



UNIVERSITY OF AMSTERDAM

## 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.

# Samenvatting

Dit onderzoek beschrijft de receptiegeschiedenis van Nederlandse beeldend kunstenaars die als gevolg van hun houding tijdens de Tweede Wereldoorlog als ‘fout’ bekend kwamen te staan. Het boek is opgezet in twee delen. Het eerste deel, *Geschiedenis*, omvat de eerste twee hoofdstukken. Deze hoofdstukken zijn gewijd aan (‘foute’) kunst en kunstenaars in bezettingstijd. Deel twee is getiteld *Herinnering* en bestaat uit de hoofdstukken drie en vier en een slotbeschouwing. Hierin staat de doorwerking van de oorlog in de naoorlogse kunstwereld centraal. Deze opzet maakt duidelijk dat historische gebeurtenissen in de herinnering vaak verdraaid, verdrongen of opgeblazen worden en laat zien hoe dit proces samenhangt met de collectieve herinnering en identiteit van een gemeenschap.

Het eerste hoofdstuk geeft een beeld van de kunstwereld in oorlogstijd. Het nationaalsocialistische regime besteedde relatief veel geld aan de kunst: zij moest de bevolking overtuigen van het heil van de nationaalsocialistische ideologie. Aan de kunst werden strenge eisen gesteld: zij moest realistisch zijn en ‘volkse’ onderwerpen weergeven als het Hollandse landschap, het boerenbestaan, stedenschoon, stilleven en ‘arische’ personen. Kunstenaars waren verplicht zich aan te melden bij de Kultuurkamer, een nationaalsocialistische beroepsorganisatie die subsidies en materiaal verstrekte, exposities organiseerde en in het geweer kwam tegen de ‘kitsch’. Wie zich niet meldde, kreeg een beroepsverbod; joodse kunstenaars mochten geen lid worden van de Kultuurkamer. Het tweede hoofdstuk is gewijd aan de oorlogsgeschiedenissen van de Amsterdamse kunstenaarsvereniging *Arti et Amicitiae*, de schilders Henri van de Velde en Pyke Koch en de beeldhouwer Johan Polet. De bestuurders van *Arti et Amicitiae* collaboreerden vooral uit materiële overwegingen, Van de Velde was NSB’er en Koch sympathiseerde met het fascisme. Polet stond in de jaren twintig nog als links te boek, maar vatte later sympathie op voor het fascisme en nationaalsocialisme. In de oorlog was hij lid van de Kultuurraad, een prestigieus nationaalsocialistisch orgaan met een adviesfunctie binnen de cultuursector. Hoofdstuk drie beschrijft de zuivering van de kunstwereld na de bevrijding vanuit het perspectief van een vijftal invloedrijke instituties: de zuiveringsraad voor de beeldend kunstenaars, de in verzetskringen ontstane eenheidsorganisatie de Nederlandse Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars, het Amsterdamse Stedelijk Museum, de afdeling Kunsten van het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen (OKW) en

de afdeling Kunstzaken van de gemeente Amsterdam. Het vierde hoofdstuk beschrijft hoe de in hoofdstuk twee geïntroduceerde kunstenaarsvereniging en kunstenaars functioneerden in de naoorlogse kunstwereld en hoe hun werk (postuum) werd gewaardeerd.

Zo ontvouwt zich in dit boek een verhaal op micro- en macroniveau; het relaas van kunstenaars die na de oorlog tot *personae non gratae* werden en dat van hun oeuvres, maar ook dat van de maatschappij waarin zij functioneerden en haar omgang met de oorlog. Het onderzoek beweegt zich daarmee op het snijvlak van geschiedenis en kunstgeschiedenis. Het beschouwt kunstwerken niet alleen als esthetische objecten, maar kijkt ook naar de identiteitsvormende functie van kunst in de samenleving. Het werpt een alternatieve blik op (de totstandkoming van) de kunsthistorische canon, die voorschrijft wat 'goede' kunst is en wat niet. Deze brede opzet heeft bevindingen opgeleverd van uiteenlopende kunst- en cultuurhistorische aard, waarvan ik de belangrijkste op rij zet.

De Kultuurkamer werd na de oorlog hét symbool voor collaboratie onder kunstenaars. Als studie naar beeldvorming draagt dit onderzoek het begrip Kultuurkamer dan ook in zijn titel. Lang niet iedereen die zich bij de Kultuurkamer meldde – de grote meerderheid onder de kunstenaars – was echter een collaborateur. Dit onderzoek geeft een beeld van de legio redenen om zich wel of niet in te schrijven. Om er enkele te noemen: angst voor inkomstenderving was een veelvoorkomend motief om te tekenen. Ook joodse kunstenaars probeerden zich soms (tevergeefs) in te schrijven, omdat het hun hoop gaf in dagen waarin hun bestaan ernstig werd bedreigd. En na de oorlog werd een weigering om te tekenen vanzelfsprekend als verzetsdaad gezien, maar er waren ook kunstenaars die niet tekenden omdat zij het oneens waren met de organisatorische opzet van de Kultuurkamer, terwijl zij geen bezwaar hadden tegen het ideologische aspect.

Na de oorlog hebben diverse auteurs zich erover verbaasd dat beeldend kunstenaars in oorlogstijd maar zo weinig getuigden van de grimmige situatie om hen heen. Kunsthistoricus Hans Mulder stelde voor om naoorlogse kunst als die van Cobra en schrijvers Gerard Reve en W.F. Hermans tot de oorlogs- of verzetskunst te rekenen, omdat deze kunst wel op de oorlogssituatie reflecteert. Interessanter is het echter om oorlogskunst en kunst van de wederopbouwperiode afgezonderd te bestuderen: de kunst van een tijdvak staat immers niet op zichzelf, maar weerspiegelt de tijdgeest door haar vorm en inhoud. Kunsthistoricus Bram Hammacher is de enige auteur die erop heeft gewezen dat de nazidictatuur alle creativiteit in de kiem deed smoren. De kunst van de periode 1940-1945 was een gedweeë, volgzaam kunst omdat zij werd gemaakt door onvrije kunstenaars,

die – een visionaire enkeling als graficus Hendrik Werkman uitgezonderd – bovendien nog geen inzicht hadden in de proporties van de door de nazi's aangerichte catastrofe. In scherp contrast met hun kunst staat het felle, idealistische werk van wederopbouwgroeperingen als Cobra en Vrij Beelden. Dit was verzetskunst met terugwerkende kracht; kunst die laat zien hoe de natie had *willen zijn*, terwijl de brave landschappen en stillevens uit de bezettingstijd laten zien hoe de natie was.

Opvallend is vervolgens dat geen van de in hoofdstuk twee bestudeerde kunstenaars vond dat zijn meegaande houding – die, naast het tekenen voor de Kultuurkamer, varieerde van het publiceren in fascistische tijdschriften, het exposeren in nationaalsocialistische galeries, het vervaardigen van propagandistische kunst en het plaatsnemen in cultuurpolitieke instanties – politieke betekenis had. Leunend op het principe van *l'art pour l'art* hielden zij allen vol dat de kunst en de politiek gescheiden velden waren. Zij presenteerden zich als vrijzwevende, quasionschendbare figuren, die hun vak te allen tijde naar eigen believen konden invullen. Om verschillende redenen was het echter *juist* voor kunstenaars onmogelijk om een neutrale houding aan te nemen ten opzichte van het naziregime: ten eerste was de kunst in de nationaalsocialistische maatschappij een expliciet propagandamiddel, ten tweede hadden kunstenaars te maken met een verplichte beroepsorganisatie met een discriminerende opzet, ten derde moesten zij als onderdeel van de inschrijving bij deze Kultuurkamer een ariëerverklaring tekenen. Onbegrijpelijk was het apolitieke standpunt overigens niet: tijdens de oorlog was het een middel om kritiek het hoofd te bieden, na de oorlog werd het ingezet om het oordeel van de zuiveringsraad in gunstige zin te beïnvloeden, de herinnering te plooiën en een 'foute' reputatie enigszins op te vijzelen.

Twee schilderijen die in hoofdstuk twee uitgebreid aan bod komen omdat zij grote invloed hadden op de receptie van hun makers, zijn Henri van de Veldes *Nieuwe mensch* (ca. 1937) en Pyke Kochs *Zelfportret met zwarte band* (1937). Over beide werken is al enige tijd discussie gaande, zowel op wetenschappelijk niveau als in de media: moeten de werken als fascistisch worden gezien of niet? Op grond van iconografisch onderzoek en de (her-)interpretatie van historische bronnen concludeer ik dat de werken een fascistische ontstaansbetekenis hebben en dus ook zo moeten worden gezien.

Bij de herformulering van de kunsthistorische canon na 1945 speelde de oorlogsherinnering een rol van betekenis. Personen als Willem Sandberg, Bram Hammacher, Hans Jaffé en Edy de Wilde, die bepalend waren voor het aanzicht van de Nederlandse kunst na 1945, benutten de kracht

van de herinnering om abstraherende kunst op de kaart te zetten. Kunst die zij stilistisch ‘goed’ vonden – zoals het werk van Mondriaan, Appel en Werkman – zetten zij als moreel ‘goede’ kunst neer. De woorden ‘vrij’ en ‘zuiver’ werden veelvuldig met deze kunst in verband gebracht, wat de waardering ervoor ten goede kwam. Cultuurhistoricus Aby Warburg wees al in de vroege twintigste eeuw op dit ‘mnemonische’ potentieel van de kunst: als drager van herinneringen heeft kunst een bindende en heilzame werking in de samenleving. Kunst die stilistisch ‘fout’ werd geacht – het door de nationaalsocialisten bewonderde neorealisme – kreeg op dezelfde wijze politieke lading toegedicht. Deze kunst werd, ongeacht de politieke kleur van haar maker, met oorlog en fascisme in verband gebracht. Zo creëerde een aantal vooraanstaande figuren in de naoorlogse kunstwereld een passende kunst voor het herrezen, democratische Nederland; een kunst die zich afzette tegen het fascisme dat het land vijf jaar in de greep had gehouden. Dit laat zien hoezeer ook de ‘vrije’ kunst van na de oorlog aan de staatsvorm gebonden is.

Een beeld dat dikwijls opduikt in media en literatuur is dat van de ‘foute’ kunstenaar die uit de gratie raakte omdat hij had gecollaboreerd. Dit onderzoek laat zien dat dit te simpel is gesteld. Want hoewel Van de Velde en Polet na de oorlog inderdaad van hun voetstuk vielen, kwam Koch na een periode van stilte weer volop in de aandacht te staan. Dat Koch er wel in slaagde om zijn oude roem te doen herleven, heeft verschillende redenen. Ten eerste kon zijn politieke voorkeur als ‘onschuldig’, mussoliniaans fascistisch worden gepresenteerd. Dit in tegenstelling tot Van de Velde, die het als NSB’er moeilijker had: vanwege hun duidelijke etiket waren NSB’ers nauwelijks in staat om zich binnen het spectrum van ‘goed’ en ‘fout’ in de richting van ‘goed’ te manoeuvreren – iets waar daders zonder deze herkenbare status eenvoudiger in slaagden. Kochs positie binnen de elite en het netwerk dat daarmee gepaard ging, betekende vervolgens eveneens veel voor zijn naoorlogse waardering als kunstenaar. Ook beantwoordde de schilder meer dan Van de Velde en Koch aan het romantische beeld van een kunstenaar zoals dat sinds de negentiende eeuw in zwang is. Voor deze excentrieke, eigenzinnige bohemien gelden doorgaans andere normen dan voor de gemiddelde burger, zo bleek ook bij Koch. Maar de belangrijkste reden voor Kochs rentree in de kunstwereld was zijn werk, dat wonderwel aansloot bij het naoorlogse beeld van wat kunst moest zijn: het was niet bevallig, het schuurde in plaats van dat het suste. Kochs dubbelzinnige, soms choquerende tafereeltjes en zijn grove, androgyne vrouwen worden in de hedendaagse kunstwereld a priori beter begrepen dan de stillevens en landschappen die in trek waren in interbellum en oor-

log. Kochs comeback ging echter niet zonder slag of stoot. Vooral vanaf de jaren zestig werd, wanneer hij exposeerde, 'de oorlog erbij gehaald'. De toon van zijn recensies verschilt per tijdvak, en laat zien hoe er in opvolgende periodes en door verschillende generaties en sociale groeperingen over de oorlog is gedacht. Opvallend is dat de recensies feller werden naarmate de oorlog verder in het verleden kwam te liggen. Dat heeft verschillende redenen. Met het verstrijken van de tijd en het aantreden van nieuwe generaties is het taboe op het spreken over pijnpunten als het hoge percentage uit Nederland weggevoerde joden en collaboratie onder Nederlanders afgebrokkeld. Bovendien is met de toegenomen individuele vrijheid en mondigheid en de afgenomen burgerlijke gemeenschapszin en gezagsgetrouwheid het onbegrip gegroeid over de volgzame houding van de meerderheid van de bevolking in de periode 1940-1945. Daarbij schuilt in een afkeuring van Kochs politieke keuze een bevestiging van het 'goede' van de eigen tijd. Kortom, aan de hand van het verhaal van 'foute' kunstenaars en 'foute' kunst laat dit proefschrift zien dat kunst drager is van steeds veranderende gedeelde herinneringen en een steeds veranderende gedeelde identiteit; en dat de waardering en interpretatie ervan hiermee verweven zijn.