



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.

Slotbeschouwing

Inleiding

‘Jede realistische Wiederholung ist von Todesangst bestimmt,’ schreef Hendrik Werkman in de zomer van 1942 aan predikant August Henkels.¹ Kunst die slechts de werkelijkheid nabootste, vond hij geen echte kunst. Henkels was een gelijkgestemde, hij begreep wat Werkman met zijn uitspraak bedoelde. Maar buiten de twee vrienden waren er daar niet veel van. Het Nederlandse kunstklimaat was al jaren behoudend en ‘realistische Wiederholung’ dus al enige tijd gangbaar. Op het moment van schrijven was dit zelfs de enige toegestane beeldende uitingsvorm. Had Werkmans uitspraak de bezetter bereikt, dan zou deze die waarschijnlijk niet hebben geapprecieerd.

Twintig jaar eerder, in 1922, was er voor het experiment in de kunst meer ruimte geweest. De Stijl is daarvan het bekendste voorbeeld. Maar ook verenigingen als De Onafhankelijken en de Moderne Kunstkring stonden in die tijd bekend om hun onconventionele tentoonstellingen.² Voor de kunstcritici en het publiek was het wennen aan de nieuwe vormen. ‘Ik [...] kan nu nog even vrij een groen paard met roode stippen maken als in 1920 op gevaar af om door ’t menschedom voor gek verklaard te worden,’ memoreerde Werkman in 1941 met de milde spot die veel van zijn brieven kenmerkt.³

Twintig jaar later, in 1962, had Nederland een ander gezicht gekregen, zowel in cultureel als in politiek-maatschappelijk opzicht. Een oorlog was over Europa geraasd en had na het verlies van de nazi’s geleid tot een bevestiging van de in de jaren dertig nog zwak in haar schoenen staande democratie.⁴ Ook de andere vijand van het nationaalsocialisme, het communisme, had na de bevrijding sterk aan gezag gewonnen, maar dat had in het Westen al even snel plaatsgemaakt voor een groot wantrouwen jegens voormalig bondgenoot Stalin en zijn politieke geloofsgenoten. De wederopbouw was zo goed als voltooid, de welvaart steeg en de samenleving was in de greep van de nu voor de grote massa beschikbare televisie en de auto. De sociaal-culturele omwenteling van de jaren zestig was ophanden, waar-

bij traditionele gezagsverhoudingen overboord werden gezet en nieuwe democratiseringsgolven het land overspoelden.⁵

Ook in de kunsten had zich een omwenteling voltrokken. Werkman had zijn verzetshouding met de vuurdood moeten bekopen, maar als hij zijn uitspraak over het realisme in 1962 publiekelijk had kunnen herhalen, zou hij door velen zijn begrepen. Het soort kunst dat hij zelf had gecreëerd, abstract en expressionistisch van vorm, werd inmiddels in brede kring gewaardeerd. Menig museumdirecteur, conservator en kunstcriticus zag deze vormtaal zelfs als maatgevend.

Dat Werkmans citaat na 1945 zo'n andere betekenis kreeg, was in verschillende opzichten een uitvloeisel van de oorlog en de toen heersende cultuurdwang. Want de schildertrant waar Werkman op doelde, was die van de bezetter en de kunstenaars die met hem collaboreerden. Het was de figuratie van Pyke Koch, Henri van de Velde, Johan Polet en de kunstenaars van *Arti et Amicitiae*, de protagonisten van deze studie.

In de voorgaande hoofdstukken werden de carrières van deze beeldend kunstenaars vanuit micro- en macroperspectief bestudeerd. Hun ontwikkeling als kunstenaar en hun politieke keuzes kwamen aan bod, maar ook de kunstwereld die de randvoorwaarden voor hun succes bepaalde. In de periode 1940-1945 hadden zij het tij mee, na de ondergang van het nazisme werden zij en hun werk onderwerp van sociale, professionele en esthetische zuivering. Aan de orde kwamen het nationaalsocialistische keurslijf waarin kunstenaars werden gedwongen, de variëteit aan reacties daarop, diverse vormen van kunstenaarscollaboratie en de positie van 'foute' kunstenaars en 'foute' kunst in de naoorlogse samenleving. Ook werd duidelijk waarom sommige 'foute' kunstenaars na de oorlog opnieuw succesvol konden worden en anderen nooit meer daadwerkelijk aansluiting vonden.

Dit laatste, beschouwende hoofdstuk werpt nader licht op een aspect dat als een rode draad door deel II van deze studie loopt: het verband tussen de oorlog en de neergang van het realisme. Aan de hand van oude en nieuwe voorbeelden wordt beschreven hoe vooruitstrevende kunstenaars, museumfunctionarissen, journalisten en wetenschappers de oorlog tot retorisch middel maakten. Door beeld en herinnering actief aan elkaar te koppelen, beïnvloedden zij het smaakoordeel. Deze blik op de 'achterkant' van de canon maakt zichtbaar wat meestal verborgen blijft achter het esthetische perspectief op het kunstobject. Kunst die wordt getoond en geprezen, geeft beeldend uiting aan de collectieve herinnering en identiteit van een gemeenschap.

Kunst, oorlog en herinnering

Cobra-kunstenaar Constant schreef in 1948: 'Onze kunst is de kunst van een omwentelingsperiode, tegelijkertijd de reactie op een ondergaande wereld en de aankondiging van een nieuwe, en daarom beantwoordt ze niet aan de idealen van de eerste, terwijl ze die van de andere nog niet vermag te realiseren.'⁶ Constant zou zijn uitspraak bewaarheid zien: in tegenstelling tot de vroege twintigste eeuw liep de naoorlogse kunstontwikkeling langs progressieve lijnen, waarbij het schilderen in de jaren zestig zelfs 'dood' werd verklaard. De vernieuwing waarvan onder andere Cobra getuigde, bleef na 1945 het devies in de beeldende kunst.

Bij het creëren van draagvlak voor deze vernieuwing speelde de oorlogsherinnering een rol van betekenis. De avant-garde werd met de vrijheid in verband gebracht, traditioneel werk met het nationaalsocialisme en fascisme. Deze krachtige, tegengestelde associaties, in de wereld gebracht door de 'overwinnaars' – die daartoe nu de ruimte hadden – nestelden zich in het denken van de directe naoorlogse generatie. De nieuwe mondiale machtsverhoudingen droegen daaraan bij: in de Verenigde Staten, de onbetwiste nieuwe wereldleider, domineerden abstract-expressionisten het artistieke toneel, zo wisten ook de Nederlandse beleidsmakers.⁷ Ook daar was de politisering van de abstraherende stijlen van doorslaggevend belang voor het succes ervan. 'Freedom was the symbol most actively and vigorously promoted by the new liberalism in the Cold War period,' stelt kunsthistoricus Serge Guilbaut in zijn studie *How New York stole the idea of modern art*. 'Expressionism stood for the difference between a free society and a totalitarian one. Art was able to package the virtues of liberal society and lay down a challenge to its enemies: it aroused polemic without courting danger.'⁸ Kunsthistoricus Gregor Langfeld beschrijft in zijn dissertatie *Die Kanonisierung moderner deutscher Kunst in New York, 1904-1957* hoe de Duitse vooroorlogse avant-garde vanaf het einde van de jaren dertig sterk aan populariteit won in de Verenigde Staten. Door de nazi's gebrandmerkt als entartete Kunst, kon ook dit werk worden ingezet om te getuigen van de juistheid van de Amerikaanse politieke ideologie.⁹

In Nederland leverde museumdirecteur Sandberg een cruciale bijdrage aan de politisering van zowel de Nederlandse avant-garde als de traditionele stijlen. Zoals beschreven deelde hij de Amsterdamse gemeenteraad kort na de bevrijding fijntjes mede dat het publiek de 'traditionele kunst, zoals die door de nazi's werd getolereerd' tijdens de oorlog voldoende had kunnen bekijken. Bij de opening van een expositie van Picasso en Matisse in het Stedelijk Museum in 1946 karakteriseerde hij Picasso's recente



Constant, *Concentratiekamp (oorlog)* (1950).

werk, waaronder *Guernica*, als reactie op het nationaalsocialisme.¹⁰ Hij en geestverwanten als Jaffé, De Wilde en cultuurambtenaar Hammacher beschreven de kunst van Vrij Beelden, de Experimentele Groep en De Stijl op soortgelijke wijze. ‘Schrijvende kunstenaars’ als Willy Boers en Constant droegen hun eigen steentje bij door de antimilitaristische, antifascistische en vrijheidsmotieven in hun kunst te benadrukken in hun tijdschriften en manifesten.¹¹ Juist vanwege haar morele beladenheid zoog deze beeldvorming zich vast in het collectieve geheugen.

De Experimentele Groep, beter bekend onder de naam van de internationale formatie Cobra, waartoe de groep vanaf 1948 behoorde, wist haar antifascistische imago het best te cultiveren. Dat hadden de Cobraïsten niet het minst aan Sandberg te danken. Opvallend is dat de laatste zijn schouders ophaalde over Karel Appels opportunistische houding tijdens de oorlog, terwijl hij daar bij veel van diens vakbroeders wel cruciale waar-

de aan hechtte. Sterker nog, hij ging Appel gaandeweg zelfs als dé antioorlogskunstenaar beschouwen, zoals blijkt uit een poëtisch fragment van zijn hand uit de vroege jaren zestig:

op de slagvelden
gedurende de bombardementen
in de concentratiekampen
is een nieuwe verhouding gegroeid tussen mens en mens

[...]

tragische figuren krimpen ineen uit angst voor het atoom
grote dieren verslinden de kleine
we zien het monster zich oprichten
we horen een schreeuw

ge zult begrepen hebben dat ik hier titels van
karel appel's schilderijen citeer
want bij het schrijven van het bovenstaande
heb ik voortdurend aan zijn werk gedacht¹²

Als stilistische tegenhanger van de kunst van de nieuwe orde wist Sandberg Appels werk neer te zetten als summum van kritiek daarop. Voor Appel-biograaf Cathérine van Houts bleek het dan ook verleidelijk om Appels esthetische revolutie van ná de oorlog op zijn geestelijke houding in de oorlog te projecteren: 'Buiten is het oorlog, binnen in zijn atelier op de Zwanenburgwal zwoegt Appel op zijn studies. De oorlog zal hem zijn passie niet ontnemen. De vrijheid buiten raakt steeds meer beknot. Hij weigert zijn innerlijke, geestelijke vrijheid en tomeloze drang door de Duitse bijlslag te laten versplinteren. Niemands knecht wenst hij te zijn. Hij heeft maar één meester: de kunst.'¹³ Zoals Mulder in zijn dissertatie aan het licht bracht en Venema later uitgebreid aan de orde stelde in *Vrij Nederland*, had Appel in de oorlog echter goed contact met Gerdes en verkocht hij schilderijen aan het DVK.

Naast Appels vernieuwende beeldtaal was zijn jeugdigheid een andere belangrijke factor die zijn vleiende brieven aan het DVK deed helpen vergeten. Als student telde hij in de oorlog nog niet volwaardig mee in maatschappij en kunstwereld. Zijn adolescentenstatus lijkt hem na de oorlog van bepaalde vragen en verdenkingen te hebben gevrijwaard. In die zin was hij vergelijkbaar met zijn Duitse generatiegenoot Günter Grass. Ook

Grass stelde zich in zijn jonge jaren meegaand op met het nationaalsocialistische regime en ook hij was jeugdig genoeg om desondanks een belangrijk cultureel vormgever van het postnationaalsocialistische Duitsland te worden. In Aleida Assmanns schets van Grass' generatie herkennen we ook Appels verhaal:

Als 'Täter' kommen diese jungen Menschen, auch wenn sie sich wie Grass freiwillig und mit Enthousiasmus auf die Ziele des Nationalsozialismus verpflichteten, nicht in Frage. Aufgrund ihrer Jugendlichkeit hatten sie vielmehr Gelegenheit, ihr Leben nach dem Krieg sozusagen noch einmal von vorn zu beginnen, und nicht wenige von ihnen haben diese Chance der Wandlung genutzt [...]. So wurden Vertreter dieser Generation zu moralischen Instanzen [...], zu herausragenden Vertretern einer neuen Kunst [...].¹⁴

Daarbij kreeg de jeugd in de wederopbouwjaren extra betekenis toegekend. Zij had de onschuld en de toekomst, maar moest tevens tegen nieuw onheil worden beschermd. In het werk van de Cobra-kunstenars vond Sandberg het expressieve, primitieve en spontane terug dat het kind en zijn creatieve uitingen vanzelfsprekend bezitten.¹⁵ In hun lijfblad *Cobra* plaatsten de Cobraïsten kindertekeningen en -gedichten ter inspiratie.¹⁶ De naoorlogse jeugd, zo schreef dichter en cultuurpoliticus Dick Binnendijk in 1948, 'wilde voor het voetlicht komen, niet uit ijdelheid, maar om zich te meten met het culturele leven, om zich te doen gelden en aan een wellicht gewekte tegenstand haar krachten te sterken. In de jaren, waarin zij daarmee in normale omstandigheden zou zijn begonnen, had zij moeten zwijgen en zich beheersen. Nu barstte zij los.'¹⁷ Dit beeld sluit naadloos aan bij Cobra. Zij waren de jongeren zoals Sandberg ze het liefst zag, met hen sloot hij een pact.¹⁸ Appels verleden schoof hij letterlijk terzijde. Het ging hem om de zeggingskracht van zijn kunst, de boodschap die hij daarmee kon uitdragen. In het voorwoord van de tentoonstellingscatalogus *Cobra and contrasts* (Detroit Institute of Arts, 1974) memoreerde hij:

how would the generation
matured during those critical years
react to those fearful experiences?

i stayed on the lookout
eagerly followed the experiments of youngsters
in search for the reflex of war

Het antwoord was weldra gekomen, aldus Sandberg:

red roaring beasts
black monsters
shouting from the museum walls
frightening visitors
who had come to enjoy 'fine arts'¹⁹

Het bovenstaande maakt duidelijk dat de ideële inbedding van kunst, in het bijzonder de associatie met oorlogsthema's, een effectief onderdeel vormde van het instrumentarium van de naoorlogse vernieuwers.²⁰ 'Zuiver', 'vrij' en 'levend' dienden ter aanprijzing van het avant-gardisme, 'dood' ter afkeuring van de traditie – zoals kunstcriticus De Gruyter Mondriaans kunst tijdens de oorlog 'dood' had verklaard. De Nederlandse kunstbeschuwing van de wederopbouwperiode biedt vele andere voorbeelden van dit verschijnsel. We noemen er enkele.

De kruiswegstatie waarmee kunstenaar Aad de Haas het kerkje van het Limburgse Wahlwiller decoreerde, deed in de late jaren veertig veel stof opwaaien. De Haas was tijdens de oorlog tot *entartet* verklaard, de bezetter had zijn werk zelfs in beslag genomen.²¹ De lyrisch-expressionistische schilderijen die hij in 1947 in de kerk aanbracht, moesten in het voorjaar van 1949 weer worden verwijderd. Dit was een rechtstreeks gevolg van de haatcampagne door de katholieke schrijver Albert Kuyle, een fascist wiens rol binnen de eigen geloofsgemeenschap ook na de oorlog niet was uitgespeeld.²² Nog geen jaar later ontving De Haas de Prijs van de Stichting Kunstenaarsverzet. Jurylid en schilder Charles Roelofsz motiveerde dit eerbetoon als volgt: 'In het werk van Aad de Haas is de geest van verzet in sterke mate aanwezig. Er spreekt de oprechtheid van den non-conformist uit. [...] Dat hij op grond hiervan in conflict komt met diegenen, voor wie slechts de doode vorm geldt, is karakteristiek voor den belijder.'²³ De kruiswegstatie, die naar het Maastrichtse Bonnefantenmuseum was overgebracht, zou uiteindelijk op haar oorspronkelijke locatie terugkeren. Vanaf de jaren zestig spanden verschillende personen zich hiervoor in en na restauraties van de panelen en de kerk zijn ze daar sinds 1980 weer te zien.²⁴

In 1955 organiseerde het Stedelijk Museum een tentoonstelling in het kader van de tiende bevrijdingsdag. In een voorbereidende vergadering nam commissielid Jan Sluijters het op voor zijn eigen artistieke richting en generatie. Daarvan stonden er maar weinig op de deelnemerslijst, meende hij. Waarom waren bijvoorbeeld Willink, Hynckes, Lizzy Ansingh en

Matthieu Wiegman niet geselecteerd? Opvallend is dat Sluijters Hynckes wel noemde, maar Koch niet – blijkbaar lag hier een grens. Medeorganisator Leo Braat reageerde: ‘Wij kozen werk van hen, die de afgelopen jaren levend waren in hun kunst, ongeacht leeftijd of vroegere verdiensten.’²⁵ Met uitzondering van Sluijters zelf stemden alle aanwezigen tegen de door hem genoemde namen.²⁶

Het is geen toeval dat Willem Sandberg zowel bij de prijs voor De Haas als bij de bevrijdingstentoonstelling als commissielid betrokken was. Hij speelde volgens kunsthistoricus Ad de Visser ‘een niet te overschatten rol in het naoorlogse kunstleven en oefende op het artistieke klimaat in Nederland een invloed uit die zich laat vergelijken met die van onze beste kunstenaars’.²⁷ Voor het ambtelijk gezag was hij een autoriteit vanwege zijn oorlogsverleden, politieke talent en komaf, voor kunstenaars was hij dat naast zijn oorlogsverleden vooral vanwege zijn uitgesproken, eigenzinnige visie op kunst. Zijn charisma en overtuigingskracht imponeerden overal. Een nota van het ministerie van OKW uit 1957 illustreert Sandbergs bijna mythische aura: ‘Herhaaldelijk is gebleken, dat Nederlandse tentoonstellingen in het buitenland en deelneming aan Biennales die niet het “stempel-Sandberg” dragen, weinig kans op succes hebben.’²⁸

Maar ook buiten de sfeer van Sandberg en het Stedelijk Museum zijn voorbeelden van genoemde beeldvorming aan te treffen. In 1945 publiceerde kunstenaar Paul Citroen een boekje met de veelzeggende titel *Ontaarde kunst* – het passeerde in hoofdstuk 4 al de revue. De titel verwees ditmaal niet naar de door het nazisme verworpen stijlen. Citroen had de rollen omgedraaid: zijn boek was gewijd aan Koch, Willink en Hynckes. ‘Wat ik zoek in de kunst, dat is verruiming, bevrijding. Vrijheid,’ betoogde hij. ‘Nu heb ik je gezegd, dat voor mij de “zakelijke” kunst benauwend is. Ik heb de zakelijken, de indirecte schilders dan ook onvrij genoemd.’²⁹ Citroens woorden doen denken aan wat kunstcriticus Paul Sanders kort voor de oorlog had opgemerkt: dat in het neorealisme een krampachtigheid school die hij eveneens bij fascistten waarnam. Dat ook Citroen bij het woord ‘onvrij’ aan het fascisme dacht, is gezien de verschijningsdatum en titel van zijn boek niet ondenkbeeldig.

Jan Engelman verwoordde de heersende verweving van beeldtaal en politieke inhoud heel precies. Progressieve kunst, schreef hij in 1949 in *De Groene Amsterdammer*, stond voor ‘vrij van traditie, welke traditie dan ook; vrij van individuele gevoelens [...]; sterk gestyleerd, abstract, voorstellingsloos, geneigd tot de nieuwe holbewoning’. Niet-progressief was gekoppeld aan ‘reactionnair, behoudziek, drie dimensionaal, klassiek of klassicistisch, burgerlijk en natuurlijk fascistisch’.³⁰ Het onderscheid was volgens

hem 'een der belachelijkste dingen in het hedendaagsche leven der beeldende kunst'. Niettemin kon de kunstliefhebber zich daar niet aan onttrekken 'als men te Amsterdam musea en koffiehuzen bezoekt of op de tentoonstelling in het landgoed Sonsbeek langs de gazons loopt'.³¹ Kortom, het publiek *sprak* erover.

Engelmans weerstand tegen de verbinding van esthetiek en ethiek was er de reden van dat hij, die zelf buiten de Kultuurkamer was gebleven, Kochs werk kon blijven waarderen en propageren. De door hem betreunde beeldvorming achtte hij 'een zóóveelste poging tot het binnensmokkelen van politieke slogans, die voor artistieke criteria moeten doorgaan'.³²

Kochs stilistische evenknie Carel Willink publiceerde in 1950 *De schilderkunst in een kritiek stadium*, waarin ook hij de heersende beeldvorming aan de kaak stelde. 'Bij elke tentoonstelling,' meende hij, 'kan men met wiskundige zekerheid voorspellen, dat de rechts politiek georiënteerde organen slecht en de links georiënteerde goed zullen schrijven, of omgekeerd, naarmate het tentoongestelde werk abstract en semi-abstract of enigszins traditioneel gebonden en dus meer realistisch is.'³³ Hij verklaarde dit als volgt:

Het nationaal-socialisme had zich genadeloos tegen alle soorten niet-realistische kunst gekeerd. 'De lucht is blauw en niet groen, zoals bij Van Gogh' schijnt een uitspraak van Hitler geweest te zijn. Geen wonder dat men de opleving van de abstracte en deformerende kunst met acclamatie begroette. Haar opleving symboliseerde min of meer de opleving van een bevrijd en zich vernieuwend Europa.'³⁴

Des te meer zal het Willink hebben verheugd dat juist zijn kunst datzelfde jaar op de Biënnale van Venetië te bewonderen viel. Zoals vermeld waren de Hollandse en Italiaanse autoriteiten daar minder verheugd over.³⁵ Zij prefereerden De Stijl en Van Gogh als vertegenwoordigers voor Nederland. Engelman, die de selectie vanwege de terugtrekking van hoogleraar kunstgeschiedenis Jan van Gelder in zijn eentje had voorbereid, verkoos echter de door hem geliefde neorealisten – inclusief zijn vriend Koch. Het was de laatste keer dat zij op een Biënnale werden getoond. De keer daarop, in 1952, was De Stijl – voor het eerst sinds 1928 – dan toch de Nederlandse representant.³⁶ Kochs deelname in 1950 laat evenwel zien dat het de omstreken schilder ondanks alles lukte om na de oorlog in beeld te blijven.

Het kunstwerk, zo wordt duidelijk uit deze uiteenzetting, is bij uitstek in staat tot het mediëren van betekenis en herinnering.³⁷ Ideële lading beklijft

beter wanneer ze wordt verbeeld. Al in de Oudheid hebben denkers op dit fenomeen gewezen, zoekend naar een perfecte beheersing van de *ars memoriae*. Ook in de kunstwereld wordt het – bewust of onbewust – steeds opnieuw ingezet, zij het met een alternatief doel. Hier dient de toekenning van betekenis aan een kunstobject om dit te verklaren en legitimeren, of om het juist in een ongunstig daglicht te stellen. Bij de naoorlogse herformulering van de canon speelde dit proces een rol van betekenis. In verband gebracht met de ideeën van oorlog, collaboratie en dood dan wel vrijheid, verzet en leven, fungeerden kunstobjecten als drager van negatieve of opwekkende herinneringen. Enkele jaren eerder had de nazistische politisering van de kunst op hetzelfde principe gesteund: niet-realistische kunst was afgeschilderd als product van de verdorven *Zivilisation*, het werk van Leni Riefenstahl en Arno Breker zou de ‘gezonde’ samenleving representeren.

Cultuurhistoricus Aby Warburg verdiepte zich al in de vroege twintigste eeuw in het kunstobject als drager van herinnering. Het kunstwerk bezat volgens hem ‘mnemonische energie’: het fungeerde als reservoir van de collectieve herinnering. Hij duidde het hergebruik van stilistisch idioom aan de hand van het begrip *Pathosformeln*: beeldende ‘formules’ of motieven die in verschillende iconografische contexten kunnen optreden als bemiddelaar van betekenis.³⁸ Literatuurwetenschapper Perdita Rösch omschrijft ze als ‘*Bilder/Bildmotive als Träger bestimmter kollektiv erinnerter und transportierter Ausdruckswerte*’.³⁹ Overeenkomstig Warburgs hypothese kan worden gesteld dat oorlog en fascisme doorwerkten in de *Pathosformeln* van de avant-gardistische kunst. Deze vormtotaal won aan betekenis doordat de nazi’s haar verafschuwden. Het is begrijpelijk dat jongere kunstenaars, die zich nog niet aan een stijl hadden gecommitteerd, juist hiervoor kozen na 1945. Want, zo argumenteerde Warburg, kunstwerken zijn dragers van emoties. Ze zijn er het resultaat van en moeten deze tegelijkertijd verwerken en in toom houden.⁴⁰ Dat beseftte ook Hendrik Werkman, zo blijkt uit een brief uit 1941 waarin hij zijn vriend Paul Guermonprez met instemming parafraseerde:

Hij [Guermonprez] schrijft dat vele kunstenaars van de periode 1920-30 spreken als van een ‘overleefde periode’ maar vindt dat deze periode nooit ten volle tot ontwikkeling is gekomen en dat het meeren-deel van hetgeen wij nu om ons heen zien wijst op teruggang en verval. Bij de architectuur en litteratuur evengoed als bij de schilderkunst. [...] Zoo zal het wel zijn, de kunstenaars zijn niet doorgegaan, ze hebben de mogelijkheden niet ontdekt, ze zijn teruggevallen [...].

Veel zullen de kunstenaars nog moeten doormaken om de weg weer gebaand te zien.⁴¹

Het vele dat de kunstenaars nog moesten doormaken, bleek de bezetting te zijn. Vrij Beelden-schilder Willy Boers beschreef kort na de bevrijding hoe de jongere schildersgeneratie andere uitingswijzen had gezocht ‘als rechtstreeks gevolg van de gewelddadige gebeurtenissen die het geestelijk leven in ons land hebben geschokt’:

Daar door de oorlogshandelingen het contact met het buitenland verbroken was, kwamen deze kunstenaars er toe om de picturale vondsten van vóór 1940 op hun innerlijke betekenis te toetsen. Zij begonnen in te zien, dat de oude vormen niet meer geschikt waren om de allengs verworven nieuwe gevoelsinhoud te vertolken. Zij kwamen voor de taak te staan om geheel uit zichzelf, ieder voor zich, gedwongen door een innerlijke noodzaak, voor deze gevoelsschakeringen een eigen vorm te vinden. De oude, veel misbruikte kunstvorm moest geheel worden prijsgegeven om op een geheel nieuwe basis de laatste consequenties van een ‘vrij beelden’ te doen voltrekken.⁴²

Als gevolg van de politieke breuk van 1945 en de sterke artistieke reflex daarop laat het door Warburg beschreven mechanisme zich tijdens de wederopbouw goed herkennen. Maar ook uit vroegere voorbeelden blijkt de vruchtbaarheid van Warburgs gedachten over de verbinding van vorm en mnemonische inhoud in de kunst. De Italiaanse literatuurwetenschapper Lina Bolzoni beschrijft in een artikel hoe architect en beeldhouwer Jacopo Sansovino in de jaren dertig van de zestiende eeuw een klein gebouwtje ontwierp aan de voet van de San Marco-kathedraal in Venetië. Het fungeerde als verzamelplek voor het patriciaat en kwam bekend te staan als de *Loggetta del Sansovino*. De *Loggetta* was gedecoreerd met vier bronzen beelden, die Mercurius, Minerva, Apollo en de vrede voorstelden. Sansovino's zoon Francesco belichtte de sculpturen in verschillende aan de kunst en de stad gewijde geschriften. Met deze vier werken, schreef hij, verwees hun maker naar de wijsheid en schoonheid van het overheidssysteem en de successen van de stad.⁴³

Aan de hand van zijn vaders beelden ging Sansovino junior tevens in op de mnemonische capaciteit van kunst: ‘Laten we de werken plaatsen van herinnering noemen; want nauwelijks heeft de toeschouwer een blik op het beeld van Minerva geworpen, of hij herkent in deze verbeelding niet alleen alle betekenissen die de dichters Minerva hebben toegeschre-

ven, maar ook de buitengewone wijsheid van de hoogste senaat van Venetië.⁴⁴ De Minerva-figuur, kortom, roept een voorgevormd beeld op. De beschouwer begrijpt waarom de beeldhouwer voor dit motief koos. Hij ziet daarin meer dan de beeldende weergave van een godin. Bolzoni verduidelijkt:

Zo herbergt de figuur van Minerva/Pallas in haar verschijningsvorm een volwaardige literaire traditie (poëtische geschriften), die moeiteloos door het bewustzijn kan worden opgeroepen. Tegelijkertijd bezit zij echter politiek werkingspotentieel. Want zij representeert met de wijsheid van de Venetiaanse regenten een deel van de stedelijke mythe en roept ook deze in het bewustzijn op.⁴⁵

Achter de artistieke keuzes van Cobra en de Vrij Beelders lijkt eenzelfde mechanisme schuil te zijn gegaan. De beeldende vormen waarin zij zich uitten, riepen goede herinneringen bij hen op. Het waren herinneringen aan de socialistische, universalistische, democratische, progressieve dan wel pacifistische boodschappen die vooroorlogse inspiratiebronnen als Picasso en de kunstenaars van Dada en De Stijl met hun vormtaal tot uitdrukking hadden gebracht. Het waren romantisch getinte herinneringen aan primitieve samenlevingen en kinderen, beide onschuldig en zuiver. Maar het waren ook herinneringen aan antifascisme en slachtofferschap: de nationaalsocialisten hadden deze vormen immers in de ban gedaan.⁴⁶

Net zoals Sansovino's Minerva aan een 'volwaardige literaire traditie'⁴⁷ refereerde, verwezen de uitdrukkingvormen van de naoorlogse avant-gardisten naar de ideologische inhoud van hun vooroorlogse idolen en de verdorvenheid van het nationaalsocialisme. Daarmee was de kunst van Cobra en geestverwanten als plaats van herinnering zelfs dubbel op sterkte gebracht. In dit geval verbreidden Sandberg en de zijnen de traditie, maar tegenstanders van de avant-garde als Engelman en Willink deden daar evengoed aan mee. Ook zij memoreerden deze immers, zij het als kritiek verpakt. Na hun tijd, toen Cobra zich stevig in de canon had gevestigd, werd deze traditie verder verrijkt, en nog steeds staat zij overeind.⁴⁸ Aan Cobra gewijde exposities met titels als *De kleur van vrijheid* (Stedelijk Museum Schiedam, 2003) en *Open de kooien van de kunst* (Cobra Museum Amstelveen, 2012) bevestigen dat. Op de expositie *Een vrije kunst in onvrije tijd*, gehouden in het Stedelijk Museum te Gouda in 1985 en gewijd aan kunstenaars die zich tegen de bezetter hadden gekeerd, was ook Karel Appel present. 'Waarom de samenstellers over hun hart hebben gestreken, wordt ons niet verteld,' reageerde kunsthistoricus Louis van Tilborgh.⁴⁹

Hij vermoedde dat de artistieke voorkeur van de tentoonstellingsmakers tot de in dit verband opvallende keuze voor Appel had geleid. Zoals blijkt uit de dissertatie van Gregor Langfeld, verliep de canonisering van het Duitse modernisme in de Verenigde Staten op vergelijkbare wijze. In hun vaderland tot ontwaard verklaarde kunstenaars werden daar in de late jaren dertig als antifascisten neergezet, wat de waarheid niet altijd recht deed:

Der Mythos vom antifascistischen Künstler wurde geboren, der alle politische Widersprüchlichkeiten übersieht. Die politische Gesinnung von dem Nationalsozialismus nahestehenden Künstlern wurde konsequent ausgeblendet, verharmlost oder umgedeutet, um deren Kunst auf diese Weise zu rechtfertigen. Der Erfolg war phenomenal und lebt bis zum heutigen Tage fort.⁵⁰

Bolzoni wijst verder op het verband tussen *imagines* (beelden) en *loci* (plaatsen). Sansovino's bronzen ontleenden hun politieke werkingskracht aan de prominente plaats waar zij staan opgesteld, aldus de auteur. Het San Marcoplein was ook toen al het visitekaartje van de stad.⁵¹ Het Amsterdamse Stedelijk Museum heeft op een kunstobject een vergelijkbare uitwerking. Sinds de Verlichting en de daaruit voortvloeiende democratiseringsprocessen fungeren de stedelijke en rijksmusea immers als de voornaamste etalages voor de geïnstitutionaliseerde smaak.⁵² In de vitrines van het Stedelijk Museum wordt een kunstwerk haast vanzelfsprekend tot goede kunst.

Het mnemonische vermogen van de kunst is door geestelijke en wereldlijke heersers van alle tijden met succes ingezet. Ook museumdirecteur Sandberg begreep dit op zijn manier. De kunst kon een boodschap van vrijheid uitdragen in een tijd waarin de Nederlandse identiteit versterking behoefde. Met de afwijzing van het realisme werd de afstand tot oorlog en fascisme vergroot. Dit effect was zo krachtig dat de geschiedenis zelf soms uit zicht raakte. Appel leek louter op grond van zijn kunst al goed te zijn – zijn gemarchandeerd met het DVK werd pas decennia later boven water gehaald – en kunstenaars als Harmen Meurs of Melle, die dat om hun verzetsverleden juist niet hadden verdiend, verdwenen naar de achtergrond. Assmann spreekt in dit verband van 'mythen': '[...] im kollektiven Gedächtnis werden mentale Bilder zu Ikonen und Erzählungen zu Mythen, deren wichtigste Eigenschaft ihre Überzeugungskraft und affektive Wirkmacht ist. Solche Mythen lösen die historische Erfahrung von den konkreten Bedingungen ihres Entstehens weitgehend ab und formen sie zu zeitenthobenen Geschichten um [...].'⁵³

Vandaag de dag geldt Cobra nog steeds als dé Nederlandse beeldende kunst van de late jaren veertig en vijftig, terwijl hun schildertrant maar een klein deel uitmaakte van het totale esthetische idioom van de tijd. Zoiets als dé stijl van het tijdperk 1945-1960 bestaat dan ook niet. Dat de kunst van Cobra nog steeds zo prominent in beeld is, ligt mede aan haar tot op heden begrepen mnemonische inhoud. De wederopbouwtijd staat voor restauratie en vernieuwing; voor uiteenlopende politieke, culturele en artistieke reacties op een breukervaring. Binnen het scala van artistieke reacties herinneren we ons bij voorkeur de vernieuwende, kritische uitingen. Deze hebben vanuit het heden gezien immers hun gelijk bewezen: met de culturele revolutie van de jaren zestig en zeventig legden de restauratieve krachten het af.⁵⁴ Niet voor niets zou Sandberg zijn uitspraak dat de ware kunstenaar 'met voelhorens' op de uitkijk staat, graag herhalen.⁵⁵

Maar ook de factor van *locus*, plaats, speelt een rol bij de bekendheid van Cobra. De leden van Vrij Beelden werkten in een vergelijkbare stijl, maar zijn lang niet zo bekend. Al sinds de tijd van Sandberg hebben de creaties van Cobra op toonaangevende plaatsen gehangen. De opening van het Cobra Museum in 1995 bekroonde en continueerde hun faam. Het werk is dus niet alleen prototypisch geworden voor een periode, maar ook voor een stijl.

Ook Assmann noemt de mnemonische kracht van beelden. Zij ziet kunstwerken als exponenten van het 'cultureel geheugen', waartoe zij ook teksten, monumenten en praktijken als feesten en rituelen rekent. Het kunstobject is een symbolische constructie die door het brein wordt toegeëigend, aldus Assmann.⁵⁶ Het kan zijn toegeschreven betekenis overdragen op volgende generaties en kan een historische ervaring of gebeurtenis integreren in de identiteit van mensen die deze zelf niet hebben beleefd. Dat veronderstelt een actieve houding van de bemiddelaar en beschouwer van het werk. Zonder deze actieve houding kan de betekenis uit beeld raken en kan er een nieuwe voor in de plaats komen. Dat gebeurde bij *De nieuwe mensch*. De betekenis die de critici in 1939 aan het schilderij toekenden – de 'nieuwe mens' als geëngageerde strijder tegen de geestelijke en materiële crisis van de tijd, als verlosser zelfs – is lang vervlogen. Vandaag de dag geldt het doek als icoon van het nationaalsocialisme. Ook kan een kunstobject zelf uit zicht raken, bijvoorbeeld als gevolg van 'ontzaming' door een museum. Alleen wanneer de symbolische constructie keer op keer onder de aandacht komt en gerevitaliseerd wordt, blijft de herinnering actueel.⁵⁷ Met het begrip en de omarming ervan geeft de beschouwer aan tot welke culturele en geestelijke traditie hij behoort. Dit is zichtbaar in de collectieve toe-eigening van Hollandse meesters uit de

Gouden Eeuw, De Stijl en Cobra. Kochs *Zelfportret met zwarte band* kent deze werking eveneens, maar dan in tegengestelde zin. Een beschrijving ervan gaat vaak vergezeld van morele afkeuring. De fascistische betekenis die velen erin zien, onderschrijven zij juist niet.

Voor kunstenaars die zich in de oorlog moedig hadden opgesteld en na de oorlog uit de belangstelling raakten omdat hun stijl als verouderd werd gezien, moet dit een hard gelag zijn geweest. Limburger Charles Eyck was een van hen.⁵⁸ Hoewel onder druk gezet, had hij geweigerd tot de Kultuurkamer toe te treden. Bovendien had hij onderduikers gehad, onder wie Sandberg – toen nog een vriend van hem.⁵⁹ Na de oorlog had hij zich laten beïnvloeden door Picasso en Cobra, maar hij was niet serieus genomen in zijn poging tot vernieuwing.⁶⁰ Ook de realist Melle had tijdens en zelfs al voor de oorlog een anti-Duitse houding aangenomen. Met zijn surrealistische, met fallussen geardeerde schilderijen was hij een markante figuur in de Amsterdamse kunstenaarswereld. Hij verwerkte het naoorlogse vrijheidsgevoel en de vernieuwing in de kunsten door middel van een feller kleurgebruik, maar bleef zijn nauwgezette realisme trouw. Net als Koch wond hij zich niet op over het veranderende kunstklimaat, laat staan dat hij dat in het openbaar liet merken zoals Eyck.⁶¹ Hoewel hem geen groot podium vergund was, nam hij een bijzondere plaats in binnen de kunstenaarsgemeenschap, met onder zijn trouwe fans uitgever Geert van Oorschot en de schrijvers Reve en Hermans.⁶²

Dat Melle zich niet van de wijs liet brengen door het heersende tij, moet aan zijn artistieke geloofwaardigheid en populariteit hebben bijgedragen. Het bevestigt de idee van de romantische kunstenaar, die niet anders kan dan zich op zijn manier te uiten en in die uiting gelóóft. Melles plaats in de canon ligt echter voor de oorlog, zoals het twintigste-eeuwse realisme in kunsthistorische overzichten voor de oorlog wordt gesitueerd. In die zin had hij een streepje voor op naoorlogse realisten als Wout Muller en Clary Mastenbroek, die zich door hem lieten inspireren.⁶³ Aan het vooroorlogse realisme is sinds de jaren zestig weer specifieke aandacht gegeven in overzichtstentoonstellingen en de literatuur, de naoorlogse realisten moeten het, in tegenstelling tot hun non-figuratieve tijdgenoten, met minder aandacht doen.

Tot het naoorlogse realisme behoort ook de in 1948 tot stand gekomen Amsterdamse groepering De Realisten. In de publieke manifestaties van haar leden, die bijna allemaal slechts enkele jaren ouder waren dan Appel, schemert door dat zij zich er moeilijk bij konden neerleggen dat zij in de Amsterdamse kunstwereld tweede viool speelden. Toen de groep in 1948

bij kunsthandel Buffa in Amsterdam exposeerde, verzorgde criticus Jan Engelman de inleiding bij de catalogus. Hij opende met een kritische opmerking over Picasso en vooral diens navolgers:

‘On ne peut pas inventer tous les jours quelque chose’, moet Picasso eens gedacht hebben. Deze schilder zelf probeert althans ieder jaar wat uit te denken, iets dat opschudding verwekt en beroering brengt in het beeldenfonds van degenen die naar hem staren als naar een god. Zij wijzigden hun stijl omdat de meester het doet. Maar wat voor hun idool, bij al zijn grilligheid, een noodzakelijkheid kan wezen, is het niet voor de schilders die hem imiteeren. Zij versterken het nihilisme dat, in de schaduw van groote wereldgebeurtenissen, steeds breder groepen van kunstenaars verlamt en hen verwijderd van den menselijken inhoud die te allen tijde de kunst heeft gedragen.⁶⁴

Om daarna te stellen dat de kunstenaars op déze tentoonstelling zich hieraan niet schuldig maakten. Je zou je ogen sluiten voor de realiteit, schreef Engelman, als je niet zag dat ook De Realisten exponenten waren van de ‘crisis der cultuur’ die op Cézanne teruggaat. Hoewel Engelman geen polemist was en Picasso met de nodige eerbied bejegende, valt de verdedigende toon van zijn inleiding niet te negeren. Het was alsof hij de legitimering van de groep in de kunstgeschiedenis extra kracht moest bijzetten.

Het defensieve uitgangspunt van De Realisten begon in wezen al bij hun naam. Zij zeiden zich af te zetten tegen vakgenoten die zich bezighielden met ‘het zorgvuldig indekken van vierkantjes, het druipen met Ripolin, het beschilderen van papieren Fröbelvogeltjes, met infantiele Rorhschachtesten en het boetseren van suikerbieten om daarmee het aureool van “modern” of “experimenteel” voor zich op te eisen,’⁶⁵ maar uit Engelmans inleiding blijkt dat zij hun naam toch niet volledig eer aandeden: ‘De beeldende kunstenaars van deze tentoonstelling staan in den vollen strijd om nieuwe gevoelswaarden en zij gebruiken daarbij fragmenten van reële [sic] verschijningsvormen, halve abstracties, perspectiefcontrasten, verkortingen, asverschuivingen, kortom vele bekende middelen, die nog altijd voor variatie en persoonlijke interpretatie vatbaar zijn.’⁶⁶ De Realisten bevonden zich dus in een spagaat: hoewel zij deelnamen aan de ‘strijd om nieuwe gevoelswaarden’, getuigde hun groepsnaam van verzet daartegen.⁶⁷ Een naoorlogs interview met voorman Nicolaas Wijnberg bevestigt het negatieve vertrekpunt van de groep. ‘Het is eigenlijk allemaal al in de oorlog begonnen met een aantal Amsterdamse schilders, die een soort huis-kamergesprekken hadden met W. Sandberg,’ aldus Wijnberg. ‘Sandberg

had toen het idee dat wij het na de oorlog moesten doen, maar dit liep allemaal heel anders. Ineens waren daar de Experimentelen en Sandberg werd zo gegrepen door hen dat er van het contact met de andere Amsterdammers niets meer overbleef. Sandberg liet ons vallen. Dit wekte grote teleurstelling en weerstand op en zo besloten wij een groep te vormen [...].⁶⁸

Toen De Realisten in 1951 toestemming kregen om in het Stedelijk Museum te exposeren, leken zij wederom niet zozeer op hun eigen kunstuitingen gericht, maar vooral op die van anderen. Op hun tentoonstellingsaffiche plaatsten zij een haan die victorie kraait op een berg van abstracte kunst en aan de abstractie gewijde literatuur. Dezelfde haan schilderden zij boven de kamerdeur van Sandberg, die met vakantie was toen de expositie werd ingericht. Sandberg kon de actie niet op prijs stellen en tussen hem en De Realisten kwam het niet meer goed.⁶⁹

De vraag hoe de Nederlandse beeldende kunst eruit had gezien zonder de oorlog is weliswaar onbeantwoordbaar, maar dient hier wel te worden opgeworpen. Dat verschillende tendensen die na de oorlog de ruimte kregen, al in de jaren dertig speelden, werd eerder al genoemd. Toen wijdde cultuurwethouder Boekman een proefschrift aan de noodzaak van intensievere overheidszorg voor de kunsten, richtte Jean François van Royen een voorlopige eenheidsorganisatie voor kunstenaars op en probeerden Sandberg en Röell de abstractie aan de man te brengen in het Stedelijk Museum. In het geestelijk klimaat waarin deze vooruitstrevende figuren opereerden, bestond echter nog maar weinig ruimte voor hun ideeën. In de 'bange' jaren dertig, waarin traditie en terughoudendheid de kunsten bepaalden, stonden zij nog betrekkelijk geïsoleerd. Voor die ideeën werkte de oorlog als een *sacre du printemps*. De bezetting vormde een periode van noodgedwongen reflectie, waarin het kunstenaarsverzet zich voorbereidde op een beroepsmatige en esthetische catharsis.

Bovendien liet de oorlog een fysiek vacuüm achter in de kunstwereld. Sandberg leek zich stiekem te verheugen over de lege museumzalen die hij kort na de bevrijding aantrof op reis door Europa. Bij thuiskomst benadrukte hij het voordeel van deze uit nood geboren toestand: het was een uitgelezen kans om de kunst te hervormen. Zijn eigen zalen vulde hij met de vooroorlogse avant-garde ter instructie en met vooruitstrevende jongeren ter illustratie van de nieuwe tijd. De Kultuurkamer verschaftte hem een sterk argument waarom de verenigingen niet meer in het Stedelijk Museum pasten. Zonder de oorlog had hij zijn museum vermoedelijk niet zo daadkrachtig onder handen kunnen nemen. Verder waren de kunstenaarszuivering en oorlogsmonumenten er zonder het naziregime niet ge-

weest. Van initiatieven als de Federatie en de sterk geïntensiverde overheidszorg voor kunstenaars kan dat niet worden beweerd, maar de bezetting leidde ertoe dat deze extra krachtig werden geïmplementeerd. Zoals historica Benien van Berkel heeft beschreven, vormden de nagelaten gelden van het DvK een – wellicht onontbeerlijke – voorzet bij de nieuwe koers van het ministerie van Okw.⁷⁰

Het Warburgiaanse fenomeen van positieve en negatieve associatie was ten slotte een artistieke drijfveer én een instrument voor kunstenaars en beleidsmakers. De bezetting fungeerde als retorisch middel om het realisme naar de achtergrond te dringen en de weg vrij te maken voor abstraherende kunst. Wisselingen van stijlperiodes zijn de kunstgeschiedenis eigen, maar de snelheid en intensiteit daarvan kunnen door politiek-maatschappelijke gebeurtenissen worden beïnvloed. Het negatieve aura dat het realisme nog tot lang na de oorlog omringde, is terug te voeren op bezetting en collaboratie. Was Nederland hiervan verschoond gebleven, dan was de oorlog buiten de richtingenstrijd gebleven en zou deze denkelijk minder fel zijn geweest. Het vuur zou sindsdien ook niet meer zo hoog opblazen. De kunstgeschiedenis heeft haar breuklijnen niet voor niets uitgezet langs die van politieke en economische tijdperken, aldus kunsthistoricus Meyer Schapiro in zijn veelgelezen essay ‘Style’: ‘Its main divisions, accepted by all students, are also the boundaries of social units – cultures, empires, dynasties, cities, classes, churches, etc. – and periods which mark significant stages in social development. [...] Important economic and political shifts within these systems are often accompanied or followed by shifts in the centers of art and their styles.’⁷¹

Mijmerend over een nieuwe bouw- en schilderkunst schreef Werkman in 1942: ‘Veranderingen kunnen slechts langzaam plaats vinden maar na tijden als die wij nu beleven kan het met sprongen en schokken gaan. Houden wij ons voorloopig daar maar aan.’⁷² Sandberg, die zijn kijk op kunst en samenleving in aforistische dichtregels placht te gieten, constateerde twintig jaar later:

oorlogen zijn stroomversnellingen in de geschiedenis
economische verhoudingen veranderen sneller
grenzen tussen groepen vervagen
vooroordelen vallen weg
ver weg verwierven volkeren de vrijheid

hier hebben de grondige wijzigingen in de menselijke verhoudingen
hun weerslag in de maatschappelijke instellingen

nog niet gevonden
nieuw leven, dikwijls wild, zien we wel bij de jeugd
en in de kunst⁷³

De kunst die Sandberg voor ogen stond, door hem op een voetstuk geplaatst toen hij het na 1945 voor het zeggen kreeg, appelleert aan het levensgevoel van de moderne, democratische mens, de mens die gezagsgetrouwheid en gemeenschapszin heeft verruild voor individuele vrijheid en zelfontplooiing. Zij is, vrij naar Lucebert, een kunst met een verbrand gezicht, een kunst zonder schoonheid.⁷⁴ Zij is een kritische kunst. Na de oorlog werd zij de nar die Werkman en zijn compagnons van de Blauwe Schuit, het narrenschip, er al vóór 1945 in hadden gezien.