worden gezien.<sup>82</sup> Die angst bleek terecht. De BVK had de op Aruba geëxposeerde schilderijen voorzien van

stempels met de tekst 'Approved by the Ministry of Arts',<sup>83</sup> wat werd opgepikt door een lokale krant. Minister Gielen eiste rectificatie en drong aan op onderzoek naar misbruik van een regeringsstempel.<sup>84</sup>

Het zal niet verbazen dat de oude Federatie ontevreden was met de buitengaats exposities van het Rijk. In 1951 mopperde haar secretaris J. Haver Droeze in een telefoongesprek met het ministerie dat de buitenlandse uitzendingen door 'extremisten' werden gedomineerd.<sup>85</sup> In een brief repte hij iets voorzichtiger van 'één bepaalde, exclusieve groep' en wenste hij meer inspraak voor de oude Federatie. Onder aan de brief plaatste het ministerie een kort maar krachtig 'Neen'.<sup>86</sup> Uit een nota van de afdeling Kunsten blijkt hoe weinig serieus de oude Federatie werd genomen: 'De oude federatie zal altijd blijven klagen, omdat zij nu eenmaal niet kan inzien dat een deel van haar leden artistiek onaanvaardbaar en een groot deel van haar bestuursleden ook in ander opzicht onaanvaardbaar is.'<sup>87</sup>

OOORLOGSMONUMENTEN EN DE CANON VAN DE BEELDHOEWKUNST

De euforie van de bevrijding, de herinnering aan het verzet en het verdriet om de gevallen creëerden een sterke behoefte aan fysieke plaatsen van herinnering in het naoorlogse Nederland. Oorlogsmonumenten moesten hierin voorzien. Na de bevrijding schoten deze dan ook als paddenstoelen uit de grond – een uniek verschijnsel in de vaderlandse geschiedenis.<sup>88</sup> Zij verwijzen naar het scala van intense gevoelens en ervaringen dat met oorlogen gepaard gaat: pijn, verdriet, angst, honger, heldendom, triomf, bevrijding. Minder zichtbaar is de strijd om de herinnering die schuilgaat achter de totstandkoming ervan. Wie herdenken we, wat herdenken we, hoe herdenken we? Aan wie de eer om de herinnering vorm te geven? Velen hielden zich tijdens de wederopbouw met deze vragen bezig. En zo uiteenlopend als de perspectieven in de oorlog waren geweest, zo verschillend waren ook de antwoorden op deze vragen.

Sterke spelers in dit krachtenveld waren de NKB, de Grote Advies-Commissie der Illegaliteit (GAC) en het Nationaal Instituut. De GAC plaatste in augustus 1945 een open brief in diverse kranten waarin zij constateerde dat het al enige malen was voorgekomen 'dat minder goede Vaderlanders zich meenden te kunnen schoonwassen door thans te gaan ijveren voor de herdenking van onze doden, die zij, toen de tijd daar was, in den steek lieten of in den rug aanvielen'.<sup>89</sup> Het Nationaal Instituut trachtte via een brief aan alle gemeenten te verhinderen dat 'de gedachtenis onzer doden chaotisch en onordelijk betracht gaat worden'. Men had al enige 'zeer zonderlinge en overijlde plannen' waargenomen.<sup>90</sup>

Ook de NKb was nauw betrokken bij de totstandkoming van de monumenten. Eind 1945 meldden zich zes leden ten paleize voor een kop thee met de koningin. Wilhelmina had hen uitgenodigd 'teneinde ingelicht te worden omtrent de gedachten, die onder de beeldhouwers leven ten opzichte van de op te richten monumenten en de verhoudingen onder welke de beeldhouwers leven en werken'.<sup>91</sup> Dat de koningin juist de NKb benaderde, verwondert niet: de vereniging was als een van de weinige standvastig gebleven in de oorlog.<sup>92</sup> De gefusilleerde Gerrit van der Veen, die daarbij een bepalende rol had gespeeld, was tot icoon van het kunstenaarsverzet geworden. Met het adviseurschap beloofde Wilhelmina de vereniging voor haar houding.

Deze pogingen tot kanalisering moesten verhinderen dat er een wildgroei van monumenten ontstond. Men was het erover eens dat het nationale monumentenlandschap 'eenheid, offervaardigheid en vaderlandsliefde'<sup>93</sup> moest uitstralen en dat de gedenktekens door waardige, kwalitatief hoogstaande beeldhouwers gemaakt dienden te worden. Op verzoek van de NKb, de GAC, het Nationaal Instituut en de Federatie kondigde de minister op 15 oktober 1945 een monumentenstop af.<sup>94</sup> Vanaf dat moment was het niet langer mogelijk om gedenktekens op openbare of vanaf de weg zichtbare plaatsen neer te zetten zonder ministeriële goedkeuring.<sup>95</sup> De oprichting van landelijke en provinciale commissies zorgde voor verdere regulering van het monumentenvraagstuk, waarbij NKb, GAC en Nationaal Instituut bleven meebeslissen.<sup>96</sup>

De landelijke en provinciale monumentencommissies bestonden uitsluitend uit personen die als 'goed' bekendstonden. Zo zaten in de landelijke commissie naast Federatie-betrokkene van het eerste uur Wieger Bruin onder anderen Sandberg en Hammacher, in de provinciale commissie voor Noord-Holland Mari Andriessen, John Rådecker en Jan Engelman.<sup>97</sup> Blijkens een bericht van de landelijke aan de provinciale commissies waakten zij op hun beurt over de zuiverheid van de betrokken kunstenaars:

Een onderzoek naar de politieke betrouwbaarheid van hen, die bij een gedenkteken betrokken zijn, wordt niet in de richtlijnen geëist, toch zal men, ook hier waakzaam moeten blijven. Indien men ter plaatse geen opheldering weet te geven kunnen informaties via de Centrale Commissie, bij de G.A.C. en bij de Federatie ingewonnen worden.<sup>98</sup>

Beeldhouwers als Andriessen, Rådecker, Fred Carasso, Jan Havermans, Truus Menger, Paul Grégoire, Cephass Stauthamer, Frits Sieger, Bertus Son-  
daar en Albert Termote komen vaak voor op de lijst van makers.<sup>99</sup> Met de

‘monumentenregen’ brak een tijd van economische bloei aan voor deze en andere beeldhouwers die tijdens de bezetting niet hadden gewerkt.<sup>100</sup> Dit had een zuiverende werking: kreeg een kunstenaar een opdracht toebedeeld, dan begreep het publiek dat hij ‘goed’ was. Nog in 1967 was de Stichting Kunstenaarsverzet 1940-1945 daarom uiterst verontwaardigd dat de Stichting Levi Lassen<sup>101</sup> juist beeldhouwer Dick Stins had gevraagd om een monument voor de vermoorde Haagse joden te ontwerpen. De keuze voor Stins was opmerkelijk omdat hij tijdens de bezetting had getekend voor de Kultuurkamer en enkele overheidsopdrachten had geaccepteerd.<sup>102</sup> Hij had echter ook hulp geboden aan joodse landgenoten, onder wie een van de bestuursleden van Levi Lassen. Deze S. Barnstijn was door hem uit handen van de Duitsers gehouden en zag hem ongetwijfeld als ‘goed’. Vermoedelijk had dit hem de opdracht opgeleverd.<sup>103</sup>

Maar de Stichting Kunstenaarsverzet hanteerde een andere definitie van ‘goed’ en ‘fout’. Samen met een tiental kunstenaars en kunsthistorici van naam – onder wie Krop, Andriessen en Braat – uitte zij haar ongenoegen over de keuze voor Stins in een open brief aan de pers. De opdrachtgever stelde een onderzoek in naar zijn verleden, maar vond geen nieuwe, belastende feiten. Het besluit om door te gaan met Stins lijkt bij Braat iets van het oude verzetsvuur te hebben ontstoken, want hij richtte zich tegen beter weten in opnieuw tot de media. ‘Mij dunkt, menig Joods Haags ingezetene zal voortaan met gemengde gevoelens langs bedoeld monument lopen. Als ergens zuiverheid en waarachtigheid betracht dient te worden, dan is het bij dergelijke uitermate principiële opdrachten,’ betoogde hij.<sup>104</sup> De joodse kunstcritica Mathilde Visser, dochter van de in de oorlog ontslagen Hoge Raad-president Lodewijk Visser, schaarde zich aan Braats zijde.<sup>105</sup> Zij verbaasde zich dat de joodse gemeenschap accepteerde dat een ‘foute’ beeldhouwer aan de haal ging met het erfgoed van hún verlies en zo ook nog indirect gerehabiliteerd werd. Het protest was tevergeefs. Op 12 oktober 1967 onthulde opperrabijn S. Beëri Stins’ sculptuur, een groep voortgejaagde figuren omhuld door een davidster.<sup>106</sup>

De vele nieuwe beeldhouwwerken in de openbare ruimte droegen eraan bij dat Nederland zich bewuster werd van zijn beeldhouwkunst.<sup>107</sup> Het ‘losse, in zichzelf besloten en zichzelf ponerende standbeeld, dat geen relatie heeft met architectuur en vrij in het stadsbeeld functioneert’, om met kunsthistoricus Frans van Burkom te spreken, had zijn intrede gedaan op voor Nederland ongekende schaal.<sup>108</sup> Lange tijd hadden beelden vooral een dienende functie gehad, ter verrijking van de creaties van bouwmeesters als Pierre Cuypers en zijn collega’s van de Amsterdamse School. Nu raakte

het publiek vertrouwd met de autonome sculptuur.<sup>109</sup> ‘De uitspraak, dat Nederland geen land van beeldhouwers is, werd afdoende naar het rijk der fabelen verwezen,’ aldus NKB-secretaris Jan Havermans in 1954.<sup>110</sup>

Anderzijds had de monumentengolf een vertragend effect op de naoorlogse stijlomslag in de beeldhouwkunst.<sup>111</sup> Veruit de meeste monumenten hadden een klassiek ontwerp en een herkenbare boodschap voor het brede publiek. ‘De idealen van het vrije kunstenaarschap gaan slecht samen met kunst in opdracht, de individuele expressie van de kunstenaar met de vormgeving van een collectief gevoel,’ schrijft historica Bianca Stigter.<sup>112</sup> Hammacher concludeerde in zijn kroniek van negentiende- en twintigste-eeuwse beeldhouwkunst (1955) niet ten onrechte dat oorlogsmonumenten meer met het verwerken van het verleden – niet in de laatste plaats het inlossen van schuldgevoelens – van doen hebben dan met goede kunst. De beelden zouden ‘passief en contemplatief het probleem ontwijken’.<sup>113</sup>

Toch werd ook op het terrein van de oorlogsmonumenten aan de stoel-poten van de traditie gezaagd. In 1951 schreef de NKB aan het ministerie:

Zoals U weet is werk van deze [abstracte] aard voor comité’s, die als vertegenwoordigers der burgerij belast zijn met het oprichten van monumenten, minder aanvaardbaar dan beeldhouwwerk dat minder abstract, minder non-figuratief en minder gedefformeerd is. De opdrachtgever vraagt in den regel naar duidelijke herkenbaarheid [...]. Het bestuur meende er evenwel goed aan te doen, de Commissie van Advies in overweging te geven bij het opstellen van kandidaten voor een opdracht, waar dat ook maar enigszins mogelijk is, rekening te houden met de belangen van die beeldhouwers, wier werk een meer abstract, non-figuratief, of gedefformeerd karakter heeft.<sup>114</sup>

Hammacher stelde zelfs voor om het budget voor de oorlogsmonumenten voortaan aan ‘echte plastieken’ te besteden, ‘die de mensen ruimtelijk bevrijden kunnen’.<sup>115</sup> In zijn beeldhouwboek prees hij het gewaagde ontwerp van Wessel Couzijn voor een oorlogsmonument voor de koopvaardij in Rotterdam.<sup>116</sup> Diens sterk geabstraheerde *Doorvaren* gooide hoge ogen bij kunstpers en jury – Hammacher maakte er deel van uit – maar werd niet geplaatst. De Rotterdamse hoogwaardigheidsbekleders die het laatste woord hadden, kozen voor Fred Carasso’s *Boeg*. Deze was als zodanig wél voor het publiek herkenbaar.<sup>117</sup>

Waar de keuze niet in handen van de burgerij lag maar van de kunstwereld, bleek de plaatsing van een modernistisch gedenkteken minder ruis op te leveren. Op een steenworp afstand van *Boeg* prijkt sinds 1953 Ossip

Zadkines *De verwoeste stad*, vandaag de dag een van Nederlands meest geliefde standbeelden. De sculptuur was een geschenk van de Bijenkorf aan de gemeente Rotterdam en memoreerde zowel het verlies van 737 joodse medewerkers als de verwoesting van de stad in mei 1940. Hoewel het abstract-expressionistische beeld tegenstand opriep, ook onder gemeenteambtenaren, was van meet af aan duidelijk dat het geplaatst zou worden. De lobby van Sandberg, Hammacher en Boijmans-directeur Coert Ebbinge Wubben was daarbij van doorslaggevend belang. Sandberg had het werk naar Nederland gehaald en bemiddelde tussen kunstenaar en opdrachtgever, Ebbinge Wubben organiseerde in 1949 een expositie van de beeldhouwer. Hammacher, inmiddels directeur van het Kröller-Müller Museum, had sinds 1948 drie Zadkines weten te verwerven en opende de expositie in Boijmans.<sup>118</sup>

## Zuivering in de 'rode' hoofdstad

### ONDERSTEUNING VAN 'GOEDE' KUNSTENAARS

Met de dood van jarenlang cultuurwethouder Emanuel Boekman had de gemeente Amsterdam een pijnlijk verlies geleden in de prille bezettingsdagen. Op de dag van de Nederlandse capitulatie had de joodse Boekman zich samen met zijn vrouw van het leven beroofd. Een klein jaar vóór die noodlottige dag had de sociaaldemocraat zijn dissertatie *Kunst en overheid in Nederland* verdedigd, waarin hij een verhoogde overheidsbemoediging met de kunsten bepleitte.<sup>1</sup> Ook benadrukte hij daarin de noodzaak van cultuurspreiding: kunst moest voor alle sociale klassen toegankelijk zijn.<sup>2</sup> Boekmans geestelijke nalatenschap kwam op diverse manieren tot uiting in het Amsterdamse kunstbeleid van na 1945.<sup>3</sup> Zijn opvolger en politieke erfgenaam Ab de Roos was zich tijdens de bezetting versterkt bewust geworden van de juistheid van zijn ideeën. 'Allerwege rijpte toen het inzicht, dat de verhouding tussen overheid en kunst na de oorlog een andere zou zijn, dan voordien,' memoreerde De Roos tijdens een bijeenkomst van de Federatie in 1953.<sup>4</sup>

Net als op landelijk niveau werden hoge gemeentelijke posten na de bevrijding bij voorkeur aan mensen met een onbesproken verleden gegund. De Roos was daar zelf een voorbeeld van, net als Sandberg in zijn hoedanigheid van Stedelijk Museum-directeur en lid van diverse gemeentelijke kunstcommissies. De twee kunstpauzen hadden veelvuldig met elkaar te maken en deelden elkaars opvattingen over cultuurspreiding en de maatschappelijke functie van het museum.<sup>5</sup> Sociaaldemocraat Henriëtte van Dam van Isselt, die door de bezetter was ontslagen, keerde terug als

hoofd van de afdeling Kunstzaken.<sup>6</sup> Toen minister Van der Leeuw haar in september 1945 naar Den Haag haalde, volgde dichter en criticus Dick Binnendijk haar op. Mulder noemt Binnendijk in het rijtje letterkundigen dat na mei 1940 bijeenkwam om mogelijkheden van verzet tegen het nazi-regime te bespreken.<sup>7</sup>

In het gemeentelijke kunstbeleid kwam het zuiverheidsmotief op diverse manieren tot uiting. Door middel van (bevrijdings)tentoonstellingen, prijzen, opdrachten en inspraak in beleidskwesties werden als 'goed' bekendstaande kunstenaars gecompenseerd voor de magere oorlogsjaren. Op *Kunst in vrijheid* verwierf de gemeente voor ruim f7500 aan schilderijen van onder meer Peter Alma, Ger Gerrits, Harry van Kruiningen, Maaïke Braat, Johan van Hell en Anneke van der Feer.<sup>8</sup> De aankoopcommissie was door de Federatie samengesteld. Aan beeldhouwwerk van onder anderen Mari Andriessen, Piet Esser en Fred Carasso besteedde de gemeente f5000, waarbij de NKB aankoopadvies verleende.<sup>9</sup>

Chris Beekman, Sari Goth, Maaïke Braat, Saraochim Salim en Jelle Troelstra verwierven in 1945 de jaarlijkse tekenopdrachten voor de gemeentelijke historisch-topografische atlas.<sup>10</sup> Ook zij waren door de Federatie aangedragen, nadat deze een eerdere, door de gemeente opgestelde lijst had afgekeurd. Op die eerste lijst had per abuis een aantal Kultuurkamerkunstenaars gestaan, iets wat een opdracht op dat moment nog in de weg stond.<sup>11</sup> Bovendien noemde de lijst Mozes Cohen, die in 1942 was vermoord in Auschwitz, en Fré Cohen, die in 1943 zelfmoord had gepleegd na op haar onderduikadres te zijn ontdekt.<sup>12</sup> Het maakt pijnlijk duidelijk hoe de Nederlandse bevolking in de zomer van 1945 tot zich moesten laten doordringen dat ruim 100.000 joodse landgenoten nooit meer zouden thuiskomen.

Ter gelegenheid van de aan illegale literatuur gewijde expositie *Het vrije boek in onvrije tijd* (1945) werden de Duwaer- en de Werkmanprijs voor typografie ingesteld. Deze brachten hulde aan de drukkers Werkman en Frans Duwaer, die hun verzetsactiviteiten met hun leven hadden moeten bekopen. Typograaf Jan van Krimpen ontving de eerste Duwaerprijs, de Werkmanprijs ging dat jaar postuum naar Werkman zelf.<sup>13</sup>

In 1946 werden Sandbergs clandestien gepubliceerde *Experimenta typographica* tot winnaar van de Duwaerprijs verkozen, 'omdat hij met deze uitgave een experimentator is gebleken, die de typografie als een vrije kunst beoefent en wel op een wijze, die zeer stimulerend is voor allen die in de typografie nieuwe wegen zoeken', zoals het persbericht vermeldde.<sup>14</sup> De jury was samengesteld door de Federatie en bestond dat jaar uit haar eigen secretaresse en kalligrafiste Erna van Osselen, dichter Martinus Nijhoff en



grafisch ontwerper Dick Elffers. Eervolle vermeldingen gingen naar Evert Straat en Leo Braat van de *Kroniek van Kunst en Cultuur* en naar Jan van Keulen van *De Groene Amsterdammer*.<sup>15</sup> Straat had in Buchenwald en Sint Michielsgestel gezeten, Braats naam passeerde hier al meermaals de revue vanwege zijn verzetswerk.<sup>16</sup> De fotostudio van Van Keulen had als ontmoetingsplaats voor het verzet gefungeerd. Deze editie van de Duwaerprijs symboliseerde de breuk met het voorliggende tijdperk kortom in alle opzichten: ze was gewijd aan 'goed', werd gedragen en gewonnen door 'goed' en predikte bovendien artistieke vernieuwing.

Naast prijzen voor de vorm schreef de gemeente ook prijzen voor de inhoud van verzetskunst uit. Dichter Jan Engelman ontving f500 voor zijn 'Ballade van de Waarheid',<sup>17</sup> componist Rudolf Escher f1000 voor het in 1941-1943 geschreven orkestwerk *Musique pour l'esprit en deuil* – muziek voor de rouwende geest.<sup>18</sup> Escher had een deel van zijn oeuvre verloren zien gaan bij het bombardement op Rotterdam. Hij had niet voor de Cultuurkamer getekend en had meegewerkt aan de illegale uitgave *De Vrije Katheder*.<sup>19</sup> Zijn werk had tijdens de oorlog 'een soort zwaarte' gekregen, verklaarde hij later, 'een verbetering hier en daar, die het duidelijk doen beseffen als gegroeid te midden van rampen. Dat is er voor mij persoonlijk juist de ethische betekenis van: dat het constructies zijn van de geest, in een tijd dat "geest" (als je zoiets nog zo noemen kunt) haast uitsluitend voor volkomen destructieve doeleinden wordt aangewend.'<sup>20</sup>

In 1946 loofde de gemeente een muziekprijs uit voor de compositie die de tijdens de oorlog doorstane emoties het best tot uitdrukking bracht.<sup>21</sup> Op aanraden van Paul Sanders namen Piet Tiggers, Sem Dresden en Hendrik Andriessen in de jury plaats. Tiggers was sinds het prille begin bij de Federatie betrokken,<sup>22</sup> de joodse Dresden werd na de oorlog voorzitter van haar werkcomité Muziek. Tijdens de oorlog was hij ontslagen als directeur van het Haagse conservatorium, een functie die hij inmiddels had hervat.<sup>23</sup> Componist Andriessen had ondanks herhaaldelijk aandringen van de bezetter geweigerd voor de Cultuurkamer te tekenen. Zijn muziek was op de zwarte lijst geplaatst.<sup>24</sup>

Omdat bij de eerste lichting inzenders nog geen geschikte kandidaat zat, werd de muziekprijs pas eind 1947 uitgereikt. Het winnende stuk was een vioolconcert van Oscar van Hemel.<sup>25</sup> Dit combineerde volgens *De Waarheid* een 'niet makkelijk toegankelijke harmonische structuur' met een 'zeer intense en rijk genuanceerde gevoelsexpressie'.<sup>26</sup> Opvallend is dat Van Hemel zich in de oorlog bij de Cultuurkamer had gemeld en een opdracht van het muziekgilde had aanvaard.<sup>27</sup> Het is echter de vraag of de jury op de hoogte was van de opdracht en de componist stond bekend als

een vriendelijke, naïeve en apolitieke man.<sup>28</sup> Bovendien was in ieder geval jurylid Sem Dresden geen scherpslijper. Bij de lancering van de Federatie in 1945 had hij ervoor gepleit om Kultuurkamerkunstenaars gewoon te laten meedingen naar bestuursfuncties, tenzij zij voor ernstige misdragingen veroordeeld waren door een bevoegde instantie.<sup>29</sup> Een verdere overweging kan zijn geweest dat men het kunstwerk los van zijn maker wilde zien. De vooraanstaande musicoloog Eduard Reeser, die zich in de oorlog niet bij de Kultuurkamer had gemeld en in de Eerraad voor de Muziek had gezeten, placht te zeggen dat muzieknoten niet links of rechts kunnen zijn.<sup>30</sup>

Ook gemeentelijke aankopen werden aan de Federatie uitbesteed. Op haar voorspraak namen de schilders Chris Beekman, Johan van Hell, Jan Mulder en Jan Wiegers plaats in de daartoe ingestelde Commissie van Advies voor de Aankoop van Schilderijen, Tekeningen en Andere Kunstwerken. Sandberg, Binnendijk en David Röell zaten uit hoofde van hun functie in de commissie.<sup>31</sup> Opvolgers werden door de Federatie uit eigen kring gekozen.<sup>32</sup> Het zal niet verbazen dat de makers van de voor de stad verworven kunstwerken overwegend uit hetzelfde netwerk afkomstig waren.<sup>33</sup>

In de eerste naoorlogse jaren leek de Federatie kortom over elk facet van de Amsterdamse kunstpolitiek mee te praten. Dit leidde tot grote ontevredenheid bij de oude verenigingen. In 1949 beklaagden Arti-leden zich er tijdens een vergadering over dat op de expositie *Kunstwerken sedert de bevrijding aangekocht door de gemeente Amsterdam* in het Stedelijk Museum bijna uitsluitend werk van de Federatie hing.<sup>34</sup> Slechts 2 à 3 procent van de verzameling zou door kunstenaars van Arti of Sint Lucas zijn gemaakt. Wie er precies in de verantwoordelijke aankoopcommissie zaten, wisten de Arti-leden niet, ‘maar zéker zal Jhr. Sandberg hier een rol in spelen’.<sup>35</sup> Voor de oorlog, memoreerden zij, werd alle verenigingskunstenaars verzocht om werk voor te leggen, maar nu werd het gebeuren achter de schermen geregisseerd.<sup>36</sup>

Tot opluchting van de verenigingen veranderde het aankoopbeleid in 1951. Arti’s jaarverslag vermeldde:

Verheugend was het feit dat de Wethouder voor de Kunstzaken, gezien een door deze aan de Maatschappij ‘Arti et Amicitiae’ gericht schrijven, waarin alle Amsterdamse schildersleden uitgenodigd werden een drietal werken op zicht in te zenden, hierdoor de oude gang van zaken, wat betreft de Gemeente-Aankopen, wederom in ere herstelde en hierdoor een einde werd gemaakt aan de sfeer van geheimzinnigheid en het besloten karakter, waarin sinds de bevrijding de kunst aankopen van gemeentewege geschieden.<sup>37</sup>

Veel zelfkritiek hadden de verongelijkte verenigingskunstenaars niet. Het leek niet bij hen op te komen dat hun organisaties, die al vóór 1940 de nodige negatieve recensies te verduren hadden gehad, door de adering in oorlogstijd verder aan niveau hadden ingeboet.<sup>38</sup> De media wreven het er evenwel hard in. Over een expositie van de ooit zo revolutionaire Onafhankelijken schreef de *NRC*: 'Critiekloos zijn de wanden kakelbont volgehagen met werk, dat voor het merendeel van machteloosheid getuigt.'<sup>39</sup> De gemeentelijke aankoopcommissies daarentegen prees de krant om hun 'artistiek verantwoordelijkheidsgevoel'. Dat had werk opgeleverd van een gehalte 'dat de kunst van de kitsch onderscheidt'.<sup>40</sup>

#### BERISPING VAN 'FOUTE' KUNSTENAARS

Er waren meer voorvallen waarbij de Amsterdamse overheid 'zuivere' kunstenaars naar voren schoof en 'onzuiveren' direct of indirect kapittelde. Zo tikte burgemeester De Boer het hoofdstedelijke filiaal van Vroom en Dreesmann op de vingers omdat daar schilderijen van Dirk Filarski en Harrie Kuijten in de etalage hingen. Het was maart 1946 en Filarski en Kuijten waren uitgesloten tot 5 mei van dat jaar. De Boer beval de schilderijen met spoed te verwijderen.<sup>41</sup> De gemeente had de overtreding overigens niet zelf ontdekt: men was getipt door kunstenaarscomité De Wacht, dat – de naam zegt het al – waakte over de navolging van de zuiveringsmaatregelen.<sup>42</sup> Een maand later volgde een tweede gemeentelijke reprimande voor Vroom en Dreesmann. De burgemeester vermeldde in zijn schrijven nóg acht ongezuiverde kunstenaars aan wie de onderneming een podium bood, inclusief de einddata van hun uitsluitingstermijn.<sup>43</sup>

In 1948 kreeg burgemeester D'Ailly het verzoek zitting te nemen in het erecomité ter gelegenheid van de vijfenzeventigste verjaardag van de Bergense School-grondlegger Piet van Wijngaardt. Dick Binnendijk adviseerde 'aan dit verzoek geen gevolg te geven, niet zozeer op grond van de geenszins bijzondere hoedanigheden van Van Wijngaerds werk, dan wel omdat aan deze schilder door de Eerraad voor de Beeldende Kunsten gedurende twee jaren het in het openbaar exposeren werd verboden wegens zijn houding in de bezettingstijd'.<sup>44</sup> Van Wijngaardt was op het moment van aanvraag dus officieel gezuiverd, maar kennelijk speelde het politieke argument nog wel een rol op het stadhuis. Aan zijn advies voegde Binnendijk het volgende, weinig realistische verwijt toe:

Dat Van Wijngaardt ook na de oorlog de banden met zijn vrienden uit die tijd niet heeft verbroken, moge blijken uit het feit, dat het tot U gerichte verzoek mede wordt gedaan uit naam van de schilder A.J.C. Colnot, die

door genoemde ereraad werd uitgesloten tot 5 Mei 1950 op grond van zijn actief deelnemen aan het werk van de Kultuurkamer, waarvan hij een der belangrijke functionarissen is geweest.<sup>45</sup>

Het voorbeeld van Vroom en Dreesmann laat zien dat de gemeente in-greep wanneer zij werd gewezen op overtredingen van de zuiveringsmaatregelen. Van actieve controle lijkt echter geen sprake te zijn geweest. Net als elders in Nederland zullen ook in Amsterdam de door de ereraden uitgesproken veroordelingen regelmatig met voeten zijn getreden.<sup>46</sup> In 't Velds analyse dat een waarlijke zuivering van de kunstwereld in strijd was met een snelle wederopbouw daarvan, was ook hier van toepassing.<sup>47</sup> Wanneer de overheid de zuivering tot in al haar consequenties zou hebben doorgevoerd, zou dit polarisering in de hand hebben gewerkt in plaats van de door haar nagestreefde maatschappelijke orde en rust. Het was een lastige balancertruc: men liet de teugels enigszins vieren, maar mocht niet de indruk wekken dat de sancties er niet toe deden.

De gemeente zal dan ook opgelucht hebben ademgehaald toen rond het jaar 1950 vrijwel alle Amsterdamse kunstenaars gezuiverd waren en de verhoudingen normaliseerden. Zij was er op dat moment formeel weer voor iedereen. Voor Piet van Wijngaardt, wiens vijfenzeventigste verjaardag in dat opzicht te vroeg was gekomen, was het fortuinlijk dat hij ook de tachtigjarige leeftijd nog mocht bereiken. Die gebeurtenis werd in 1954 gevierd met een expositie in het Stedelijk Museum.<sup>48</sup> In dezelfde tijd duiken veroordeelde kunstenaars weer op in gemeentelijke commissies en aankooplijsten. Zo traden Arnout Colnot en Bart Peizel in 1951 toe tot de in dat jaar opgerichte Amsterdamse Kunstraad, als vertegenwoordigers van de oude verenigingen.<sup>49</sup>

Veel oude wonden heelden echter niet. Tijdens een Arti-vergadering in 1954 vertelde Peizel hoe hij en Colnot er tijdens bijeenkomsten van de Amsterdamse Kunstraad bij zaten 'als een paar eenzame figuren'. Elke keer dat zij een punt inbrachten, zou de voorzitter repliceren dat dat nu niet aan de orde was.<sup>50</sup> Peizels constatering was geen inbeelding. Twee jaar eerder had Sandberg, die eveneens in de Kunstraad zat en met Peizel en Colnot in een tentoonstellingscommissie was geplaatst, Binnendijk in niet mis te verstane bewoordingen op de hoogte gesteld van zijn mening over dit duo:

Deze figuren, die zich nog kort geleden beijverden de democratische spelregels met poten te treden, zitten nu op grond van diezelfde regels in de Amsterdamse Kunstraad en zijn door U in verschillende commissies benoemd. In de plenaire vergadering waar zij slechts 4% van het totaal

aantal leden uitmaken is het mij tot nu toe bijna mogelijk geweest hen te verdragen. In een kleinere commissie wordt echter hun tegenwoordigheid voor mij een dusdanig fysieke kwelling, dat het mij niet mogelijk is deze vergaderingen langer bij te wonen. Ik zou deze figuren het liefst met woorden en daden te lijf gaan. Dat lijkt mij niet nuttig en daarom verzoek ik U mij van het lidmaatschap van bedoelde commissie te ontheffen.<sup>51</sup>

## Iconoclasme na de bevrijding

### ZUIVERING VAN DE OPENBARE RUIMTE

‘De bevrijding was als het wegnemen van de deksel van een kokende massa, die onder al te hoge druk gestaan had. In heel Nederland, ja, in alle bevrijde landen, bruiste de opgepote energie omhoog en zocht zich een uitweg,’ sprak Federatie-voorzitter Bob Bruyn toen de organisatie in 1951 haar vijfde verjaardag vierde.<sup>1</sup> Als bekend ontladde deze energie zich niet alleen in de vorm van euforie, maar ook van woede en richtte deze zich niet enkel op mensen, maar ook op zaken. Nationaalsocialistische propagandakunst liep daardoor grote kans ten prooi te vallen aan iconoclasme – de ultieme vorm van esthetische zuivering.

Er was in Nederland echter weinig animo geweest voor dit soort kunst en zij was dan ook niet op grote schaal vervaardigd.<sup>2</sup> Van een vermoedelijk door beeldhouwer Frans Werner vervaardigd borstbeeld van Mussert is na de bevrijding geen spoor meer gevonden. Historicus Ignaz Matthey beschrijft een foto uit de bevrijdingsdagen die laat zien hoe afgietsels ervan ter vernietiging worden afgevoerd.<sup>3</sup> Het Fries Museum bezit een Hitlerbuste met een breuklijn omdat een naoorlogse bezoeker zijn woede niet kon inhouden.<sup>4</sup> Henri van de Veldes *Nieuwe mensch* ontsprong de dans omdat het schilderij na de oorlog in België belandde. Van de Veldes propagandistische *Engel der gerechtigheid* bevond zich relatief veilig in een overheidsdepot en bleef eveneens behouden. Overigens sneuvelde daar wel objecten uit de nationaalsocialistische tijd. Volgens Kuyvenhoven voert het te ver om te zeggen dat de in oorlogstijd aangekochte stukken minder zorgvuldig zijn behandeld dan andere objecten, maar kan die zorgvuldigheid incidenteel wel worden betwijfeld. Diverse kunstnijverheidsobjecten raakten vermist en een plaquette met het hoofd van Goedewaagen viel ‘per ongeluk’ kapot.<sup>5</sup>

Het gevoeligst voor naoorlogs iconoclasme waren door de bezetter geplaatste beelden in de openbare ruimte. Na de bevrijding zat de gemeente Amsterdam opgescheept met een viertal van dit soort beelden en een tien-

tal opdrachten daartoe. Al voltooid waren een door Frans Werner vervaardigd beeld van Sweelinck op het Valeriusplein, een portret van Vondel in een gelijknamige school door Kees Smout, een portret van actrice Wilhelmina van der Horst-van der Lugt Melsert van de hand van Dick Stins in de Stadsschouwburg en een door Tjipke Visser op het hoofdbureau van politie aangebracht portret van nsb'er en hoofdcommissaris van de Amsterdamse politie Sybren Tulp.<sup>6</sup>

Onder de nog op te richten standbeelden bevonden zich een monument voor de Tachtigers en een portret van K.P.C. de Bazel, beide door Tjipke Visser.<sup>7</sup> Dit lijkt een opvallende onderwerpkeuze, maar De Tachtigers en De Bazel waren geliefd bij nationaalsocialisten. De Bazels reconstructie van het interieur van het Rembrandthuis had hem in die kringen veel lof opgeleverd. Volgens *De Schouw* was hij 'met groote liefde en oud-vaderlandsch vakmanschap' te werk gegaan. Kultuurraadslid Dirk Hannema noemde hem 'den fijnsten en meest bezonken geest van onze moderne architecten'.<sup>8</sup> De Tachtigers zouden volgens *De Misthoorn* van een 'gezonde' vorm van l'art pour l'art getuigen.<sup>9</sup> 'Daar was letterlijk geen één Jood bij,' aldus het antisemitische tijdschrift. Toch lijken niet alle Tachtigers in de smaak te zijn gevallen. *De Vrije Kunstenaar* wist te vermelden dat het Tachtigers-monument niet voor Herman Gorter en Frederik van Eeden bedoeld was. 'Het castreren naar lichaam en geest zit de heren nationaalsocialisten nu eenmaal in het zuiver-arische bloed,' stelde het verzetsblad cynisch, 'en de schepper van de onvergetelijke Mei moet blijkbaar boeten voor zijn latere, eerlijk gemeente, sociale aspiraties.'<sup>10</sup> Men vermoedde dat Lodewijk van Deyszel, de laatste nog levende Tachtiger, de opdracht in gang had gezet. Hij stelde zich meegaand op tijdens de bezetting, wat hem als éminence grise van de literatuur op stevige verwijten kwam te staan.<sup>11</sup>

Duidelijk is dat in de meeste gevallen alleen de maker van het beeld omstreden was, niet de thematiek. Vandaag de dag weten weinigen nog dat Sweelinck, de Tachtigers en De Bazel ooit door nationaalsocialisten op een voetstuk werden geplaatst. Na de oorlog kreeg deze toe-eigening om begrijpelijke redenen weinig aandacht.

In mei 1945 besloot het college van B en W van Amsterdam de nog lopende opdrachten voorlopig stop te zetten. Men informeerde bij Rijksacademiehoogleraar Jan Bronner of de door de bezetter naar voren geschoven beeldhouwers in normale tijden ook gevraagd hadden kunnen worden.<sup>12</sup> Bronner kende alleen het beeld van Sweelinck en liet weten dat dit voor Werner niet gold.<sup>13</sup> Evenmin, schreef Bronner, zou Stins een portretbuste voor de Stadsschouwburg hebben mogen maken. Tjipke Visser had zich

daarentegen 'onderscheiden in de rij der moderne Nederlandsche beeldhouwers'.<sup>14</sup>

Ook de NKB becommentarieerde de omstreden sculpturen. Secretaris Jan Havermans meldde aan B en W dat het werk van Stins 'van een artistiek minderwaardig niveau' was. Dat van Werner was volgens Havermans 'niet alleen artistiek niet te verdedigen doch ook een aanfluiting van de beeldhouwkunst'.<sup>15</sup> Vissers talent erkende hij, maar zwaarder woog dat de portretten op het hoofdbureau van politie gewoonlijk door Jo Voskuil werden uitgevoerd. Deze had zich niet bij de Kultuurkamer gemeld en behoorde tot de Amsterdamse Federatie-groep van het eerste uur.<sup>16</sup> 'De verwijdering van dit portret houdt tevens in een daad van politieke betekenis, die niet achterwege kan blijven,' stelde Havermans.<sup>17</sup> Desondanks benadrukte hij dat de reden van verwijdering allereerst de artistieke kwaliteit van de beelden was en 'pas in de tweede plaats [...] de politieke verhoudingen, waaraan zij hun ontstaan te danken hadden'.<sup>18</sup> Dat het laatste het eerste sterk beïnvloed had, valt te vermoeden. Dat concludeert ook Matthey:

Een onhoudbare stelling, want in wezen ging het natuurlijk wel om de politieke emoties die de geïncrimineerde beeldhouwwerken en hun makers opwekten. Ook wanneer Smit en Voûte [resp. wethouder Kunstzaken en burgemeester] het Sweelinck-beeld hadden laten maken door een twintigste-eeuwse Michelangelo, zou het na de bevrijding van het Valeriusplein hebben moeten verdwijnen.<sup>19</sup>

De gemeente volgde het advies van de NKB om de 'foute' beelden en opdrachten te verwijderen respectievelijk te annuleren.<sup>20</sup> Een al voltooid jongen met hond van Tjipke Visser, bestemd voor het Diepenbrockplantsoen, werd voor f600 terug verkocht aan zijn maker.<sup>21</sup>

Van de 24 beeldhouwers die tijdens de bezetting waren uitgenodigd om een ontwerp voor het Tachtigers-monument in te dienen, had zich volgens *De Vrije Kunstenaar* slechts één goede kunstenaar aangemeld: Tjipke Visser. De anderen waren voornamelijk 'brekebenen', die enkel opdrachten zouden hebben nagejaagd.<sup>22</sup> Vissers ontwerp had enige tijd ter beoordeling gestaan op de beoogde locatie aan de Apollolaan, maar in september 1944 was de opdracht stopgezet 'als gevolg van de bijzondere tijdsomstandigheden'.<sup>23</sup>

Na de oorlog bleek het voor het monument gereserveerde budget er nog te zijn.<sup>24</sup> Hoofd Kunstzaken Van Dam van Isselt opperde om met het ongebruikte geld een bevrijdingsmonument voor Amsterdam te bekostigen. Daarbij zouden in ieder geval die kunstenaars worden betrokken die

niet hadden willen meedingen naar de Tachtigers-opdracht.<sup>25</sup> ‘Een en ander ware, indien Burgemeester en Wethouders zich in beginsel met het denkbeeld kunnen vereenigen, nader uit te werken in overleg met de Federatie van Kunstenaarsverenigingen,’ schreef Van Dam van Isselt.<sup>26</sup> Zo werd het voor de artistieke celebratie van een gehate machthebber bestemde kapitaal door zijn opvolger besteed aan diens symbolische terechtstelling. Hoewel de gemeente aanvankelijk akkoord ging met het idee,<sup>27</sup> veranderde zij later van gedachten. Men besloot het geld aan reguliere aankopen en opdrachten te besteden, zodat een groter aantal kunstenaars ervan kon profiteren.<sup>28</sup>

#### HET BEGRAVEN MONUMENT

De lotgevallen van Frans Werners Sweelinck-beeld, dat in mei 1944 op het Amsterdamse Valeriusplein was geplaatst, tonen de subjectiviteit van het begrip ‘foute’ kunst.<sup>29</sup> Na te zijn gemolesteerd tijdens de bevrijdingsfeesten, was de sculptuur in 1946 van zijn sokkel gehaald en afgevoerd naar de gemeentelijke bestratingswerf.<sup>30</sup> Dat de onschuldige componist uit het straatbeeld verdween omdat opdrachtgever en maker als ‘fout’ bekendstonden en zijn beeltenis van inferieure kwaliteit werd geacht, leidde echter tot ontevredenheid bij muziekliefhebbers. De secretaris van studentenorkest J. Pzn Sweelinck was het al een doorn in het oog dat vele componisten ‘die bij den glans van Sweelinck tot mindere goden verbleken’ met een straatnaam in Amsterdam-Zuid waren geëerd terwijl Sweelinck genoegen moest nemen met ‘twee grijze en troosteloze straten’ in volksbuurt de Pijp, maar nu ook zijn monument was weggehaald, was de maat vol. De student drong aan op herplaatsing.<sup>31</sup> Hoewel de gemeente niet ongevoelig was voor dit geluid – men antwoordde de briefschrijver dat men een nieuwe opdracht overwoog – kregen hij en andere verontwaardigden niet hun zin.<sup>32</sup>

In 1959 wilde de chef van de bestratingswerf het beeld niet langer huisvesten. De gemeentelijke Commissie van Advies voor aan Beeldhouwers te Verlenen Opdrachten meende echter dat het moest worden bewaard als de beeldhouwer nog leefde. Was hij al overleden, dan mocht het worden vernietigd, ‘aangezien de artistieke hoedanigheid er van zich daartegen niet verzet’.<sup>33</sup> Navraag bij het bevolkingsregister leerde dat Werner in 1955 was overleden, maar de commissie veranderde van gedachten. Men zou informeren of het gebruikte steen voor andere doeleinden kon worden gebruikt. Kon dat niet, dan zou men het beeld laten begraven.<sup>34</sup> Matthey beschrijft het ethische dilemma waarmee de commissie moet hebben geworsteld:



Herplaatsing zou tot beroering hebben geleid, zeker in de gelederen van de НКВ. Boven de grond vormde het beeld een hinderlijk relict uit een voor de gemeente beschamend verleden. Maar vernietiging van een kunstwerk is barbarij en wanneer het een persoon voorstelt, heeft het iets van een moord: niet alleen de geschiedenis van de religieuze beeldenverering, maar ook talrijke anekdoten over negentiende- en twintigste-eeuwse standbeelden bewijzen dat er een oerneiging bestaat deze objecten te vermenschelijken.<sup>35</sup>

Het lijkt erop dat het materiaal niet meer van nut was, want het beeld werd begraven op het terrein van de bestratingswerf. Matthey ziet deze gebeurtenis als metafoor voor het ‘begraven’ van het oorlogsverleden tijdens de wederopbouwjaren. Immers: ‘Wat in de bezettingstijd was gepasseerd kon maar beter worden toegedekt. Het eendrachtig bouwen aan een nieuwe toekomst was niet gebaat bij het oprakelen van herinneringen die als splijtzwam zouden kunnen werken.’<sup>36</sup>

In 1962 kwam het Sweelinck-monument opnieuw ter tafel van de Commissie van Advies voor aan Beeldhouwers te Verlenen Opdrachten. Naar aanleiding van een terugplaatsingsverzoek door een Brummense notaris boog zij zich nogmaals over de mogelijkheid van een nieuwe opdracht.<sup>37</sup> De tijdgeest weerspiegelde zich in het standpunt van het jonge, abstract werkende commissielid André Volten. Deze stelde ‘geen voorstander te zijn van het verlenen van encyclopedische opdrachten waaruit een zekere persoonlijkheidsverheerlijking gaat spreken’.<sup>38</sup> Mocht het ervan komen, dan moest de gevraagde kunstenaar zijn opdracht geheel vrij kunnen invullen, aldus Volten. Maar ook ditmaal bleek er te weinig draagvlak voor een nieuw monument.<sup>39</sup>

Het laatste hoofdstuk in de geschiedenis van Werners Sweelinck-beeld werd ingeluid door een besluit tot woningbouw op het terrein van de bestratingswerf. Tien jaar na zijn begrafenis moest het werk weer uit de grond. ‘Het bleek dat de figuur Sweelinck geen voeten meer heeft,’ noteerde de directeur Publieke Werken na inspectie. ‘Afgezien van enige verdere lichte beschadiging verkeert het beeld overigens nog in goede staat.’<sup>40</sup> Hij verzocht Edy de Wilde het in zijn Stedelijk Museum op te nemen, maar deze weigerde en stelde voor het te laten vernietigen. Daarbij beriep De Wilde zich mede op de gemeentelijke bepaling uit 1945 dat tijdens de bezetting vervaardigde beelden niet mochten worden geplaatst dan wel moesten worden verwijderd.<sup>41</sup>

De Wildes advies werd opgevolgd – kennelijk waren de morele bezwaren van tien jaar daarvoor verdwenen. Wethouder van Kunstzaken en Stads-

ontwikkeling Han Lammers machtigde De Wilde om opdracht te geven tot 'een zo volledige mogelijke vernietiging'<sup>42</sup> van de sculptuur, die hij ten onrechte beschreef als 'in zeer verminkte staat opgegraven en onherstelbaar'.<sup>43</sup> Medio 1972 liet een dienstdoende ambtenaar weten dat het puin was afgevoerd.<sup>44</sup>

25 jaar later vertelde Edy de Wilde in een vraaggesprek met Matthey dat ruimtegebrek in de depots als gevolg van de Beeldende Kunstenaars Regeling (BKR) in werkelijkheid het grootste bezwaar was geweest tegen adoptie van het beeld. Het politieke aspect had volgens De Wilde geen enkele rol gespeeld.<sup>45</sup> Mattheys suggestie dat het beeld ten minste als 'historisch curiosum' bewaard had kunnen worden, had De Wilde afgedaan met de opmerking dat niet alles behouden kan blijven.<sup>46</sup> Ton Krielaart, hoofd Kunstinventarisatie onder De Wilde, lichtte toe dat de kwestie voor zijn chef een futilliteit was geweest. 'Het verleden interesseerde hem niet. Hij was bezig met de kunst van vandaag en morgen.'<sup>47</sup>

#### HET HERSTELDE MONUMENT

In scherp contrast met het verhaal van Werners Sweelinck-beeld staan de verwickelingen rond Mendes da Costa's borstbeeld van Herman Heijermans. Dit werd in het naoorlogse proces van esthetische zuivering juist op een voetstuk geplaatst. Heijermans' beeld stond in eerste instantie in het



Joseph Mendes da Costa,  
buste Herman Heijermans  
(1935), Amsterdam.

Amsterdamse Vondelpark, waar het in 1929 was onthuld. De receptie van de expressionistische buste met zijn scherpe trekken was sterk wisselend. Het werd verschillende keren beschadigd en in 1934 kreeg Mendes da Costa de opdracht een nieuw beeld te ontwerpen. Maar ook het nieuwe exemplaar, dat naar het Leidsebosje was verplaatst, kreeg het te verduren. In 1939 werd er een pot rode verf over uitgegoten en werden papieren hakenkruizen rond het voetstuk gestrooid – een grimmig voorteken van wat komen zou.<sup>48</sup> In november 1940 werd het zodanig verminkt door aanhangers van de nieuwe orde dat het werd verwijderd en opgeslagen in de gemeentewerkplaatsen.<sup>49</sup> Voor deze iconoclasten was het standbeeld waarschijnlijk het summum van ontaarde kunst: maker, onderwerp én stijl vielen in die categorie.

Na de bevrijding werd met instemming van de NKB Mendes da Costa's leerling Frank de Miranda gevraagd om het beschadigde beeld in ere te herstellen.<sup>50</sup> Deze wilde de restauratie niet uitvoeren, omdat er geen gipsmodel en weinig foto's voorhanden waren. Hij stelde de gemeente voor het werk te kopen en mee te nemen naar Israël, waar hij jonge beeldhouwers wilde gaan onderwijzen. 'En aan deze – weliswaar beschadigde – kop, een werk van de Joodse beeldhouwer Mendes da Costa, zou ik in dit land – een Joods land in opbouw – kunnen demonstreren wat een beeldhouwerk kan zijn,' schreef De Miranda optimistisch.<sup>51</sup> De gemeente schonk hem de sculptuur.<sup>52</sup>

In 1952 keerden De Miranda en zijn beeld terug naar Nederland. De beeldhouwer was er niet in geslaagd het werk als studieobject in te zetten. Het kwam terug in gemeentebesit en werd op last van Willem Sandberg hersteld met behulp van nieuwe restauratietechnieken.<sup>53</sup> Inmiddels was in de Stadsschouwburg, 'waar geen fascistten komen, zoals men weet', aldus de *Telegraaf* in 1956, eveneens een beeld van Heijermans geplaatst.<sup>54</sup>

Het resultaat van de restauratie was in de ogen van stadsbeeldhouwer Hildo Krop en De Miranda echter onbevredigend, vooral waar het Heijermans' neus betrof. Op hun advies keurde de gemeente het herstelwerk af.<sup>55</sup> Andermaal ontving De Miranda de opdracht tot restauratie.<sup>56</sup> Het terugplaatsen van Heijermans' beeltenis was inmiddels, in het begin van de jaren zestig, een delicatere aangelegenheid dan kort na de oorlog. Toen beeldhouwer Piet Esser voorstelde de buste in beschadigde toestand terug te plaatsen – het zou een vroeg voorbeeld van een antimonument zijn geweest – antwoordde chef Kunstzaken Dick Binnendijk dat men dat dan eerder had moeten doen: 'De publieke gevoeligheid brengt mede, dat het alleen in geresatureerde toestand in de open lucht en op de oude plek kan worden geplaatst.'<sup>57</sup>

Exemplarisch voor het verschil tussen de publieke smaak en die van de vormgevers van de canon is de brief die Heijermans' weduwe en kinderen aan het college van B en W van Amsterdam stuurden. Zij konden het beeld, 'hoe groot de artistieke verdienste ervan ook moge wezen', maar weinig waarderen en suggereerden een portret te plaatsen dat Gerrit van der Veen in de jaren dertig had gehouwen.<sup>58</sup> De om advies gevraagde Willem Sandberg was echter onverbiddelijk:

Mijn vriend Gerrit v.d. Veen was beslist geen groot kunstenaar en Mendes da Costa wel. Van der Veen's portret staat mij niet voor de geest, het zal zeker naturalistisch zijn. Heyermans portret is sterk gestyleerd en een heel goed en zeldzaam specimen uit die tijd. Ik zou dus willen adviseren dit wederom te plaatsen, ter ere van schrijver en beeldhouwer beide.<sup>59</sup>

Op 1 juni 1964, Heijermans' honderdste geboortedag, werd diens gerestaurerde borstbeeld door Hildo Krop onthuld.<sup>60</sup>

## Beschouwing

Op 10 mei 1945 wierp een klein aantal verzetskunstenaars en notabelen de nationale driekleur uit vanaf de Amsterdamse Stadsschouwburg. Ook de bevrijding van de kunst was een feit. De langverwachte machtswisseling had grote gevolgen voor de kunstwereld. Kultuurkamerfunctionarissen, DVK-beambten en andere collaborerende cultuurwerkers moesten worden vervangen, een proces dat in het teken stond van het herbepalen van de nationale identiteit. Voormalige verzetskunstenaars onderwierpen collega's die het overwonnen gezag hadden gesteund aan een beroepsmatige zuivering. Deze situatie, waarbij kunstenaars die ooit broederlijk met elkaar waren omgegaan nu als rechter en verdachte tegenover elkaar stonden, hield de gemoederen flink bezig in de wederopbouwjaren.

De zuiveringsinstanties zetten aanvankelijk hoog in, waarbij de nog verse oorlogsherinnering en bevrijdingsgeest van 'wij vangen hen allen' een onmiskenbare rol speelden. Dit leverde weerstand op: veel opgeroepen kunstenaars voelden zich minder 'fout' dan hun behandeling deed vermoeden. Zij hadden zich bij de Kultuurkamer opgegeven en geëxposeerd of opgetreden, maar voor velen had dit als gezegd geen politieke betekenis. Zij hadden in het belang van de kunst gehandeld, vonden ze, daarbij hadden ze de kost moeten verdienen voor henzelf en hun gezinnen. Zij verenigden zich in de Actie Rechtsherstel, die voet aan de grond kreeg bij de overheid. In april 1946 werd met de instelling van Wet Zuivering Kunstenaars en de Centrale Eerraad een beroepsmogelijkheid gecreëerd.

Veel kunstenaars die appèl aantekenden, kregen in hoger beroep een lichtere straf. Nu waren het de ereraden die beledigd waren: in het najaar van 1946 boden zij alle hun ontslag aan. Ook binnen andere beroepsgroepen, zoals de studenten en ambtenaren, was de verbittering over de zuivering groot en tekenden actiegroepen met succes protest aan.<sup>1</sup>

De 'zuiveringsmoeheid' die al snel na de bevrijding de kop opstak, was zowel oorzaak als gevolg van deze moeizame gang van zaken. De economische en fysieke wederopbouw eisten de aandacht op en de Indonesiëkwestie en opkomende Koude Oorlog vormden nieuwe bedreigingen van buitenaf. Het verlangen naar normaliteit was groot, maar een rigoureuze zuivering stond een normaal functioneren van de samenleving in de weg. De groep die zich te streng beoordeeld voelde, was zo groot en luidruchtig dat de politiek zwichtte.<sup>2</sup>

Dit alles leidde ertoe dat het zuiveringsproject als mislukt te boek is komen te staan. Inderdaad verdient het in juridisch opzicht geen schoonheidsprijs. Het is evenwel de vraag of het had kunnen slagen. Een ingrijp-

pende regimewisseling leidt onherroepelijk tot enige vorm van zuivering, maar tegelijkertijd is het, gezien de sociale hoogspanning waaronder deze plaatsvindt, onwaarschijnlijk dat deze soepel verloopt. '[...] het bleek dat de nationale zuivering voltrokken moest worden, te midden van een volk vol onzuiverheid,'<sup>3</sup> concludeerde minister-president Schermerhorn in 1946, daarmee vooruitwijzend naar wat de historici Blom, 't Hart en Schöffner de 'fase van de tegenzin' zouden noemen.<sup>4</sup> De onenigheid over de vraag wat een geslaagde zuivering inhield, was bovendien groot. Absolute normen werden nooit geformuleerd, terwijl het vage motto van een 'ware catharsis' in diskrediet raakte door de onstuimige eerste fase van de zuivering.<sup>5</sup>

Bekijken we de zuivering vanuit een breder perspectief, dan zien we dat zij ingrijpender gevolgen had dan de 'mislukte' juridische zuivering doet vermoeden. Toen de officiële instanties hun taken hadden afgerond, bleven andere vormen van zuivering doorwerken. Aan de hand van een verruimde kijk op het fenomeen werden in dit hoofdstuk samenhangen zichtbaar tussen enerzijds de oorlogservaring en anderzijds beleidsmatige en artistieke veranderingen in de kunstwereld.

Naoorlogse beleidsmakers stortten zich met enthousiasme op het hervormen van de kunstsector. Soms was er een direct verband tussen die hervormingen en de bezetting, zoals bij de beroepszuivering en de oorlogsmonumenten, maar veel beleidsmatige en artistieke ideeën die na de bevrijding werden uitgevoerd, leefden al voor 1940. In ondergrondse kringen waren deze versneld tot rijping gekomen en het geestesklimaat van *Stunde Null* bood dé kans om ze tot uitvoer te brengen. Daarbij scholen in het kunstbeleid van de bezetter, afgezien van zijn racistische grondslag, ook positieve aanknopingspunten. Het door sociaaldemocraat Gerard van der Leeuw geleide ministerie van okw nam de grote som geld die het DVK aan subsidies, opdrachten en aankopen had besteed, na de oorlog integraal over. Beide instanties ambieerden op dit gebied een actieve overheid.<sup>6</sup>

Voormalige verzetskunstenaars, vaak van linkse huize, beaamden deze continuïteit vanzelfsprekend liever niet. De bezettingstijd had voor hen slechts bevestigd wat zij daarvoor al wisten: dat kunst wél een regeringszaak is. Kunstenaars die zich bij de Kultuurkamer hadden gemeld en aan exposities hadden deelgenomen, voerden de onverenigbaarheid van kunst en politiek immers als excuus aan voor hun houding. Daarbij had dit standpunt zich voor 1940, in de woorden van *De Vrije Kunstenaar*, eenvoudig geleend 'als argument voor de afzijdigheid van dit land, van de Staat en zijn instellingen t.o.z. van kunst en kunstenaar. Kunst en kunstenaar immers moesten vrij blijven... om te verkommeren en te verhongeren.'<sup>7</sup> In

het voetspoor van politici als Boekman bepleitten verzetskunstenaars met klem een geïntensiveerd kunstbeleid, tijdens de oorlog vanuit de ondergrondse, erna in de openbaarheid. De mogelijkheid tot ontplooiing van artistiek talent hing daar volgens hen in sterke mate van af. De in de illegaliteit ontstane, optimistische maakbaarheidsgeest, die op andere politieke en maatschappelijke terreinen eveneens waar te nemen viel, versterkte die wens. 'Bovendien kunnen de kunstenaars ook alleen op de basis van zulk een politiek gemeenschappelijk strijden voor de geestelijke verheffing van hun volk,' aldus *De Vrije Kunstenaar*.<sup>8</sup>

Met de in bezettingstijd uitgedachte, begin 1946 officieel opgerichte Nederlandse Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars hoopte men de plannen te verwezenlijken. Deze 'nieuwe' Federatie belichaamde de in breed verband levende eenheidsgedachte op het niveau van de kunsten. Met haar wens ook alle beeldend kunstenaars te vertegenwoordigen, begaf ze zich in het vaarwater van de in 1931 opgerichte Nederlandse Federatie van Beeldende Kunstenaarsverenigingen. Tijdens de wederopbouwjaren waren de twee kunstenaarsbonden in een felle bestaansstrijd verwickeld. Voor beide partijen fungeerde de oorlog daarbij als moreel wapen. Zo typeerden leden van de 'oude' Federatie de zusterorganisatie als 'nieuwe Kultuurkamer' onder 'dictatoriaal' gezag. Dat de oude Federatie veel kunstenaars telde die zich enige jaren eerder zelf bij de Kultuurkamer hadden ingeschreven en dat de nieuwe Federatie uit het verzet was voortgekomen, weerhield hen er kennelijk niet van om deze beeldspraak te gebruiken.

De nieuwe Federatie moest haar doelen gaandeweg bijstellen. Het hoge percentage Federatie-kunstenaars in de ereraden voor de kunst en het manifest waarmee de beweging zichzelf lanceerde, leverden veel ergernis op. Ook haar 'rode' imago speelde de organisatie parten. Het eenheidsstreven werd er ernstig door ondergraven. Verder kreeg de Federatie niet de politieke inspraak waarop zij had gerekend.<sup>9</sup> Toch kwam het federatieve gedachtegoed wel degelijk tot uiting in het naoorlogse overheidsbeleid. De kunstsubsidies zouden fors stijgen en hoewel de Raad voor de Kunst niet de door de Federatie gewenste vorm kreeg, betekende de instelling van dit aparte advieslichaam voor de kunsten in 1947 een stap voorwaarts.<sup>10</sup> Mettertijd ontwikkelde de organisatie zich tot stabiele en gewaardeerde spreekbuis voor de beroepsgroep.

Hoewel de oude Federatie zich er geregeld over beklaagde dat haar leden minder overheidsaandacht kregen dan voorheen, waren ook zij in cultuurpolitieke commissies vertegenwoordigd. Als hoeder van de democratische gedachte bevond de overheid zich uiteindelijk in een middelpuntzoekend krachtenveld. Door de eraad bestrafte kunstenaars, van

wie velen bij de oude Federatie waren aangesloten, kregen officieel gelijke kansen na beëindiging van hun sancties.

Subtiele terzijdes op nota's en kattedellen, zoals bij het onbedoeld komische geval met de oude Federatie en de nagemaakte overheidsstempel, wijzen er echter op dat de oorlog desondanks bleef meewegen op het ministerie en het Amsterdamse stadhuis. Verenigingsbestuurders Arnout Colnot en Bart Peizel traden in de jaren vijftig tot de Amsterdamse Kunstraad toe, en hadden dus in principe niet te klagen. Het werd hun echter pijnlijk duidelijk dat de verhoudingen juist in de hoofdstad op scherp stonden. Naar eigen zeggen zaten de twee heren er tijdens vergaderingen als eenzame figuren bij en werden hun voorstellen weggewimpeld. Het links-progressieve gedachtegoed van de Federatie vond in het 'rode' Amsterdam meer weerklank dan op landelijk niveau en ook op dit terrein kan de invloed van museumdirecteur en Federatie-prominent Willem Sandberg nauwelijks worden overschat.<sup>11</sup>

In het Stedelijk Museum, Sandbergs eigen domein, kon het progressieve geluid bij uitstek de ruimte krijgen. Het door Sandberg uitgezette museale beleid was enerzijds een reactie op de bezetting, maar ook hier gold dat wat na de oorlog werd doorgevoerd, al voor de oorlog was uitgedacht. De onder regie van het museum gelanceerde officiële kunst van na 1945 was in de jaren dertig en veertig de onderstroom geweest, waarvoor Sandberg zich toen al sterk had gemaakt. Tijdens de bezetting was met de toenemende waarschijnlijkheid van een Duitse nederlaag het geloof in een ophanen zijnde artistieke doorbraak gegroeid.

Over de snelheid en intensiteit van die doorbraak kan verschillend worden gedacht, zoals kunsthistoricus Ad de Visser aangeeft in zijn overzicht *De tweede helft. Beeldende kunst na 1945*: moet 1945 als grens worden gezien, is 1965 een adequatere scheidslijn of lag het kantelpunt al vroeger in de twintigste eeuw, rond 1920?<sup>12</sup> Zeker is dat lang niet alles veranderde na 1945. De vroegtwintigste-eeuwse kunsthistoricus Wilhelm Pinder, die het generatiebegrip introduceerde in de kunstwetenschappen, heeft erop gewezen dat de kunstgeschiedenis geen lineair verhaal is waarbij de stijlen elkaar 'im Gänsemarsch' opvolgen.<sup>13</sup> Zij schuiven als aardlagen over en langs elkaar heen, de ene stijl met een kort, een volgende met een langgerekt momentum.<sup>14</sup> Dit houdt verband met de verschillende generaties kunstenaars die op eenzelfde moment werkzaam zijn. Elke generatie kent haar eigen artistieke uitdagingen: 'Ihre Probleme werden mit ihnen geboren; sie sind schicksalsbestimmt.'<sup>15</sup> Bovendien worden hierop binnen iedere generatie verschillende antwoorden geformuleerd.



Zo waren er tijdens de wederopbouw jongeren die vol overtuiging voor de figuratie kozen. In reactie op de toenemende abstrahering van de kunst werd in 1948 kunstenaarsgroep De Realisten opgericht. Behalve Herbert Fiedler (1891-1962) waren alle leden geboren tussen 1910 en 1920.<sup>16</sup> Fiedler, maar ook de iets oudere Heinrich Campendonk en Max Beckmann vormden voor deze jongeren het bevestigende antwoord op de vraag of het uitbeelden van de werkelijkheid nog zinvol was. Alle drie waren exil-kunstenaar en schilderden in de traditie van het Duitse expressionisme.<sup>17</sup>

Naast De Realisten waren er vele andere nieuwkomers die figuratief werkten – en ouderen die de figuratie trouw bleven. Wel gaven zij vaak een nieuwe invulling aan het begrip. ‘De tentoonstellingswanden hangen vol van figuratieve kunst met een “eigentijds”, “modern” tintje [...], waarin kleur een *spelletje* met kleur is, vorm een *bedenksel* van vormen, en de voorstelling eigenlijk *toevallig* is,’ observeerde de immer venijnige *Parool*-verslaggever J.M. Prange in 1957.<sup>18</sup>

De jonge Haagse realist Co Westerik viel daar niet op te betrappen. Voor hem was het verschil tussen abstractie en realisme ‘decoratie of inhoud, filosofisch gesteld’.<sup>19</sup> Tegen de stroom in wist hij zich te onderscheiden met een hyperrealistische beeldtaal. ‘Ik vond het heel normaal om realistisch te werken in een tijd waarin abstractie mode was,’ aldus Westerik. ‘Ik was zeker van mijn zaak, ik zag mogelijkheden in de verte om verder te komen, en dat is me gelukt.’<sup>20</sup>

Het was dus zeker niet zo dat iedereen zich na de bevrijding tot de abstractie bekeerde.<sup>21</sup> In die zin vormde 1945 geen grote breuk. Significant was dit jaartal niettemin. De regimewisseling had immers wel degelijk ruimte geschapen voor stevige ingrepen op beleidsmatig en esthetisch gebied. Het duidelijkst kwam dit tot uiting in het Stedelijk Museum. Voor de Bergense School, de onder verenigingskunstenaars geliefde varianten van het impressionisme en het neorealisme was daar na ’45 veel minder plaats dan voorheen. De oorlog resulteerde voorts in een diep gewortelde vijandigheid ten aanzien van ‘foute’ kunstenaars, die zich vertaalde in een afkeer van hun per definitie traditionalistische werk.