

|          |               |
|----------|---------------|
| File ID  | uvapub:137210 |
| Filename | Proefschrift  |
| Version  | unknown       |

---

SOURCE (OR PART OF THE FOLLOWING SOURCE):

|           |                                                               |
|-----------|---------------------------------------------------------------|
| Type      | PhD thesis                                                    |
| Title     | Kunstenaars van de Kultuurkamer: Geschiedenis en herinnering  |
| Author(s) | C.C. Wesselink                                                |
| Faculty   | FGw: Amsterdam School for Heritage and Memory Studies (ASHMS) |
| Year      | 2014                                                          |

FULL BIBLIOGRAPHIC DETAILS:

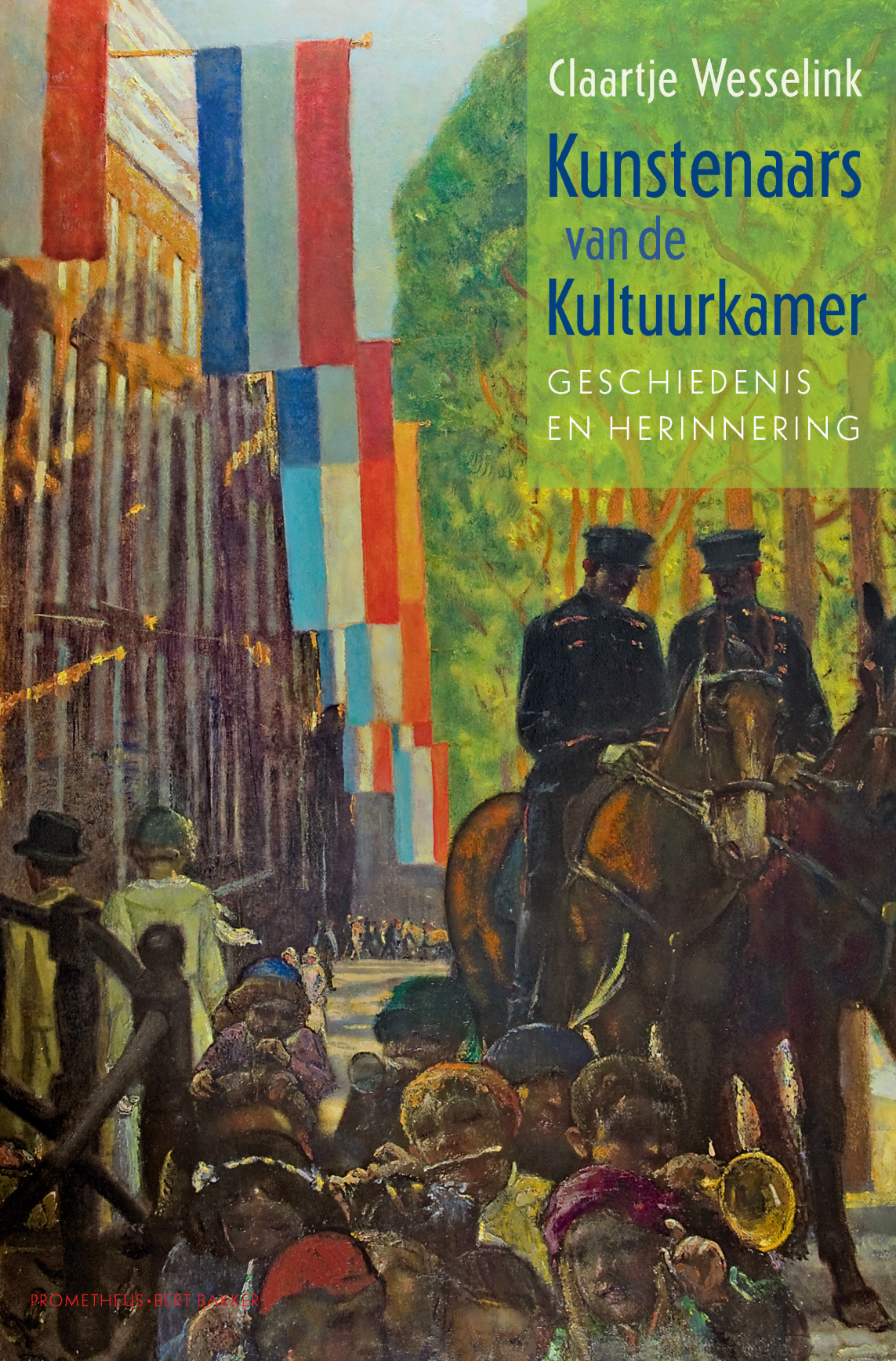
<http://hdl.handle.net/11245/1.351063>

---

*Copyright*

*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 licence (like Creative Commons).*

---

The background of the cover is a painting depicting a historical street scene. In the foreground, a dense crowd of people, including children and adults, is looking towards the camera. Some children are wearing colorful headbands. In the middle ground, two police officers in dark uniforms and hats are mounted on horses, facing away from the viewer. The street is lined with tall buildings on the left and trees on the right. A series of vertical stripes in red, blue, and white are visible on the left side of the painting, possibly representing a flag or a decorative element. The overall style is impressionistic with visible brushstrokes.

Claartje Wesselink

# Kunstenaars van de Kultuurkamer

GESCHIEDENIS  
EN HERINNERING

## Kunstenaars van de Kultuurkamer



# Kunstenaars van de Kultuurkamer

## Geschiedenis en herinnering

Academisch proefschrift

ter verkrijging van de graad van doctor

aan de Universiteit van Amsterdam

op gezag van de Rector Magnificus

prof. dr. D.C. van den Boom

ten overstaan van een door het college voor promoties

ingestelde commissie,

in het openbaar te verdedigen in de Aula der Universiteit

op vrijdag 28 maart 2014, te 13:00 uur

door

Clarissa Christina Wesselink

geboren te Amsterdam

Promotor:                    prof. dr. F.P.I.M. van Vree  
Co-promotor:                prof. dr. R. van der Laarse

Overige leden:              dr. R.J. van Ginkel  
                                  prof. dr. M.E. Halbertsma  
                                  prof. dr. B. Kempers  
                                  prof. dr. Y. Koopmans  
                                  prof. dr. P. Romijn

Faculteit der Geesteswetenschappen

Dit boek is tot stand gekomen met steun van:  
Prins Bernhard Cultuurfonds  
SNS REAAL Fonds  
Stichting Charema, Fonds voor Geschiedenis en Kunst

© 2014 Claartje Wesselink  
Omslagontwerp Tessa van der Waals  
Omslagillustratie *Koninginnedag op de gracht*, G.B.J. Westermann (1880-1971)  
Zetwerk en opmaak Willem Morelis

Van dit proefschrift is ook een handelseditie verschenen bij  
Uitgeverij Prometheus·Bert Bakker onder ISBN 978 90 351 4061 5

# Inhoud

## Inleiding · 7

## I Geschiedenis

1

### Beeldende kunst in bezet Nederland

Inleiding · 25

De smaak van het tijdperk · 27

Het aanzien van de ‘arische’ kunst · 46

Kunstenaars en de Kultuurkamer · 58

De Kultuurkamer in werking · 79

Beschouwing · 84

2

### Collaborerende kunstenaars

Inleiding · 89

Arti et Amicitiae en de Kultuurkamer · 90

Henri van de Velde en het nationaalsocialisme · 109

Het fascisme van Pyke Koch · 130

Johan Polet van links naar rechts · 149

Beschouwing · 166

## II Herinnering

3

### De zuivering van het veld

Inleiding · 171

‘Zuiverings-Tumult’ · 173

Twee kunstenaarsfederaties en de nasleep van de oorlog · 179

Vrijheid en zuiverheid in het Stedelijk Museum · 189

De rijksoverheid tussen veroordeling en vergeving · 202

Zuivering in de ‘rode’ hoofdstad · 216

Iconoclasme na de bevrijding · 222

Beschouwing · 230

**‘Foute’ kunstenaars**

Inleiding • 235

Arti et Amicitiae in de schaduw van haar oorlogsverleden • 236

Een ‘NSB-schilderij’ in de collectie van het Rijksmuseum • 255

Ethiek en esthetiek in de receptie van Pyke Koch • 275

De neergang van Johan Polet • 296

Beschouwing • 313

**Slotbeschouwing**

Inleiding • 321

Kunst, oorlog en herinnering • 323

Organisaties en afkortingen • 341

Noten • 343

Bronnen • 397

Illustratieverantwoording • 410

Woord van dank • 411

Register • 413

Samenvatting • 421

Summary • 427

# Inleiding

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### DOELSTELLING VAN HET ONDERZOEK

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### ANALYTISCH KADER

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

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

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

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

## VOEGERS.

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

Eerste klas afwerking; modellen naar keuze; coupeu aanwezig.

## Brood- en Banketbakke

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

## Mededeling van „DE BEZIGE BIJ”

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

## HEIN DE BRUIN

genoemd als zich aangemeld te hebben bij de Kultuurkamer.

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

De Kultuurkamerprijs, die hem in 1942 werd opgedrongen, heeft hij niet willen aanvaarden.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### AANPAK, HOOFDSTUKINDELING EN BRONNEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I

Geschiedenis



# 1

## Beeldende kunst in bezet Nederland

### *Inleiding*

Er voltrekt zich in deze generatie in de Nederlandsche schilderkunst een proces van vrijwording. De Nederlandsche schilder bevrijdt zich uit den verwarden en vermoeiden tijd van na den [eerste] wereldoorlog. De machteloosheid om tot een positieven stijl te komen – het expressionisme, het kubisme en de ‘abstracte kunst’ waren symptomen van afmatting en experimenten, die niet tot kristallisatie leidden – komt achter den schilder te liggen. Opnieuw zoekt hij – als ééns Vermeer, Hals en Ruysdael deden – nauwkeurige observatie met diepzinnigheid der idee te verbinden. Het doordringend portret, het verstilde stilleven, het landschap met ‘sfeer’ bevinden zich op een weg, vol zoeken en tasten trouwens, naar een nieuwe, klare vormgeving.<sup>1</sup>

Aldus redeneerde een optimistisch gestemde Tobie Goedewaagen, hoofd van het nationaalsocialistische Departement van Volksvoorlichting en Kunsten (dvk). Het was april 1941. Een halfjaar eerder was met de instelling van het dvk en de opheffing van het oude departement van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen (okw) een begin gemaakt met de nationaalsocialistische omvorming van het Nederlandse cultuurlandschap.<sup>2</sup> Het had er nog alle schijn van dat de nationaalsocialistische revolutie onomkeerbaar was, zo niet duizend jaar lang, dan toch geruime tijd.

Goedewaagen sprak zijn woorden ter gelegenheid van de opening van een door het dvk georganiseerde tentoonstelling van eigentijdse Nederlandse kunst in Keulen. Hier liet de nieuwe orde haar artistieke gezicht zien. De inzending als geheel, hoewel inderdaad gespeend van de door Goedewaagen geminachte stijlen, vormde een rijkgeschakeerde verzameling van realismen. De koele, strakke lijnvoering van Pyke Koch en Raoul Hynckes, maar ook het bonte palet van Jan Sluijters en de Groninger Ploeg vielen er te bewonderen.<sup>3</sup> In tegenstelling tot het sovjetcommunisme met zijn socialistisch realisme bracht het nazisme namelijk geen herkenbare eigen stijl tot stand. Kunsthistoricus Hans Mulder omschrijft de kunst

van het Derde Rijk als 'een opportunistische, vanuit propaganda-oogpunt geselecteerde verzameling van romantisch, realistisch schilder- en beeldhouwwerk'.<sup>4</sup> De nationaalsocialistische adem was te kort om tot een eenduidige stijl te komen, bovendien werkte de steeds hardvochtiger wordende oorlogssituatie contraproductief. Ook de Sovjets vonden hun stijl pas na de Russische Burgeroorlog (1917-1922), toen de machthebbers serieuze aandacht kregen voor cultuurbeleid.<sup>5</sup>

In de paar jaren waarin ze het voor het zeggen hadden, staken de nationaalsocialisten niettemin veel energie in het bijschaven van de Nederlandse kunst. Ondanks de verdeeldheid binnen de in hoog tempo bij elkaar gebrachte groep van deels incapabele cultuurbeambten waren er gemeenschappelijke overtuigingen. Deze komen in dit hoofdstuk aan bod. Ook wordt ingegaan op de kunstproductie zelf. Wat maakten schilders en beeldhouwers? Wat viel er te zien in de belangrijke musea? Wat was de smaak van het tijdperk? Met een terugblik op de jaren dertig zal duidelijk worden dat de Duitse bezetting relatief weinig ingrijpend was op het gebied van stijl en smaak.

Voor de kunst was in de nationaalsocialistische samenleving een belangrijke taak weggelegd. Daarom besteedde het DVK veel aandacht aan de professionele omstandigheden van kunstenaars. Het zette bijvoorbeeld ongekend veel geld opzij voor subsidies, opdrachten en aankopen. De Kultuurkamer, een zelfstandig onderdeel van het DVK, fungeerde als multifunctionele beroepsorganisatie en keurmerk in één. Vooral deze Kultuurkamer krijgt in dit hoofdstuk ruime aandacht, want zij had grote gevolgen voor de praktijk van alledag en werd na de oorlog synoniem voor een 'foute' houding onder kunstenaars. Waar in het verleden vooral is beschreven hoe het instituut was uitgedacht, wordt het hier eerder 'van onderaf' beschreven.<sup>6</sup> Hoe verhielden kunstenaars zich tot de Kultuurkamer? Welke motieven speelden een rol bij hun keuze voor of tegen aanmelding?

## De smaak van het tijdperk

### ‘ONTAARDE’ EN ‘GEZONDE’ KUNST

Wellicht het bekendste aspect van de nationaalsocialistische esthetica is de afkeer van wat zij betitelde als *entartete* of ‘ontaarde’ kunst. Het begrip *Entartung* was in de aanloop naar het fin de siècle in zwang geraakt in de Franse psychiatrie als verklaring voor bepaalde ziektebeelden. De joodse arts Max Nordau, een leerling van Lombroso, bracht het begrip vervolgens met de kunsten in verband.<sup>1</sup> In zijn boek *Entartung* (1892-93) stond het begrip symbool voor het culturele verval van de ‘nerveuze’ negentiende eeuw en haar overweldigende, vervreemdende moderniteit. Stijlen als het symbolisme, naturalisme en impressionisme wezen volgens Nordau op de collectieve ‘ontaarding’ van de menselijke geest. Zijn boek maakte de term *Entartung* tot ‘mächtigen Schlagwort’, aldus historicus George Mosse.<sup>2</sup>

Enkele decennia later gaven de nazi's een racistische wending aan Nordaus esthetisch-pathologische opvatting van de *entartete Kunst*.<sup>3</sup> Zij vervingen de waarden van christendom en Verlichting door rassenkunde en antisemitisme, in de geest van theoretici als Houston Stewart Chamberlain en Alfred Rosenberg. Met een ijzeren logica herkenden zij overeenkomstige patronen op elk maatschappelijk gebied – zo ook de kunst. Het ‘noordse’ ras zou bij uitstek in staat zijn tot het vervaardigen van ‘gezonde’ kunst.

Nederlandse nationaalsocialisten namen dit gedachtegoed over.<sup>4</sup> In de woorden van Goedewaagen: ‘Er is geen scheiding tussen bloed en cultuur, want in de voortplanting en de erfelijkheidsreeks zien wij niet alleen de continuïteit van somatische eigenschappen, maar ook van culturele talenten. [...] Het sibbenonderzoek legt niet alleen lichamelijke, maar ook culturele samenhangen bloot. Het bloed bepaalt de somatische houding én de geesteshouding.’<sup>5</sup> Doordrongen van deze visie trokken de culturele instanties van de bezetter ten strijde tegen kunst die het zuiverheidsideaal bedreigde. Zij verplichtten de Nederlandse musea kunst van of over joden uit hun zalen te verwijderen.<sup>6</sup> Ook werk van communisten en socialisten werd afgekeurd. Dit betekende niet dat elke ariër een kunstenaar was: alleen een jarenlange vakopleiding en een traditionele, ambachtelijke werkwijze konden dat garanderen.<sup>7</sup>

Sprekend van het kunstwerk zelf: dit moest op zijn minst figuratief zijn, liefst realistisch. De thematiek moest aansluiten bij het ‘volkse’ uitgangspunt van het nationaalsocialisme. Door nationaalsocialisten gewaardeerde kunst was nationalistisch in haar verheerlijking van het eigene en socialistisch in haar toegankelijkheid voor het brede publiek. Bij de opening

van het in NSDAP-bakermat München gevestigde *Haus der Deutschen Kunst* in 1937 oreerde Hitler: 'Eine Kunst, die nicht auf die freudigste und innigste Zustimmung der gesunden breiten Masse des Volkes rechnen kann, sondern sich nur auf kleine, teils interessierte, teils blasierte Cliquen stützt, ist unerträglich. Sie versucht das gesunde, instinktsichere Gefühl eines Volkes zu verwirren, statt es freudig zu unterstützen.'<sup>8</sup> Want wat brachten deze *Cliquen* de wereld in? – 'Mißgestaltete Krüppel und Kretins, Frauen, die nur abscheuerregend wirken können, Männer, die Tieren näher sind als Menschen, Kinder, die, wenn sie so leben würden, geradezu als Fluch Gottes empfunden werden müßten!'<sup>9</sup> De lijst van Nederlandse werken voor de Keulse tentoonstelling in 1941 laat zien welke onderwerpen Hitler en zijn medestanders wel graag zagen, mits in de juiste stijl weergegeven. Hierop prijken titels als *Winterlandschap*, *Bloemstilleven*, *Stadsgezicht uit Groningen*, *Vissersvloot*, *Moeder en zoon*, *Zeelands meisjes*, *Ijsbaan in de duinen* en *Oud Maastricht*.<sup>10</sup>

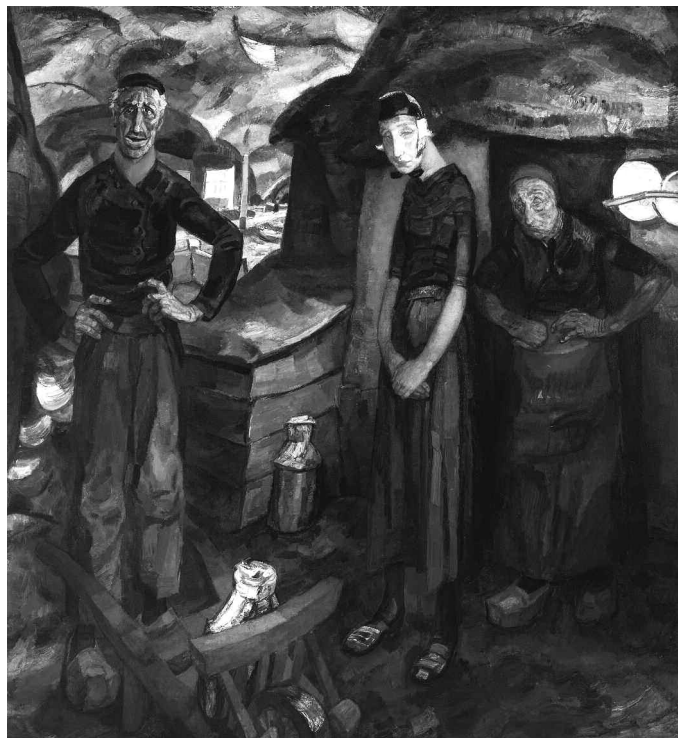
Ondanks deze afbakening bestond er een schemergebied van omstreden kunstenaars. Een van hen was de realist Carel Willink. NSB'er Ed Gerdes, een van de voormannen van het DVK en zelf ook kunstschilder, deed veel moeite om werk van hem te bemachtigen voor de rijkscollectie, terwijl diens partijgenoot en kunstcriticus Maarten Meuldijk hem als 'ontaard' beschouwde.<sup>11</sup> Dat gold volgens Meuldijk ook voor Jan Sluijters. Ondanks de 'volks' klinkende titel bracht Sluijters' schilderij *Boeren te Staphorst* iconoclastische verlangens bij hem teweeg: 'Welnu, Jan Sluyters hoont den Nederlandschen boer in zijn schilderij Staphorst op een wijze zóó beestachtig grof, zóó waanzinnig hoogmoedig, zóó kortzichtig intellectueel en zóó "psychisch" bekrompen, dat wij het alleen aan de lankmoedigheid van de Staphorster boer kunnen toeschrijven, dat dit schilderij nog bestaat.'<sup>12</sup> Goedewaagen daarentegen prees Sluijters als 'vertegenwoordiger van onzen volksgeest' en diens werk als 'kenmerkend Nederlandsch'.<sup>13</sup>

Ook over oude meesters bestond onenigheid. Rembrandt bijvoorbeeld werd door radicalen in de leer afgekeurd op grond van zijn (vermeende) joodse thematiek, zoals te zien in *Het joodse bruidje* en het *Portret van dr. Ephraim Bueno*.<sup>14</sup> NSB-kopstuk Meinoud Rost van Tonningen zag hem als 'de grootste tegenstrever van onze rasziel'.<sup>15</sup> Hierin stond hij op één lijn met nazi-extremisten als tekenleraar Walter Hansen, die Rembrandt als 'Ghetto-Maler' had afgeschilderd tijdens een verplichte bijeenkomst voor de Duitse museumtop. Dit tot onvrede van zijn publiek – een aantal museumdirecteuren had zelfs de zaal verlaten.<sup>16</sup>

Aan DVK-leider Goedewaagen zou deze *Schulungskurs* ook niet bevestigend zijn geweest. Hij achtte Rembrandt 'de Nederlander, de samenvat-

ting van alle wenschen, droomen en daden van ons volk, gisteren, heden en morgen'.<sup>17</sup> Want, zo betuigde hij, 'zie de natuur en den mensch bij Rembrandt. Zie den mensch als werker, strijder en geloover op zijn doeken, waar alles in elkaar overgaat, waarin het heilige en het profane geen gescheiden grootheden of werkelijkheden zijn en de grenzen tusschen beide veelal vervagen'.<sup>18</sup> Het DvK eerde Rembrandt met officiële herdenkingen van zijn geboortedag, een film en een opera. In juli 1944 organiseerde het zelfs een landelijke feestweek rond de schilder, dit tevens als lapmiddel voor de inmiddels danig gekelderde publieke moraal.<sup>19</sup> ss-blad *Storm* vond een hele week rond Rembrandt dan weer te veel van het goede. Onder de retorische titel 'Rembrandt. De grootste schilder?' wierp men een kritisch licht op de cultus rond 'de schilder der Joden'.<sup>20</sup>

Deze verdeeldheid over de kunst was het gevolg van smaakverschillen, maar ook van politieke verschillen. Wie enig gevoel voor diplomatie bezat, beseftte dat al te giftige uithalen naar ontaarde kunst de naam van het regime geen goed deden. Het enthousiasmeren van kunstenaars en het hervormen van de kunstwereld waren op zichzelf al uitdagend genoeg. Kunstcriticus Jos de Gruyter bespeurde een 'grootte ongerustheid in kun-



Jan Sluijters,  
*Boeren te Staphorst*  
(1916-1917).

stenaarskringen' toen *Storm* het werk van Jan Sluijters karakteriseerde als 'de slapheid en lamelendigheid ten top gevoerd' en het naar de brandstapel verwees.<sup>21</sup> De officiële instanties probeerden dit soort onrust te bezweren met een gematigder aanpak. Gerdes, Goedewaagen en andere rijksambtenaren lieten zich zelden negatief uit over eigentijdse Nederlandse kunstenaars. Zij hadden een ruimere visie op kunst dan de redacteuren van *Storm* en zullen vanuit hun politieke functie hebben beseft dat een tactvolle benadering heel wat meer medewerking kon opleveren.<sup>22</sup>

#### DE OOGST VAN DE JAREN 1940-1945

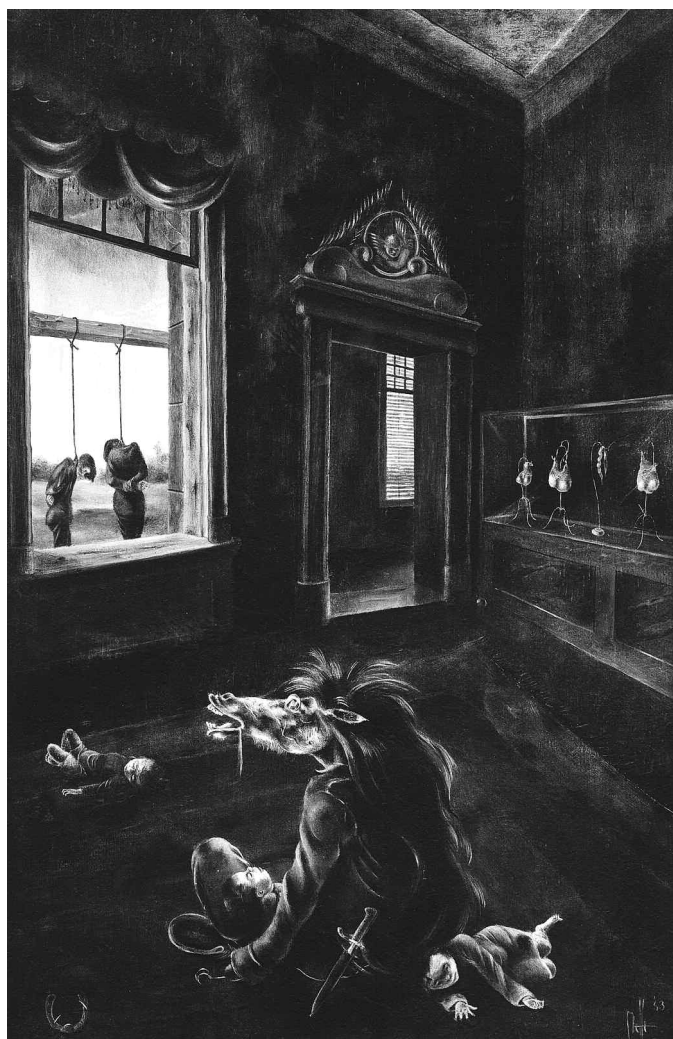
Als gezegd heeft het nationaalsocialisme ondanks pogingen in die richting nooit een eigen stijl voortgebracht. De enige kunst die met zekerheid nationaalsocialistisch te noemen is, is derhalve kunst met expliciete motieven zoals een hakenkruis of de beeltenis van de *Führer* of 'den Leider' Mussert. Dit betreft echter slechts een kleine minderheid van de Nederlandse kunstwerken uit de jaren '40-'45. Een andere minderheid bestaat uit werk dat de machthebber om reden van stijl of inhoud als ontaard beschouwde.<sup>23</sup> Voorbeelden hiervan zijn Henk Chabots expressionistische *Gevangene in cel* (1943) en Melles surrealistische dodenlandschap *Germanendom* (1943).<sup>24</sup> Beide doeken bekritiseerden het systeem, en dat bovendien in een vorm die de nazi's verafschuwden.

In kunsthistorische overzichten wordt de bezettingstijd nooit als afzonderlijke stijlperiode gekenmerkt. Hij wordt overgeslagen of gerekend tot de stijlperiode die rond 1930 begon.<sup>25</sup> In die politiek en economisch onbestendige tijd maakten modernisme en internationalisme in de kunst plaats voor een enger traditionalisme en nationalisme. Jongeren – de generatie die rond 1900 werd geboren – richtten zich op wat als nieuwe zake-lijkheid, magisch realisme of neorealisme bekend kwam te staan.<sup>26</sup> Toonaangevende namen uit die school waren Charley Toorop, Carel Willink, Pyke Koch, Raoul Hynckes, Wim Schuhmacher en Dick Ket.<sup>27</sup> Ook de beeldhouwkunst zocht haar weg terug naar de traditie. Beeldhouwers als Hildo Krop, Mari Andriessen, Johan Polet en John Rädecker verruilden expressionistische franje voor een verzakelijke, realistische weergave van de werkelijkheid.<sup>28</sup>

Geen van deze kunstenaars – zij waren van politiek gemêleerde huize – beleefde tijdens de bezettingsjaren een bloeitijd, alle aandacht voor cultuur ten spijt. Daarom beperkt de bespreking van het realisme als kunsthistorische fase zich doorgaans tot de jaren dertig. Rudi Fuchs springt in *Wegen der Nederlandse schilderkunst* (1978) over van 'de Nederlandse kunst tussen de twee Wereldoorlogen' naar het naoorlogse expressionisme van Cobra.<sup>29</sup>

Cobra-kenner Willemijn Stokvis noemt de bezetting ‘een soort vacuüm’ voor de kunstontwikkeling.<sup>30</sup> Hoe moet deze zwanenzang van de niet alom geliefde, maar wel karakteristieke realistische periode in de Nederlandse twintigste-eeuwse kunst worden geduid?

De kunst uit de bezettingsjaren was een onvrije kunst. Zij weerspiegelt de collectieve stemming in die periode. De meeste Nederlanders zagen de Duitsers niet graag komen, maar verbonden aan hun ongenoegen geen daden.<sup>31</sup> Het eigen lijfsbehoud ging voor. Na de Nederlandse capitulatie pakten mensen de draad weer op, schrijft historicus Ad van Liempt, ‘en als



Melle,  
*Germanendom*  
(middenpaneel  
van drieluik)  
(1943).

dat niet helemaal kon, pasten zij zich aan, hielden zich gedeisd en hoopten vooral dat het gauw voorbij zou zijn'.<sup>32</sup> Ook onder kunstenaars overheerste deze instelling, wat zich vertaalde in hun artistieke productie. Voor zover zij met de toenemende materiaalschaarste tot werken kwamen, maakten zij een geest- en kleurloze kunst. Het tijdschrift *De Vrije Kunstenaar*, een uitgave van het kunstenaarsverzet, constateerde in 1944:

Schier allen bleven beneden de eigen maat. Laat ons dit ronduit toegeven. Hier heeft zich helaas de vroeger zo miskende wisselwerking van kunstenaar en maatschappij bitter en bitter gewroken. Geen plant die men ontwortelt, kan meer tot volle bloei geraken, en ook de kasplant die onze kunst was, ging erger dan ooit kwijnen, toen de hand van den veroveraar de warenhuizen in ons 'beschermd domein' aan gruzelementen sloeg.<sup>33</sup>

De kunst uit de bezettingsjaren was de kunst van een samenleving wier engagement door de dictatuur tot schaars goed was gemaakt. Midden in de oorlog schetste grafisch ontwerper Paul Guernonprez deze geestestoestand treffend, met een verwijzing naar de anti-joodse maatregelen:

als je je vrienden niet mag bezoeken, als je... – wat mag je wel nog? niet zwemmen, niet in parken, niet in café's, dat zijn we al vergeten. dát is het verraderlijke: *dat we vergeten!* zoveel is er al wat we niet meer weten, wat heel normaal geworden is: 't vergif begint zijn werk te doen, nu na 2 jaar al, en hoe? *niemand* is er vrij van, en velen zijn al versuft immers. een van de onzen hier, met de courant in handen zei me vorige week: 'heb je 't gelezen: honden- en kattenvlees moet voortaan gekeurd voor de consumptie en de joden mogen ook een heleboel niet meer.' wel ja: honden- en kattenvlees en joden, wat is er voor verschil? dat is 't vergif.<sup>34</sup>

De in augustus 1942 in het Rijksmuseum gehouden megatentoonstelling *Hulpwerk Beeldende Kunst* gaf de actuele stand van de kunst goed weer. Alleen kunstenaars die zich bij de Kultuurkamer hadden gemeld – bij wie het vergif aansloeg, zou je kunnen zeggen – mochten meedoen aan deze door Kultuurkamer en Nederlandse Volksdienst georganiseerde vertoning.<sup>35</sup> Het polemische en antisemitische tijdschrift *De Misthoorn* gaf een nauwkeurige opsomming van wat hier te zien was:

Van de 903 tentoongestelde werken zijn er hoogstens drie, waarin iets lééft, waarin men verborgen kracht meent te bespeuren. De overige 900 zijn dood of zij slapen: droomerige plekjes in oude steden: oude mannen

en oude vrouwenkoppen, of jonge meisjes en jongensportretten – stil, kwijnend, lusteloos, pensif; kleine bootjes op kabbelende watertjes of schilderachtige bruggetjes over mijmerende grachtjes; stillevens – wat een woord voor deze tijd!; interieurs, exterieurs, geveltjes, haventjes, landschapjes, ‘schaftuurtjes’ (en waarachtig, ook nog twee doeken, waarin het lied van den arbeid zingt!) en opnieuw vaasjes en vischjes en oude mannen en slapende jonkvrouwen en verstarde boeren- of visscherskoppen en verlaten straten of besneeuwde velden, snoezige vennetjes en bloeiende weijtjes [...] Geschrokken moet de Nederlander zijn, die in deze tentoonstelling zichzelf en zijn volk herkende, wetende, dat de kunst steeds vertolkt wat er... leeft... in een volk.<sup>36</sup>

Direct na de bevrijding huisvestte hetzelfde Rijksmuseum de expositie *Kunst in vrijheid*. Deze was geheel gewijd aan de tegenvoeters van de ‘vergiftigden’: de beeldend kunstenaars die buiten de Kultuurkamer waren gebleven.<sup>37</sup> Het merendeel van het duizendtal getoonde werken stelde de critici teleur. Het tijdschrift *Phoenix* sprak van ‘een grote innerlijke leegte en veel vals kleurgebruik’.<sup>38</sup> W.F. Hermans formuleerde het in *De Spectator* nog scherper: ‘Niemand schijnt zich te herinneren dat het dit juist was, wat de Kultuurkamer zoo gaarne mocht.’<sup>39</sup> Vastgesteld moest worden dat zelfs de weigeraars zich nauwelijks rekenschap hadden gegeven van de oorlog.<sup>40</sup> Hun stijl en onderwerpkeuze leken maar weinig te verschillen van die van hun collega’s van de Kultuurkamer. Kees Schuyt en Ed Taverne schrijven in hun overzichtswerk 1950. *Welvaart in zwart-wit*: ‘De hoge verwachting die de titel *Kunst in vrijheid* bij velen wekte, werd slechts gedeeltelijk waargemaakt. De enorme schouw van figuratieve landschappen, portretten en stillevens van Nederlandse makelij wekte de indruk dat de vrijheid van het experiment of die om af te wijken van de traditie nog nauwelijks waren doorgedrongen tot de Nederlandse kunstwereld.’<sup>41</sup>

Ook andere auteurs constateren dit.<sup>42</sup> Kunsthistoricus Bram Hamacher is een van de weinigen die het fenomeen niet alleen beschrijft, maar ook verklaart. Hij wijst op de dictatoriale greep op de kunst in bezettingstijd: ‘De pogingen tot invoering van de Nazimaatregelen op alle avant-gardegeest braken de laatste beschuttingen weg om de werkplaatsen, waar nog tevergeefs om de stilte en de concentratie werd gevochten.’<sup>43</sup> Als gevolg van de oorlog richtten kunstenaars de blik naar binnen.<sup>44</sup> De in 1942 gefusilleerde beeldhouwer Cor van Teeseling maakte na zijn arrestatie een serie indringende zelfportretten, een genre dat meer kunstenaars in gevangenschap beoefenden. ‘Een zelfportret immers was nog de enige mogelijkheid om uiting te geven aan het unieke van een individu, om de eigen identiteit

niet te verliezen in een tijd dat individualiteit niet mocht bestaan,' aldus museoloog Jet Baruch.<sup>45</sup> De kunst van de Groningse drukker-kunstenaar Hendrik Werkman ontstond uit eenzelfde gemoed, in Duitsland bekend onder de poëtische noemer *innere Emigration*.<sup>46</sup> Werkman putte inspiratie uit een imaginair paradijs, schreef hij, 'niet het bekende paradijs, maar het onbekende, ergens in een werelddeel dat nog door geen mensch uit de cultuurstaten is ontdekt – daarheen ben ik gevluht omdat het in onze wereld haast niet meer uit te houden is. Geen wonder dus dat er een heele serie [grafiek] uit dat land ontstaat die nog voortdurend toeneemt.'<sup>47</sup>

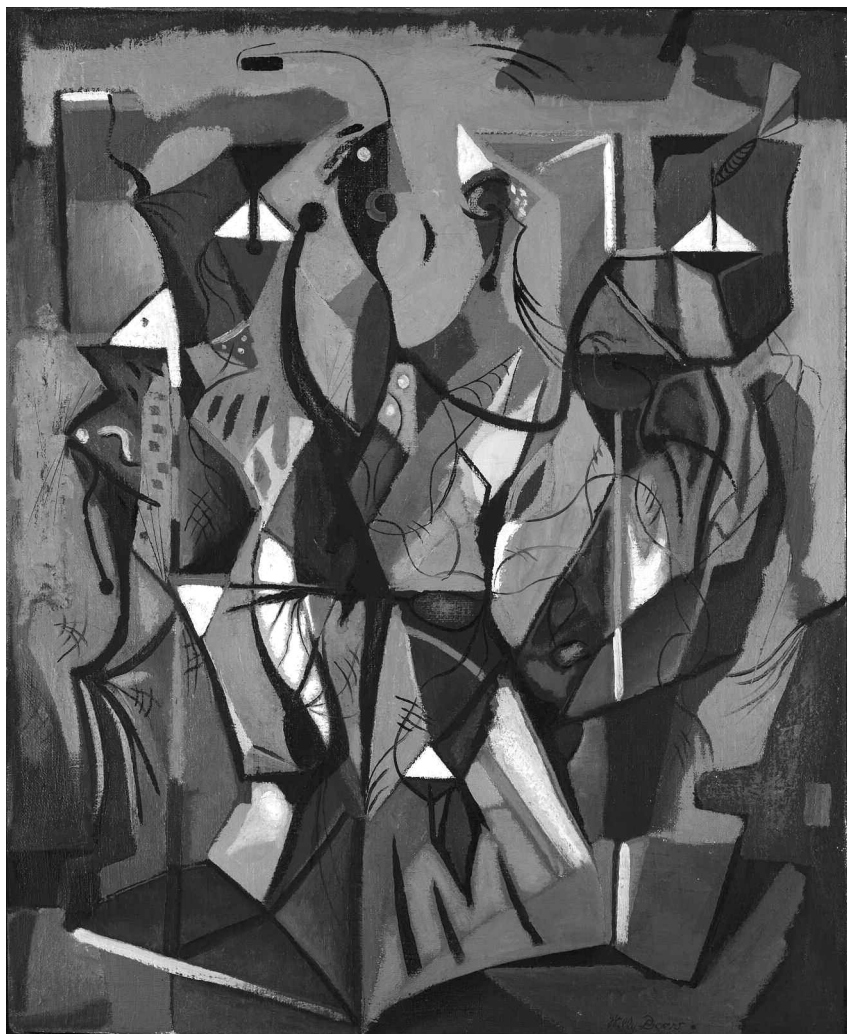
De omstandigheden maakten Werkman productief, maar dat, zo blijkt uit een brieffragment van dezelfde Werkman, was in oorlogstijd eerder uitzondering dan regel:

Het wordt steeds beroerder om je rust te behouden voor het werk. Ieder die je spreekt begint en eindigt over de moeilijkheden die hij ondervindt en het is in de meeste gevallen ellendig genoeg om het niet te bespreken. Maar het is sloopend voor je werklust, want het houdt je voortdurend bezig. 'Het vreet je op' en dan is er voor andere gedachten geen plaats meer. Zoo komt het dat zoovele kunstenaars voortdurend werkeloos blijven. Als ze zich met politiek bemoeien is het natuurlijk heelemaal donderen, zooiets laat heelemaal geen rust meer.<sup>48</sup>

Mulder stelt dat wanneer we oorlogs- en verzetskunst willen beoordelen, we in feite ook de naoorlogse periode daarbij moeten betrekken. Want vooral toen werkte de bezettingstijd door in de kunst, zoals te zien bij schrijvers als Vestdijk, Hermans en Marga Minco en beeldend kunstenaars als Charley Toorop en de Cobra-groep.<sup>49</sup> De kloof tussen het eigentijdse gezichtsveld met zijn blinde vlekken – denk aan de woorden van Guernon-prez – en het naoorlogse panoramaperspectief op de bezettingstijd kan in dit verband niet ongenoemd blijven. Om met Werkman te spreken, aangedaan door een bezoek aan een joodse kennis in het voorjaar van 1942: 'Hoe weinigen zijn er maar, die het internationale van de catastrophe zien, waarvan de afloop waarschijnlijk de grootste verschrikkingen in zich bergt en waaraan geen ontkomen mogelijk is.'<sup>50</sup> Ook dit verklaart de teleurstellende artistieke oogst van de jaren '40-'45. Pas toen de eigen kennis en ervaringen waren aangevuld door slachtofferverhalen en grote getallen, gaven kunstenaars zich daadwerkelijk rekenschap van de oorlog.

Dat is zichtbaar bij schilder Willy Boers. Tijdens de oorlog had hij zijn realistische schilderstijl losgelaten en was hij gaan experimenteren met kubisme en futurisme. Na de bevrijding bekeerde hij zich tot een volledige

abstractie. ‘De vernietiging van alle morele waarden’ had hem naar eigen zeggen van de stillevens en landschappen afgebracht.<sup>51</sup> Kunstschilder Karel Appel maakte een soortgelijke ontwikkeling door. Van het veelal conventionele werk dat hij in de oorlogsjaren maakte, had niemand kunnen aflezen dat hij weinige jaren later een van de radicaalste vernieuwers van het land zou zijn. Als student aan de Amsterdamse Rijksacademie schilderde hij portretten, landschappen en stads- en dorpsgezichten in gematigd im- en expressionistische stijl.<sup>52</sup> De bezetter liet de kunstopleidingen betrekkelijk ongemoeid, maar los daarvan viel het de Amsterdamse academie niet zwaar



Willy Boers, *In zichzelf verdeeld – gedoemd tot eenzaamheid* (1947).

zich artistiek aan te passen.<sup>53</sup> Zij stond al voor de oorlog bekend om haar behoudende visie op kunst.<sup>54</sup> Ook politiek gezien was de academie meegaand. Gezaghebbende (oud-)docenten als Gerard Röling, Willem van den Berg en Johannes Jurrens schreven zich in bij de Kultuurkamer en hoogleraar Heinrich Campendonk trad toe tot een van de aankoopcommissies van het DVK.<sup>55</sup> Röling verkocht zijn schilderij *Oogst* voor f2500 aan het kunstdepartement.<sup>56</sup>

Ook Appel meldde zich bij de Kultuurkamer.<sup>57</sup> Hij ontving gedurende de bezetting ten minste zes toelages van het DVK, variërend van f65 tot f258. Hiervan financierde hij onder andere schilderlessen en zijn inschrijving aan de academie.<sup>58</sup> Het departement kocht enige werken van hem aan en hij deed er een cadeau.<sup>59</sup> Twee daarvan werden in bewaring gegeven aan het Mauritshuis – een plaats waar waarschijnlijk niet snel weer een Appel zal opduiken.<sup>60</sup> Verschillende malen wendde de schilder zich tot het DVK vanwege geld- of materiaalgebrek. ‘Beleefd verzoek ik U,’ noteerde hij in zijn karakteristieke hanenpoten, ‘of ik de aan mij toegezegde subsidie weer van U moogt ontvangen en vraag tevens U medewerking om aan spelatten te komen. Nog nooit heb ik één keer spelatten gehad en heb er werkelijk nodig.’<sup>61</sup> Appel-biograaf Cathérine van Houts schrijft over deze episode uit zijn carrière: ‘Je zou het naïviteit kunnen noemen, of zelfbescherming, maar met evenveel recht egocentrisme of opportunisme.’<sup>62</sup>

Na de oorlog was het dezelfde Appel die als geen ander een ommekeer in de Nederlandse kunst teweegbracht. Het sterk geabstraheerde, op Picasso geïnspireerde werk dat hij toen maakte, stond haaks op wat hem in zijn academietijd was bijgebracht.<sup>63</sup> Oorlogsleed werd daarin een terugkerend thema.<sup>64</sup>

#### AANKNOPINGSPUNTEN BIJ DE JAREN DERTIG

Naast het nabloeierende Haagse en Amsterdamse impressionisme kende de Nederlandse kunst van de vroege twintigste eeuw een opbloei van avantgardistische stromingen. Kunstenaars lieten zich inspireren door de vernieuwende stijlopvattingen van collega’s uit Frankrijk, Duitsland, Italië en Rusland, voor wie het weergeven van de wereld om hen heen niet langer het doel was. Zij bouwden voort op de radicale breuk in de kunstgeschiedenis waarvoor in de eerste plaats Cézanne verantwoordelijk wordt gehouden.<sup>65</sup> Zoals Hammacher het uitdrukt in zijn nog altijd gezaghebbende *Stromingen en persoonlijkheden* (1955):

Het was of alles wat enige eeuwen lang sedert de bloei der renaissance de kunst had kunnen vullen met een leven, dat men altijd weer kon

onderbrengen in een drie dimensionale ruimte en dat van een vast gezichtspunt uit slechts zijn zekerheid als lineaire constructie ontleende aan de oude perspectiefleer, het was of heel deze Euclidische wereld wankel was geworden.<sup>66</sup>

Schilders als Kees van Dongen, Jan Sluijters, Leo Gestel, Conrad Kickert, Jacob Bendien, Piet Mondriaan, Bart van der Leek en Theo van Doesburg uitten zich door middel van varianten op stromingen als het laat-impressionisme, kubisme, expressionisme en de abstractie.<sup>67</sup> Zij bundelden hun vernieuwingsdrift in verenigingen als de Moderne Kunstkring (1910), De Onafhankelijken (1912) en het iets oudere Sint Lucas (1880), wier exposities verbazing en ook opschudding veroorzaakten onder het Nederlandse publiek.<sup>68</sup>

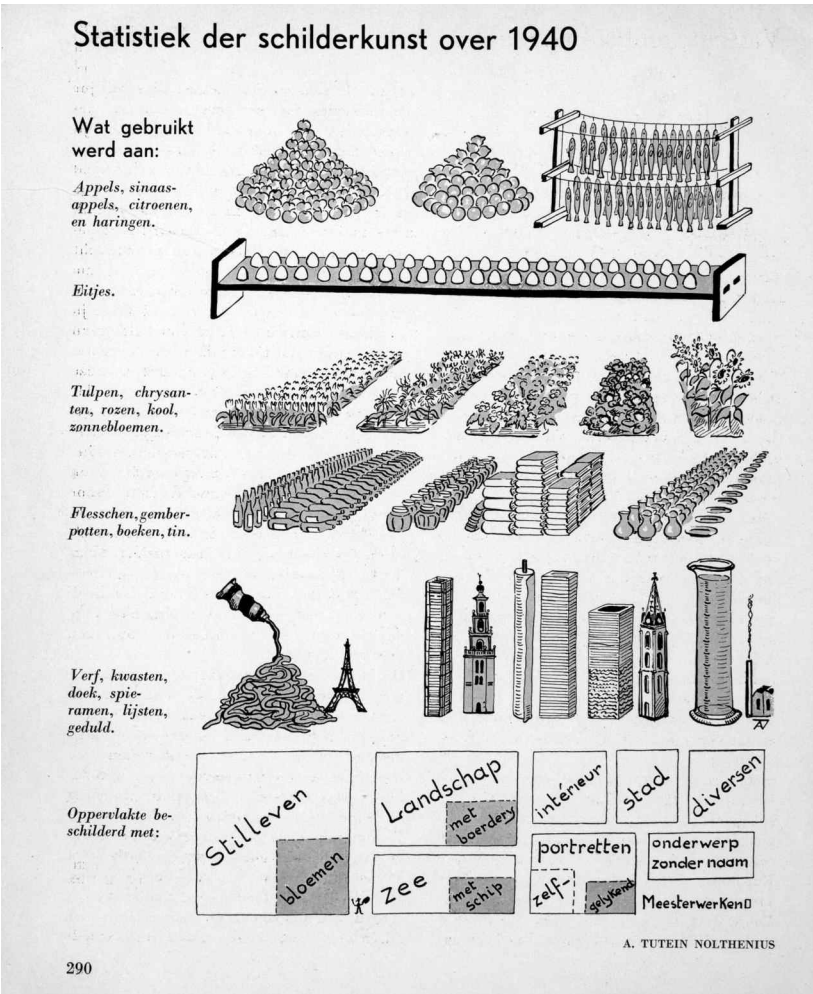
De beeldhouwkunst had in de jaren rond het fin de siècle een vergelijkbare ontwikkeling doorgemaakt. Onder Berlage was, als kroon op zijn bouwkundige creaties, een toegepaste sculptuur tot stand gekomen die zich afkeerde van het traditionele academische realisme.<sup>69</sup> Joseph Mendes da Costa en Lambertus Zijl waren de nestors van deze zogenaamde bouwbeeldhouwkunst, een gestileerde kunst met symbolische zeggingskracht. Met het expressionisme van de Amsterdamse School kwam zij tot grote bloei.<sup>70</sup>

De culturele, economische en politieke crisis van de jaren twintig en dertig markeerde een keerpunt in de vroegtwintigste-eeuwse bloei van het modernisme. Als antwoord op de onzekerheden van de tijd grepen kunstenaars terug op de traditie en raakte de avant-garde uitgedund.<sup>71</sup> Dit grensoverschrijdende fenomeen is bekend komen te staan als *rappel à l'ordre*.<sup>72</sup> Populaire stromingen in het interbellum waren het neorealisme en het gematigde expressionisme van de Bergense School. Met het haast fotografische neorealisme brachten schilders de zichtbare werkelijkheid vol overtuiging terug op het doek.

Een belangrijke oorzaak voor de impopulariteit van het avant-gardistische streven in deze periode was de internationale gerichtheid ervan.<sup>73</sup> Publicist Arthur Lehning constateerde in 1930 het einde van 'een zeker revolutionair réveil' binnen de Europese kunsten: '[...] vele kunstenaars [zijn] weer tot de reactionaire haven der oude romantiek teruggekeerd en weten in het algemeen met de wereldgebeurtenissen geen raad'.<sup>74</sup> De door hem opgerichte *Internationale Revue i 10*, die zich toespitste op innovatie in kunst en samenleving, was een jaar eerder ter ziele gegaan.<sup>75</sup> *De Stijl*, het tijdschrift van de gelijknamige kunstenaarsgroepering, hield in 1931 op te bestaan.<sup>76</sup> Utopisch maakbaarheidsdenken maakte plaats voor een 'noodnationalisme', in de woorden van Hammacher, waarbij Hollands oude mees-

ters opnieuw op een voetstuk werden geplaatst.<sup>77</sup> Termen als ‘eigenheid’, ‘nationaliteit’ en ‘ras’ weerklonken alom en hadden tevens hun uitwerking op de kunst. Schilder Harmen Meurs schreef in 1931:

In de schilderkunst begint men zich nu ook bewust te worden van voor deze kunst bij uitstek essentieel Hollandsche raseigenschappen, wordt door de schilders weer de behoefte gevoeld deze te vertolken door een weloverwogen soliede techniek, de noodzaak van eene eigenheid en eene vakbekwaamheid, welke hunne voorvaders in verband met hun eeuw, de 14e, 15e, en 17e in ruime mate bezaten.<sup>78</sup>



A. Tutein Nolthenius, *Statistiek der schilderkunst over 1940* (1940).

In tegenstelling tot wat het citaat wellicht doet vermoeden, was Meurs geen nationalist in de enge opvatting van het woord.<sup>79</sup> Hij was links georiënteerd en organiseerde al in 1934 de antifascistische tentoonstelling *Kultuur 34*. Zijn schilderij *Tijdbeeld 1934*, dat een sa'er uitbeeldt die twee hakenkruizen in de borstkas van een slachtoffer brandt, werd van een aantal tentoonstellingen verwijderd. De autoriteiten waren al te bevreesd dat het thema hen in een lastig parket zou brengen. Zo had Stedelijk Museum-directeur Cornelis Baard het uit een expositie laten halen 'op grond van de overweging dat in een openbaar stadsmuseum een dergelijk werk, waarvan het karakter z.i. overduidelijk tegen het Hitlerregime gericht is, uit politiek oogpunt niet te dulden is'.<sup>80</sup> Hetzelfde lot trof overigens een 'onzedelijk' werk van Joop Moesman.<sup>81</sup> Het Amsterdamse college van burgemeester en wethouders had Baards besluit ondersteund.

Het communistische weekblad *De Tribune* was een van de weinige media die de interventie veroordeelden. Strijdbaar noteerde het: 'Niettegenstaande alle pogingen van de bourgeoisie om het schandalige Hitler-fascisme met de mantel van de liefde te bedekken, zullen de antifascisten toch de middelen en wegen weten te vinden, om waar het maar kan, het Hitler-fascisme aan den kaak te stellen.'<sup>82</sup>

#### EEN TENTOONSTELLING VAN ENTARTETE KUNST

Onder auspiciën van datzelfde Hitler-fascisme werd in 1937 de monster-tentoonstelling *Entartete Kunst* op poten gezet. Deze ging in München van start en was daarna te zien in verschillende andere Duitse en Oostenrijkse steden. Rond de zeshonderd avant-gardistische kunstwerken van een honderdtal makers stonden en hingen hier opeengepakt, deels zonder lijst of sokkel en voorzien van opruiende teksten als 'So schauten kranke Geister die Natur' en 'Solche Meister unterrichteten bis heute deutsche Jugend!'<sup>83</sup> Eerder dan tentoonstelling was het woord uitdragerij van toepassing. Het evenement moest volgens de catalogus 'am Beginn eines neuen Zeitalters für das Deutsche Volk anhand von Originaldokumenten allgemeinen Einblick geben in das grauenhafte Schlußkapitel des Kulturzerfalls der letzten Jahrzehnte vor der großen Wende'.<sup>84</sup> Alleen al in München kwamen meer dan twee miljoen mensen kijken naar wat door organiserend kunstenaar Adolf Ziegler was bestempeld tot 'Ausgeburten des Wahnsinns, der Frechheit, des Nichtkönnertums und Entartung'.<sup>85</sup> De *Große Deutsche Kunstausstellung*, die op een steenworp afstand liet zien hoe het wel moest, trok slechts een kwart van dat aantal bezoekers.<sup>86</sup>

*Entartete Kunst* kreeg ook in Nederland veel aandacht.<sup>87</sup> De reacties geven een beeld van de uitwaaierende meningen over moderne kunst en

de politieke situatie bij de oosterburen. Verschillende kranten gaven een zakelijke weergave van de feiten. 'Vrij algemeen wordt verondersteld, dat een groot deel van de nieuwe lichterling uitgesloten, wegens gebrek aan verdere mogelijkheden van verdiensten in Duitschland, naar het buitenland zal vertrekken,' schreef *Het Vaderland* droogjes.<sup>88</sup> De media waren voorzichtig in hun rapportage over Duitsland uit angst voor een berisping door de politiek. In de ban van het neutraliteitsbeginsel in deze gespannen jaren, waakte de overheid streng over de handhaving van de bilaterale beleefdheidscode.<sup>89</sup>

Even vaak weerklinken in de artikelen echter verbazing en ironie, niet zelden met een verwijzing naar de eigen volksaard. De Nederlandse hang naar politieke en culturele vrijheid zou een dergelijke onderneming in het eigen land onmogelijk maken, luidde de veronderstelling. In de woorden van criticus Jos de Gruyter: 'Wij leven nu eenmaal in een liberaal land, waar de verdraagzaamheid in ere wordt gehouden. Wij zijn tuk op onze vrijheid en staan aanstonds klaar het op te nemen voor de rechten van het individu, in 't bijzonder van den individueelen artiest.'<sup>90</sup> De socialistische predikant Willem Banning zag verdraagzaamheid als 'specifiek Nederlandsche eigenschap'. De Nederlandse dominees- en koopmansgeest gaan hand in hand in zijn uitspraak dat het gemakkelijker is 'om menschen met wie men het niet eens is, te onderdrukken dan verdraagzaam met hen samen te wonen, dit laatste is echter verhevener en leidt tot goede uitkomsten'.<sup>91</sup>

Voor de esthetische motivatie achter *Entartete Kunst* kon een aanzienlijk aantal kunstkenner wel wat begrip opbrengen. Zij zagen ontaalde kunst als 'verschijnsel van onzen tijd', zoals een krantenkop het formuleerde.<sup>92</sup> Conservator van het Haags Gemeentemuseum Gerard Knuttel wijdde in 1939 een lezing aan het onderwerp. Ontaalde kunst was volgens hem

een onderwerp, dat de heele kunst der laatste 40 jaar bestrijkt. Het van Duitsche zijde op deze kunst gedrukte etiket is voor ieder duidelijk, ieder weet wat bedoeld wordt. Er worden wonderlijke dingen gemaakt, door en door mismaakte, vertekende, dégoutante, met stootende kleuren, die de vraag doen rijzen: wat is kunst? Natuurlijk kunnen we ons niet aansluiten bij de wijze, waarop in Duitschland de term ontaald gebruikt wordt. Dat er alle semitische kunst onder gebracht is, is te absurd om over te praten. Maar hoe is het verschijnsel dezer kunst te verklaren en te verdedigen?<sup>93</sup>

Knuttels visie, een combinatie van artistieke herkenning en politieke verwondering, moet door velen zijn begrepen. Liefhebbers van modernisme

waren in die dagen dun gezaaid. Maar de mate van politieke inmenging in de Duitse kunst en de gelijkstelling van de begrippen joods, bolsjewistisch en ontaard vonden veel critici zot.<sup>94</sup>

Bij Kaspar Niehaus, *Telegraaf*-recensent en zelf ook kunstschilder, was van deze ambivalentie geen sprake. Als tegenstander van de ontaarde stijlen prees hij de expositie, die hij als eerste Nederlandse recensent bezocht. ‘Zoeken wij de schoonheid, haten wij het lelijke,’ luidde zijn motto.<sup>95</sup> Politieke factoren wenste hij buiten beschouwing te laten.<sup>96</sup> Tijdens de bezetting resulteerde dat erin dat hij bleef doorschrijven voor de gelijkgeschakelde *Telegraaf* en een overzichtswerk van Nederlandse kunstenaars uitbracht waar geen joodse naam in voorkomt.<sup>97</sup>

Een minderheid van antifascistische critici trok fel van leer tegen de *Entartete Kunst*-tentoonstelling. Jan Engelman van de links georiënteerde *Kroniek van hedendaagsche Kunst en Kultuur* was een van hen:

[...] een razzia als thans in Deutschland werd georganiseerd, een pogen om met zoo grove middelen den stijl te forceeren dien de natuurlijke en vrije gang van zaken niet heeft willen opleveren, doet ons versteld staan. Wij werden reeds, waar het Derde Rijk ter sprake kwam, geneigd te zeggen: ‘Ich wundre mich über gar nichts mehr,’ maar hier werd men nog eens gebluft door een ongemeene uiting van artistiek voluntarisme bij politieke machthebbers, door de vreemdsoortige mengeling van naïveteit, grootspraak en schaamteloosheid, die aan den dag werd gelegd.<sup>98</sup>

Toen een groep beeldend kunstenaars in 1937 naar de *Tag der Deutschen Kunst* in München afreisde, stelden 38 verontwaardigde collega's – onder wie Hildo Krop, Charley Toorop en Henk Chabot – een protestbrief op.<sup>99</sup> Een jaar daarvoor hadden gelijkgestemden de expositie *De Olympiade Onder Dictatuur* – kortweg D.O.O.D. – georganiseerd in reactie op de door Hitler geregisseerde Olympische Spelen te Berlijn. Het eerdergenoemde *Tijdbeeld 1934* van Harmen Meurs stond op de lijst om daar getoond te worden, maar de overheid stak hier een stokje voor.<sup>100</sup>

De kleine groep kunstenaars en critici die de situatie in de jaren dertig ernstig inzag en daarnaar handelde, zou dat, uitzonderingen daargelaten, in de oorlog ook doen. Een andere minderheid juichte *Entartete Kunst* artistiek en politiek gezien juist toe. Ook hun houding na de Duitse inval laat zich raden.

De verschillende reacties wijzen erop dat de nationaalsocialistische kunstnorm die in 1940 formeel de Nederlandse werd, voor velen in *esthetisch*

opzicht acceptabel was. In april 1940 voerde de Haagse Kunstkring het toneelstuk *Het einde der Ismen* op, geschreven door architect en graficus Hein von Essen. Het was alsof hij de toekomst kon voorspellen, want achttien dagen later werd de titel van het stuk bewaarheid met de Nederlandse capitulatie. In de nationaalsocialistische dictatuur kregen traditioneel werkende kunstenaars als Von Essen in principe vrij spel. In principe, omdat dit alleen gold voor wie zich niet zodanig bezwaard voelde dat hij er het beroep voor opgaf of meer dan dat – zoals Menno ter Braak en de schilder Tinus van Doorn en diens echtgenote, die zelfmoord pleegden na de machtsovername.<sup>101</sup> De meeste Nederlandse kunstenaars voldeden zowel aan de artistieke als de morele randvoorwaarde.<sup>102</sup>

#### DE ONDERSTROOM

Mulder stelde over de kunstwereld in bezettingstijd dat er vrijwel geen aandacht bestond voor esthetische vraagstukken.<sup>103</sup> Een uitzondering, schrijft hij, was de zogenaamde ‘Zwitserse brief’ uit 1944, verschenen in het maartnummer van *De Vrije Kunstenaar*. Een anonieme auteur berichtte daarin over de Zwitserse kunst van het moment dat hij ‘verdieping’ waarnam die ‘overall zichtbaar’ was en ‘wel degelijk het gevolg van een verhevigde en verinnerlijkte concentratie op het werk, voortvloeiend uit de geweldige, alom woedende openlijke of ondergrondse strijd om het bestaan der volkeren’.<sup>104</sup> In het licht van wat we eerder schreven over de kunst in bezettingstijd lijkt Mulders observatie niet onterecht – wanneer we tenminste de breedvoerige beschouwingen die nationaalsocialisten aan de kunst wijdden, buiten beschouwing laten. Toch werd de eigentijdse esthetiek vaker aan de orde gesteld dan Mulder suggereert. Met het oog op de naoorlogse kunstontwikkeling is het zinvol om hier enige aandacht aan te besteden.

Willem Sandberg, conservator van het Amsterdamse Stedelijk Museum, was een van de meest actieve figuren op dit vlak. Hij had zich voor de oorlog al ingespannen om het Nederlandse publiek kennis te laten nemen van de op dat moment niet gangbare abstracte richtingen en zette zijn lobby na de Duitse inval in het geheim voort.<sup>105</sup> De nagelaten brieven van Hendrik Werkman werpen licht op Sandbergs toekomstverwachtingen van de kunst. Naar aanleiding van een ontmoeting tussen beiden in 1941 schreef Werkman:

Gevraagd naar zijn meening over de toekomst van de moderne kunst gaf hij te kennen dat z.i. de moderne kunst als het ware plotseling alle mogelijkheid afgesneden was doch dat na tijd en wijle deze tot volle bloei

zou komen. Als de moderne kunst (het is maar een woord ter aanduiding) opbloeit zou dat z.i. kunnen zijn voortgebouwd op Klee en Ernst enerzijds en Picasso anderzijds. Deze als toonaangevers, met daaromheen nog andere, zoals Bonnard, Utrillo.<sup>106</sup>

Werkmans eigen, abstraherende en veelkleurige oeuvre kon eveneens op grote bewondering van Sandberg rekenen. Zijn serie *Chassidische legenden* (zie illustratiekatern, afb. 3), vervaardigd in de periode 1941-1943, vormde een unieke uiting van verzet.<sup>107</sup> De twintig prenten verbeelden de rijkdom van de joodse cultuur. Werkman liet zich hierbij inspireren door Martin Bubers *Die Legende des Baalschem* (1908), dat verhaalt over de lotgevallen van de achttiende-eeuwse chassidische leider Ba'al Shem Tov. Werkman kreeg het boek vroeg in de oorlog cadeau van zijn vriend August Henkels, predikant te Winschoten. Samen met chemicus Ate Zuithoff richtten zij uitgeverij De Blauwe Schuit op, die de *Legenden* clandestien uitgaf.<sup>108</sup> De naam 'Blauwe Schuit' verwees naar het schilderij *Het narrenschip* van Jeroen Bosch, ook bekend als *Die blau Schuyte*. Volgens Zuithoff symboliseerde de naam 'nu juist de zot of de nar, die de waarheid spreekt te midden van de hofkliek'.<sup>109</sup>

Werkman overleefde de oorlog niet. Na in maart 1945 te zijn opgepakt werd hij op 10 april – vijf dagen voor de bevrijding van Groningen – gefusilleerd. De exacte toedracht van zijn arrestatie is nooit opgehelderd. Waarschijnlijk bracht men hem in verband met de activiteiten van de illegale uitgeverij De Bezige Bij.<sup>110</sup> Een halfjaar na de bevrijding schreef W.F. Hermans:

[...] van alle kunstenaars die zij [de Duitsers] hebben vermoord, was Werkman wellicht de eenige waarin zij, zoals Hendrik de Vries opmerkt, 'waarlijk een vijand hebben gedood'. Werkman was hun vijand, niet omdat hij ook wel illegale pamfletten heeft gedrukt, maar omdat zijn artistieke persoonlijkheid nauwkeurig dat uitdrukte wat het nazisme niet wilde, n.l. 'ontaarde kunst', een term die op zichzelf al een toppunt van belachelijkheid is.<sup>111</sup>

Tijdens de bezetting deed Willem Sandberg er alles aan om Werkmans kunst aan de man te brengen. Want, zo schreef Werkman in 1942: 'Sandberg vindt het zoo verheugend dat dit werk nu nog – of nu al – in deze tijd gemaakt wordt. Ik zal het maar zoo opvatten dat dit een der beste bewijzen is dat het echt en zuiver is.'<sup>112</sup> Sandberg wilde Werkman koste wat kost naar Amsterdam halen om hem voor te stellen aan gelijkgestemde kunste-

naars. Daar zag de schuwe drukker behoorlijk tegen op, zoals hij zijn vriend Henkels liet weten:

Hij [Sandberg] bond mij op 't hart dat dit goed voor mij zou zijn, dat ik door het werk recht op erkenning had en dat ik zeker door deze mensen goed ontvangen zou worden. [...] Toen ik met een der hoofdbezwaren, de reiskosten, op de proppen kwam zei hij: 'dan neem je maar wat werk mee, dan hebt U de reiskosten er zoo weer uit.' O, dat kan ik niet zei ik, (want ik had nu al een gevoel of ik hem bestolen had). 'Dan doe ik dat wel' was het besluit. Ik moet dus binnenkort naar Amsterdam dat begrijpt U wel.<sup>113</sup>

Inderdaad reisde Werkman enige weken later naar de hoofdstad. Bij hem thuis organiseerde Sandberg een samenzijn rond de Groninger en zijn werk. Het was een 'Gertrude Stein-avond in 't klein' geweest, zoals Werkman naderhand schreef.<sup>114</sup> Aanwezig waren de architecten Cornelis van Eesteren, Frits Eschauzier en Mart Stam, de schilders Friedrich Vordemberge-Gildewart en Jan Wiegers, componist en kunstkriticus Paul Sanders, kunsthandelaar Herbert Tannenbaum en kunsthistoricus Hans Jaffé, sommigen met aanhang.<sup>115</sup> Zij bogen zich over Werkmans grafiek en schilderijen en luisterden naar moderne muziek.<sup>116</sup> Allen waren afkerig van het nationaalsocialisme, allen keken uit naar vernieuwing in de kunst. Wat het gezelschap die avond precies besprak, is niet bekend, maar we kunnen ons er iets bij voorstellen.

In zijn brieven noemt Werkman meer gelegenheden waarbij kunstenaars en kunstliefhebbers in besloten kring over een artistiek keerpunt speculeerden.<sup>117</sup> Dat zou zich voltrekken na de ondergang van het nazisme. Toen dichter Martinus Nijhoff in 1941 met Werkmans drukwerk in aanraking kwam, schreef hij verheugd: 'Ik had mij op veel voorbereid, maar dit overtrof mijn stoutste verwachtingen. Welk een uitvoering! Schitterend, in één woord [...] Het is, als ik zijn werk zie, of de oorlog reeds voorbij is, zoo overtuigend is de nieuwe stijl die zich hiermee aankondigt.'<sup>118</sup> Ook Gerrit Rietveld nam tijdens de bezetting kennis van Werkmans kunst. Hij was laaiend enthousiast. 'En dat is weer goed,' aldus Werkman, 'want zulke geestdriftige mensen houden het ook niet onder zich en brengen weer anderen tot belangstelling.'<sup>119</sup> Duidelijk is dat zich midden in de berarde bezettingstijd werelden openden voor Werkman. 'Na de oorlog zal de weg voor mijn werk beter gebaad zijn dan ooit te voren. Ik zal dus hard moeten werken om te bewijzen dat het werk de belangstelling waard blijft,' schreef hij monter.<sup>120</sup>

Werkmans voorspelling zou behoorlijk accuraat blijken. Hoe sterker de komst van de bevrijding werd gevoeld, hoe meer binnen bepaalde kringen rekening werd gehouden met een ophanden zijnde artistieke doorbraak. Dat is zichtbaar in *De Vrije Kunstenaar*. De Zwitserse brief was er een signaal van en na D-Day kwam het onderwerp nog enige malen aan bod. Het kunstleven tussen 1930 en 1940 werd een 'dieptepunt' genoemd, dat 'een maar al te getrouwe weerspiegeling was van het lage niveau dat ons gehele maatschappelijke leven in die dagen bereikt had'.<sup>121</sup> Het blad bekritiseerde de ondermaatse aandacht van de politiek voor de kunst, maar omgekeerd ook de geringe aandacht van de kunst voor politieke en maatschappelijke kwesties. Zo was de kunst

[...] een wereld op zichzelf gebleven, waarin zich veel te weinig reactie op dat wat daarbuiten plaatsvond, deed gelden. De kunstenaars, in aesthetierij en zelfbeschouwing teruggetrokken, vervielen in kaste-jargon en kaste-formules, slechts voor 'ingewijden' belangwekkend, en hun uitingen verschrompelen doorgaans tot 'een stormachtig vlies op een ondiep water', zoal niet tot geliefhebber en gebeunhaas, of op zijn best tot een privé-aangelegenheid. Enkele uitzonderingen daargelaten, wist niemand inspiratie te vinden buiten zijn subjectieve ik-leventje, en waarlijk niet alleen uit persoonlijke onmacht, doch ook wijl de wereld waarin wij verkeerden, met al haar lelijkheid, haar onrecht, haar caricaturale verwisseling van alle waarden, tot niets krachtigs, niets dieps vermocht te inspireren. Zo ergens, dan waren hier individuen en maatschappij elkanders correlaat, en kreeg de maatschappij de kunst die zij waard was [...].<sup>122</sup>

Voor de groep rond *De Vrije Kunstenaar* was het uitgesloten dat de kunst nog langer náást de samenleving zou staan. In de toekomst moest zij zowel door middel van haar vorm als haar inhoud een kritische, reflectieve functie vervullen. Met gretige blik bezag *De Vrije Kunstenaar* de ontwikkelingen op kunstgebied in het al bevrijde Frankrijk: 'Wij hebben dan weer eens een aanknopingspunt voor onze verlangens, voor onze eisen van morgen!'<sup>123</sup> Het blad noemde de door tentoonstellingsverboden getroffen fauvisten Derain en De Vlaminck als voorbeelden van zo'n aanknopingspunt.<sup>124</sup>

*De Vrije Kunstenaar* beseftte dat de 'radicale onderneming' die kunstenaars te doen stond, eerder voor de jonge dan de oudere generatie was weggelegd.<sup>125</sup> Die gedachte veroorzaakte enige onrust onder de beroepsgroep, zo blijkt uit het tijdschrift. Kunstenaars vreesden 'dat straks al het oude verworpen worden zal, dat er een generatie aan bod komen zal die

op rauwe of sentimentele wijze, in ieder geval zonder bezonkenheid de gruwelen van deze tijd uitbeelden zal en vol minachting de ouderen, tot de veertigjarigen en jongeren toe, weg zal vagen van wat meer dan ooit de kunstmarkt geheten zal worden'.<sup>126</sup> *De Vrije Kunstenaar* raadde hun aan te blijven volharden in hun werk, bij zichzelf te blijven en 'zo dit nodig mocht blijken' te vernieuwen.<sup>127</sup> Zij hoefden dan niet bang te zijn dat er voor hun werk geen plaats was in de naoorlogse samenleving.

## Het aanzien van de 'arische' kunst

### AANKOPEN EN TENTOONSTELLINGEN TIJDENS DE BEZETTING

De nazi's hadden een feilloos gevoel voor de wisselwerking tussen kunst en macht. Zelfverklaard '*Renaissance-Mensch*' Hermann Goering vereenzelvigde zich met de gezagdragers-mecenassen die de Renaissance tot artistieke bloei hadden gebracht. Zijn landhuis Carinhall herbergde een enorme, deels geroofde kunstcollectie waarmee hij buitenlands staatsbezoek placht te imponeren. In Albert Speers Berlijn of *Welthauptstadt Germania* was een grote plaats ingeruimd voor kunst, nog afgezien van het feit dat het project zelf als architectonisch *Gesamtkunstwerk* gold. Het nooit gebouwde *Führermuseum* in Linz – een dubbelmonument voor Hitler en de 'geaarde' kunst – is wellicht het meest aansprekende voorbeeld van deze artistiek-politieke symbiose.

Ook de nationaalsocialistische overheid in Nederland benutte het politieke potentieel van de kunst. De kunst moest de bevolking overtuigen van de zegeningen van de nieuwe orde.<sup>1</sup> Daarom kregen kunstenaars enerzijds ruime materiële hulp aangeboden en anderzijds veel artistieke beperkingen opgelegd. Om de maatschappelijke positie van kunstenaars te verbeteren en de kwaliteit van de Nederlandse kunst te waarborgen, werd eind 1941 de Kultuurkamer in het leven geroepen.<sup>2</sup> Alleen de daarbij ingeschrevenen mochten hun vak uitoefenen; niet-geregistreerde kunstenaars hing een boete boven het hoofd. De bezetter stelde allerhande prijzen en subsidies in en een kunstaankoopbudget dat de vooroorlogse begrotingen deed verbleken. Hiermee werd de rijkscollectie aanzienlijk uitgebreid.<sup>3</sup>

In haar dissertatie *De Staat koopt kunst* (2007) beschrijft kunsthistorica Fransje Kuyvenhoven het aankoopbeleid van het DvK. Dit was de specifieke taak van het bureau Beeldende Kunsten, dat viel onder de door Ed Gerdes geleide afdeling Bouwkunst, Beeldende Kunsten en Kunstnijverheid (BBK). Bijna 200 van de in totaal 698 aankopen hadden de natuur als motief.<sup>4</sup> In overeenstemming met de heersende ideologie waardeerde het DvK het

Hollandse landschap in het bijzonder.<sup>5</sup> Daarbinnen namen winterlandschappen op hun beurt een speciale plaats in: deze brachten het ‘Noordsche’ land goed tot uitdrukking.<sup>6</sup> De schilders lijkt deze belangstelling niet te zijn ontgaan. Dat blijkt althans uit een notitie van Werkman:

Als je ziet wat er zooal door de gemiddelde schilder gemaakt wordt dan kan ik mij indenken in de verzuchting die menig werkelijke kenner van schilderkunst moet slaken over zooveel misvatting. Zie de heeren staan langs de wegen met hun ezeltjes en kwasten en palet. Winterlandschappen bij de vleet, aan de loopende band haast. Het is troosteloos, wat denken die schilders dan van de kunst.<sup>7</sup>

Andere gewilde thema's waren stillevens en portretten van boeren en vissers.<sup>8</sup> Oorlogsthematiek en expliciete propaganda waren nauwelijks aanwezig in de DVK-collectie. Na de oorlog verklaarde Goedewaagen: ‘Ik zelf heb een zoogenaamde “nationaalsocialistische kunst” altijd met een argwanend oog bekeken en zelfs in het openbaar een verpolitieking der kunst



Arnout Colnot, *Sneeuwlandschap met molen* (ca. 1942).

en cultuur bestreden.<sup>9</sup> Gerdes' aankoopbeleid wijst erop dat hij dit standpunt onderschreef.<sup>10</sup>

Het DvK toonde de collectie op reizende exposities en leende stukken uit aan overheidsinstellingen.<sup>11</sup> Letterlijk spraakmakend waren de door het departement georganiseerde tentoonstellingen van Nederlandse kunstenaars in onder andere Keulen, Hagen en Osnabrück. Vrijwillige deelnemers konden rekenen op forse kritiek uit verzetskringen.<sup>12</sup> Zij begaven zich immers in het hol van de leeuw, profiteerden daar financieel van en werden omringd met aandacht. Hun werk fungeerde als visitekaartje voor het nationaalsocialistische Nederland.

Het DvK schroomde niet om ook kunst van onwillige makers mee te nemen naar Duitsland. Van de anti-Duitse Wim Schuhmacher vielen vier schilderijen te bewonderen, aangeleverd door onder andere het Van Abbemuseum.<sup>13</sup> Het DvK hechtte grote waarde aan de aanwezigheid van het onderkoelde realisme van Schuhmacher. In het interbellum was hij tot een van 's lands belangrijkste schilders uitgegroeid. Dat hij zich niet bij de Kultuurkamer had gemeld, was in dit geval blijkbaar van ondergeschikt belang.<sup>14</sup> Hetzelfde lot trof de door Gerdes en Goedewaagen zeer gewaardeerde Carel Willink. Gerdes klopte bij het Stedelijk Museum aan voor twee schilderijen, maar directeur David Röell sputterde tegen 'omdat Willink bezwaar heeft op dit oogenblik in het buitenland tentoon te stellen'.<sup>15</sup> Gerdes liet zich niet afschepen. In Duitsland was weliswaar niet dit, maar wel ander werk van Willink te zien.<sup>16</sup> De schilder combineerde volgens Gerdes 'liefde voor het handwerk, grondig vakmanschap en een sterke persoonlijkheid'<sup>17</sup> en liet zien dat 'de fakkel der cultuur [...] ook in de rijen onze moderne kustenaars is doorgegeven'.<sup>18</sup>

Ook in andere gevallen bleek de esthetiek van het kunstwerk zwaarder te wegen dan de ethiek van de maker. *De Vrije Kunstenaar* wees erop dat in een nationaalsocialistische galerie te Amsterdam werk te zien was van drie beeldhouwers die buiten de Kultuurkamer waren gebleven.<sup>19</sup> Het tijdschrift schimpde:

Hoe kreeg men een zaal met redelijk goede Nederlandsche beeldhouwkunst gevuld? Onder de overloopers bevinden er slechts weinigen, gelukkig, met talent. Roven dus maar, uit particuliere of openbare collecties, of tasten in de kleine voorraad goede werken, welke het Departement zich allengs, met propagandistische bedoelingen, aangeschaft heeft. Op een goede morgen vonden dus drie beeldhouwers in hun bus een uitnodiging voor de opening eener tentoonstelling, waaraan zij tot hun verbazing zelf mee bleken te doen.<sup>20</sup>

In de Nederlandse musea deed de nieuwe orde zich eveneens gelden. Joods personeel moest worden ontslagen, kunst van joodse makers verdween naar het depot en bij tijd en wijle werd gastvrijheid verleend aan kunstmanifestaties van de bezetter. De mate waarin een museum zich aan diens eisen aanpaste, hing vanzelfsprekend mede af van de overtuigingen en inventiviteit van de leidinggevendenden.<sup>21</sup> Een drietal voorbeelden maakt dat duidelijk.

Het prestigieuze Rijksmuseum was voor de bezetter een belangrijke etalage van nationaalsocialistische cultuur.<sup>22</sup> In de oorlogsjaren huisvestte het zeventien door het DvK, Duitse of Duitsgezinde instanties georganiseerde tentoonstellingen en eenentwintig eigen exposities.<sup>23</sup> De onderzoekers Jet Baruch en Liesbeth van der Horst omschrijven toenmalig directeur Frederik Schmidt-Degener als 'zeer voorzichtig en beleefd, waarschijnlijk vanuit de overweging anders de beperkte controle die hij nog over de Nederlandse kunstschat had te verliezen'.<sup>24</sup> Sympathiseren met de bezetter deed hij volgens hen allerm minst. Toen hij eind 1941 aan een – volgens museummedewerkers door spanning in de hand gewerkte – hartverlamming overleed, volgde conservator M.D. Henkel hem op. Ook voor hem was de bescherming van de kunst prioriteit.<sup>25</sup>

Ongeveer de helft van de gasttentoonstellingen in het Rijksmuseum was politiek of historisch van aard. Zij hadden onderwerpen als het Duitse boek, vier eeuwen Nederlands muziekleven, Michiel de Ruyter en de Nationale Jeugdstorm. De andere helft toonde eigentijdse voorkeuren uit de Nederlandse en Duitse kunst.<sup>26</sup> Op veel van de eigen exposities waren tekeningen en grafiek te zien. Het overige deel van de collectie was in schuilplaatsen in de duinen ondergebracht, en vanaf 1942 – vanwege de aanleg van de Atlantikwall – in het veiliger oosten van het land.<sup>27</sup> Over de hooggeschatte oude meesters konden aanhangers van de nieuwe orde dus alleen maar schrijven – wat zij ook regelmatig deden.

Van december 1940 tot juni 1941 organiseerde het museum een reeks exposities waarbij kunstenaars als gastcurator optraden. Deze droegen titels als *Amsterdamsche stadsgezichten*, *Kinderportretten* en *Bloemenweelde*.<sup>28</sup> Met schilders als Arnout Colnot, Bart Peizel en Marie van Regteren Altena kreeg de toeschouwer bij deze thematiek geen opzienbarende vormtaal voorgeschoteld.<sup>29</sup> Het was hetzelfde gematigde im- en expressionisme dat hij al kende uit de jaren dertig. De tentoonstelling *De Christusgedachte*, ingericht door schilder J.J.N. Exter, werd door Goedewaagen gesloten omdat er naar zijn smaak te veel abstract werk hing.<sup>30</sup> Opvallend is dat de deelnemerslijsten van deze exposities nog joodse namen bevatten. Zo waren eind 1940 bij *Amsterdamsche stadsgezichten* onder anderen Marinus van

Raalte, Salomon Garf en David Schulman te zien.<sup>31</sup> Van Raalte en Garf konden het vijf jaar later niet navertellen: zij kwamen aan hun einde in respectievelijk de concentratiekampen Bergen-Belsen en Auschwitz.<sup>32</sup>

Aan het roer van het Stedelijk Museum stond David Röell, met als zijn rechterhand conservator Willem Sandberg. Zij hadden in de tweede helft van de jaren dertig een aantal exposities georganiseerd waarvan de politieke lading weinigen kan zijn ontgaan. In 1938 toonden zij de in Duitsland verketterde abstracte kunst.<sup>33</sup> Met *Honderd jaar Franche kunst* (1938), *Parijsche schilders* (1939) en *Rondom Rodin* (1939-1940) zetten zij de Franse kunst volop in de schijnwerpers in een periode waarin de betrekkingen tussen Frankrijk en Duitsland een dieptepunt bereikten – in september 1939 verklaarden de Fransen de oorlog aan de nazi's.<sup>34</sup> Het is dan ook opvallend dat in het voorjaar van 1940 een expositie van jonge Duitse kunstenaars op het programma stond. In de literatuur wordt de toedracht hiervan verschillend uitgelegd. Volgens sommige auteurs zou Röell begin 1940 op het ministerie van Buitenlandse Zaken zijn ontboden, waar men hem op zijn eenzijdige programmering had aangesproken.<sup>35</sup> Onder druk van het ministerie zou Röell daarop naar Münster zijn gereisd om daar, in de woorden van Sandberg, 'een of andere provinciale kunsttentoonstelling' te halen.<sup>36</sup>

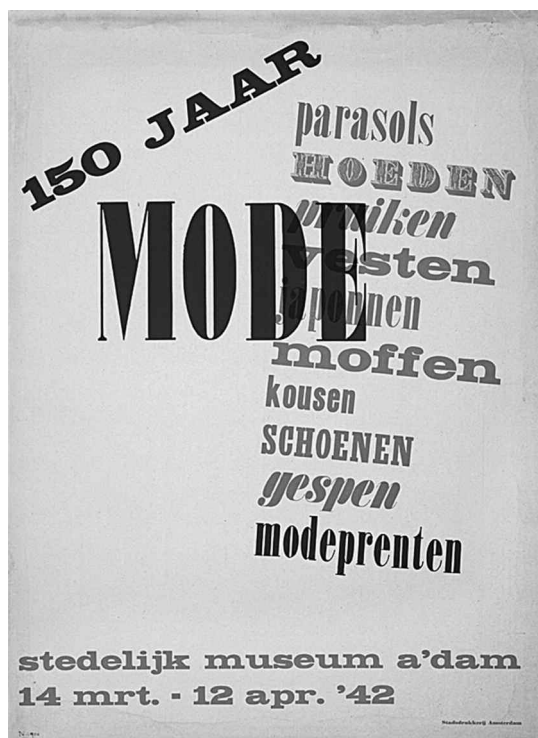
Sandberg-biograaf Max Arian stelt dit beeld bij. Hij laat aan de hand van archiefbronnen zien hoe al in maart 1939 contact was gelegd tussen het Stedelijk Museum en de Duitse organisator van de expositie. In de daaropvolgende maanden waren verschillende welwillende brieven over en weer gegaan, waaruit blijkt dat *Der deutsche Westen* in goede harmonie tot stand kwam.<sup>37</sup> Arians versie van het verhaal sluit overigens niet uit dat de politiek er bij Röell op had aangedrongen om de oosterburen artistiek onder de aandacht te brengen. Hoe dit ook zij: op 20 april 1940, *Führer-Geburtstag*, werd de expositie geopend in het bijzijn van de Keulse NSDAP-burgemeester K.G. Schmidt en andere Duitse hoogwaardigheidsbekleders.<sup>38</sup> Het Amsterdamse college van burgemeester en wethouders had besloten om joden, socialisten, Fransen en Engelsen die op de vaste gastenlijst stonden, gewoon een invitatie te sturen. Opvallend veel genodigden lieten evenwel verstek gaan.<sup>39</sup>

Bezoekers van *Der deutsche Westen* waren verbaasd te zien dat de Duitse kunst vrij was van heroïek en propaganda. 'De hier exposeerende kunstenaars bemoeien zich klaarblijkelijk niet met de politiek,' constateerde Jan Engelman in *De Tijd*, 'en de politiek bemoeit zich niet met deze kunstenaars.'<sup>40</sup> *Het Volk* redeneerde: 'Het officiële streven van het huidige Duitsland moet deze kunstenaars wel veel van hun innerlijke zekerheid ont-

nemen. Dat zou de stille, opvallend bescheiden allure van hun werk als een vlucht uit de werkelijkheid van vandaag kunnen verklaren.<sup>41</sup> De overeenkomst met Nederlandse kunstenaars onder Duitse overheersing lijkt geen toeval te zijn.

Toen die overheersing enkele weken later een feit was, ontkwam het museum net zomin als het Rijksmuseum aan nazistische invloeden.<sup>42</sup> Röell en Sandberg probeerden het gezag echter waar mogelijk te omzeilen of te traineren. De aan het Nederlandse landschaps- en stedenschoon gewijde tentoonstelling *Stad en land* (1942) benutten zij om kunstenaars, vormgevers en fotografen die zich niet bij de Kultuurkamer hadden gemeld, aan het werk te houden.<sup>43</sup> De expositie bestond grotendeels uit foto- en filmmateriaal en de catalogus vermeldde geen deelnemers.<sup>44</sup> Op het affiche dat de snode Sandberg ontwierp voor *150 jaar mode*, prijkt te midden van een trits namen van kledingstukken het woord 'moffen'. De poster moest worden herdrukt, ditmaal zonder het gewraakte woord.<sup>45</sup>

Sinds jaar en dag was het Stedelijk Museum gastheer van de tentoonstellingen van Amsterdamse schildersverenigingen. In de oorlog konden deze blijven plaatsvinden, omdat de verenigingen de joodse leden hadden



Willem Sandberg, affiche  
expositie 150 jaar mode in het  
Stedelijk Museum (1942).

geroyeerd en zich bij de Kultuurkamer hadden opgegeven. Röell zal er niet openlijk voor zijn uitgekomen, maar de verenigingstentoonstellingen kwamen hem niet slecht uit. In 1947 verklaarde hij dat hij de keuze had gehad 'óf de Duitschers óf de N.S.B.ers óf de Vereenigingen in het gebouw toe te laten'. Het laatste was het minst van alle kwaden geweest en een tactische zet. 'Door het toelaten van de vereenigingstentoonstellingen zijn de andere óf in het Rijksmuseum óf in Arti gehouden. Slechts een tentoonstelling van den Arbeidsdienst en een van de Jeugdherbergen vonden in het Stedelijk Museum plaats,' aldus Röell. Met de florerende kunsthandel in het achterhoofd zouden de verenigingen 'maar al te graag' hebben geëxposeerd, wist hij: 'Het waren dan ook alle verkoop-tentoonstellingen.'<sup>46</sup> Zo kon Sandberg na de oorlog optekenen dat zijn chef erin was geslaagd 'om de vijand zoveel mogelijk buiten het museum te houden'.<sup>47</sup>

Van de 26 vaste museummedewerkers werd er één ontslagen op grond van de anti-joodse maatregelen. Dat was conservator H.F.E. Visser van het Museum van Aziatische Kunst, dat indertijd nog bij het Stedelijk Museum hoorde.<sup>48</sup> Met hem liep het goed af, getuige het jaarverslag over 1945:

24 Augustus mochten wij den Heer H.F.E. Visser na lange omzwervingen weer behouden met zijn gezin in ons land begroeten, die terstond weer met groot enthousiasme zijn taak als Conservator van het Museum voor Aziatische Kunst op zich nam, dat mede door zijn onvermoeide arbeid is geworden tot een collectie van een zo hoog niveau, dat het terecht in binnen- en buitenland grote vermaardheid geniet.<sup>49</sup>

De eveneens joodse Hans Jaffé, die als vrijwilliger in het museum werkte, vluchtte in 1942 naar Zwitserland.<sup>50</sup>

Het Rotterdamse Museum Boijmans werd al sinds 1921 door Dirk Hannema geleid. Hannema was niet alleen een vakbekwaam en geliefd directeur, maar ook een groot diplomaat.<sup>51</sup> Met behulp van giften van vermogende industriëlen als Willem van der Vorm en D.G. van Beuningen wist hij belangrijke stukken te verwerven en zijn museum op de kaart te zetten. Het in 1935 opgeleverde, karakteristieke museumgebouw van Ad van der Steur huisvestte voor die tijd toonaangevende exposities als *Vermeer, oorsprong en invloed* (1935) en *Jeroen Bosch en de Noord-Nederlandse primitieven* (1936).<sup>52</sup>

Tijdens de oorlog ging Hannema vergaande verbintenissen aan met de bezetter. Zo was hij coauteur van het in opdracht van Seyss-Inquart geschreven boek *Die Niederlande im Umbruch der Zeiten. Alte und neue*

*Beziehungen zum Reich* (1941). Deze publicatie beoogde volgens de rijkscommissaris op basis van de ‘blutbedingte Gemeinsamkeiten’ tussen de beide Germaanse volken ‘im Rahmen der europäischen Neuordnung neue Gemeinsamkeiten zu schaffen’.<sup>53</sup> Hannema schreef een stuk over de Nederlandse kunstgeschiedenis, dat de opdrachtgever ongetwijfeld beviel. ‘Die niederländische Malerei ist in ihren großen Zeiten immer gesund, völkisch und bodenverbunden gewesen,’ stelde hij. ‘Sie hat sich nur selten und dann nur sehr oberflächlich beeinflussen lassen; die fremden Einflüsse hat sie entweder der Eigenart angepaßt oder bald wieder abgestoßen.’<sup>54</sup> Ook benadrukte hij de levendige uitwisseling die door de eeuwen heen tussen Nederlandse en Duitse schilders had plaatsgevonden.<sup>55</sup>

Daarnaast accepteerde Hannema de functie van ‘Gemachtigde van Musert voor het Museumwezen’.<sup>56</sup> Dat deed hij naar eigen zeggen om ervoor te zorgen dat de koninklijke kunstcollecties, die opgeëist dreigden te worden voor Hitlers *Führermuseum*, in het land zouden blijven – wat inderdaad lukte.<sup>57</sup> Na de oorlog verklaarde de als betrouwbaar en anti-Duits bekendstaande cultuurambtenaar J.K. van der Haagen dat het Hannema werkelijk om de bescherming van de kunst te doen was geweest:

Hannema kwam weldra zijn opwachting bij mij maken om mij mede te deelen, dat hij deze benoeming aanvaard had om te voorkomen dat men wilde dingen zou gaan doen, dat het niet zijn bedoeling was op eenigerlei wijze in te grijpen en dat ik desgewenst op zijn steun zou kunnen rekenen indien eenige instantie beslissingen zou willen in strijd met de belangen van het Nederlandse museumwezen. Voor zover ik heb kunnen nagaan heeft hij zich steeds aan deze toezegging gehouden.<sup>58</sup>

Ook op andere gebieden kon Hannema zijn macht aanwenden. Dezelfde Van der Haagen concludeerde in zijn rapport *Onze roerende schatten van wetenschap en kunst gedurende de oorlogsjaren* (1945): ‘Gelukkig zijn onze musea een actie op het gebied van de entartete Kunst bespaard gebleven. Een optreden in September 1943 van de Sicherheitspolizei in Rotterdam, die een expositie op dit gebied wilde inrichten, kon door Dr. Hannema en Dr. Plutzar aanstonds de kop in worden gedrukt.’<sup>59</sup>

Hannema wees het principe van de entartete Kunst af en was geen liefhebber van wat het Derde Rijk aan schilder- en beeldhouwkunst opbracht. Verder verzette hij zich tegen de verwijdering van door joden vervaardigde kunst uit zijn museum.<sup>60</sup> In de kelders van het gebouw verborg hij joods en ander ‘vijandelijk’ bezit.<sup>61</sup> Publicist Max Pam, die onderzoek deed naar Hannema, trekt de conclusie dat hij ‘te veel een museumman’ was om de

kunst zo drastisch te zuiveren als de nazi's wensten.<sup>62</sup> Wel verwierf Hannema enige werken bij de in opdracht van Seyss-Inquart opgerichte *Dienststelle Mühlmann*, een rooforganisatie die kunstwerken verwierf om die in de meeste gevallen aan nazi's als Hitler of Goering door te sluizen.<sup>63</sup> Ook deed hij aankopen bij kunsthandels waarvan bekend is dat zij geroofd joods bezit in stock hadden.<sup>64</sup>

Bij Hannema's in het voorgaande beschreven daden mag het belang van de kunst leidend zijn geweest, dit argument is moeilijker te handhaven bij zijn lidmaatschap van achtereenvolgens de Nederlandse Cultuurkring, die de culturele nazificatie van Nederland beoogde te stimuleren, en zijn opvolger de Kultuurraad.<sup>65</sup> Hiermee accordeerde hij bovendien een overduidelijk antisemitisch gedachtegoed. In de statuten van de Cultuurkring was vastgelegd dat 'het Nederlands kultuurleven verbasterd en ontaard was door een overdreven individualisme en door invloeden in wezen vreemd aan den Nederlandschen volksaard', en dat 'van hen die tot het Joodsche volk behoren moeilijk kan worden verwacht dat zij deze gevolgtrekking aanvaarden'.<sup>66</sup> Het had dan ook geen zin om joden bij de organisatie te betrekken, luidde de conclusie.<sup>67</sup>

De naoorlogse analyse van J.C. Ebbinge Wubben, conservator onder Hannema, getuigt van innerlijke verdeeldheid ten opzichte van zijn baas van weleer. Enerzijds noemt hij hem 'een zo humaan directeur voor zijn personeel'.<sup>68</sup> Anderzijds stelt hij:

Het 'Führer-principe' moet voor hem een grote aantrekkingskracht gehad hebben; waren niet alle grote museale en particuliere collecties de schepping geweest van één krachtige persoonlijkheid? En had hij, door 'inspraak' te verlenen of 'medezeggenschap' te dulden, voor het museum ooit kunnen bereiken, wat hij tot nu toe had bereikt? Weinig reden had hij in de afgelopen jaren ook gehad, het democratisch bestel te zien als een geëigend instrument tot het voeren van een overtuigend kunstbeleid. De tot dan afgelegde weg kon een van nature autoritaire persoonlijkheid, een *homo pro se* slechts versterken in zijn opvatting dat verantwoordelijkheid en uitvoerende macht bij één sterke figuur dienden te berusten.<sup>69</sup>

Ebbinge Wubben twijfelde er niet aan of Hannema had in de overwinning van de Duitse zaak geloofd.<sup>70</sup>

In de oorlog herbergde Museum Boijmans ondanks de politieke activiteiten van zijn directeur slechts een enkele expliciet propagandistische tentoonstelling. In 1941 vond *Das deutsche Buch der Gegenwart* plaats, met

een centrale plaats voor *Mein Kampf* en een borstbeeld van Hitler.<sup>71</sup> Verder bracht gouverneur-generaal in Polen Hans Frank, een van de meest beruchte nazi's van het Derde Rijk, een bezoek aan het museum. Hannema leidde de in vol uniform gestoken Frank rond.<sup>72</sup>

Net als elders waren Boijmans' topstukken naar veilige onderkomens vervoerd. Titels van eigen tentoonstellingen luiden *Bouwen in baksteen*, *Onze grafiek tussen 1800 en 1870*, *De prentkunst van Rubens* en *Gezicht op Rotterdam*.<sup>73</sup> Deze behoudende programmering zagen we ook al bij de twee grote hoofdstedelijke musea. Evenals de kunst zelf waren de meeste tentoonstellingen niet anti- of pro-Duits, maar simpelweg acceptabel voor de bezetter.

#### EEN GEZUIVERDE KUNST

De wijze waarop de nazi's omsprongen met de kunstschaten van de door hen onder de voet gelopen landen, hing af van hun rassenkundige inschatting van de daar levende bevolking. In Oost-Europa was dat dientengevolge ronduit beestachtig. Historica Lynn Nicholas beschrijft het onzalige lot van het Russische nationale erfgoed op beeldende wijze:

Everywhere in the USSR special attention was given to the trashing of the houses and museums of great cultural figures: Pushkins's house was ransacked, as was Tolstoy's Yasnaya Polyana, where manuscripts were burned in the stoves and German war dead were buried all around Tolstoy's solitary grave. The museums honoring Chekhov, Rimsky-Korsakov, and Tchaikovsky received similar attentions, the composer of the 1812 Overture being particularly honored by having a motorcycle garage installed in his former dwelling.<sup>74</sup>

Russische musea, kerken en bibliotheken werden met de grond gelijkge maakt, Sint-Petersburg en Moskou moesten van Hitler zelfs compleet van de aardbodem verdwijnen.<sup>75</sup> Kunst die de moeite waard werd bevonden, werd naar Duitsland versleept onder het mom van het *heim ins Reich* brengen van oorspronkelijk 'Germaans' werk. In Polen, volgens de nazistische rassenleer eveneens een land van *Untermenschen*, ging het er vergelijkbaar aan toe. Poolse en joodse kunst – door de nazi's *Kulturkitsch* genoemd – vernietigden zij, ander werk eigenden zij zich toe.<sup>76</sup>

In Nederland ging de bezetter subtieler te werk. Als 'broedervolk' kregen arische Nederlanders een relatief welwillende behandeling. De theorie van de *Entartung* leerde dat Germaanse kunst in principe 'gezond' was, dus in de Nederlandse kunst hoefde niet al te drastisch te worden gewied.

Museumstukken werden in de regel niet geconfisqueerd en niet naar Duitsland getransporteerd. Men bood zelfs hulp bij het opbergen ervan op veilige plaatsen.<sup>77</sup>

De Nederlanders hadden bovendien een relatief sterke onderhandelingspositie. Dat bleek al uit de door Van der Haagen beschreven vrijdeling van een entartete Kunst-tentoonstelling door onder meer Hannema. Ook anderszins laat Van der Haagens rapport zien dat inspraak mogelijk was:

De museumdirecties hebben werken van Joodse kunstenaars in het algemeen niet uit de expositiezalen verwijderd; wel hebben zij ze eenige malen verplaatst naar niet al te opvallende plekken. In September 1943 heeft de Sicherheitspolizei uit het Dordrechts Museum weggehaald portretten van Israëls en Liebermann door Jan Veth en een Loofhuttenfeest door Burgers. Dr. Hannema, wien dit aanstonds ter ore kwam, heeft daartegen geprotesteerd, evenals ons Departement, dat tevens gevraagd heeft maatregelen te treffen tegen herhaling. De werken zijn teruggebracht en in opdracht van het Rijkscommissariaat is aan de museumdirecties geschreven werken van Joodsche kunstenaars en voorstellingen van Joodsche personen in het algemeen op te bergen.<sup>78</sup>

Wel werden de collecties van het Joods Historisch Museum te Amsterdam en de Spinozahuizen te Den Haag en Rijnsburg in beslag genomen. Protesten daartegen hielpen niet: 'Die Art des Eigentümers spielt bei Judaica keine Rolle,' aldus de voor de diefstal verantwoordelijke *Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg* (ERR).<sup>79</sup> Om niet te spreken van de massale plundering van joods privé-eigendom door deze en aanverwante instanties.<sup>80</sup> Dit verkochten zij soms weer door aan Nederlandse musea.<sup>81</sup>

Iconoclasme kwam wel voor, maar op kleinere schaal dan in Oost-Europa. Het expressionistische beeld *De harmonicaspeler* van kunstenaar Driekus Jansen van Galen, dat de kruising van de Amsterdamse Apollo-laan en de Beethovenstraat sierde, werd in 1942 onthoofd.<sup>82</sup> De nationaal-socialistische tekenaar Maarten Meuldijk moet dit nieuws met blijdschap ontvangen hebben. In zijn kort daarvoor gepubliceerde schotschrift *Ontaarde kunst* schreef hij over dit en vergelijkbare werken:

Zeker, het is erg genoeg, dat men dit volksche onderwerp zoo blind anti-volksch heeft mishandeld, maar deze botheid, het gevolg van de reeds vroeger gesignaleerde internationalistische invloeden, is ook aan vele andere te Amsterdam opgestelde beeldhouwwerken waar te nemen. Steeds dezelfde waterhoofden, steeds dezelfde wanproporties. Waarom

in vredesnaam die boeddha-achtige en toch zoo onwijze smoelwerken?  
Waarom die griezelige korte beentjes, die aapachtige lange armen vaak,  
die abnormale proporties van het geheele lichaam, zooals men ze vroeger  
alleen in kermistenten zag?<sup>83</sup>

Jansen van Galens geesteshouding kan de nationaalsocialisten minder aanstoot hebben gegeven. De beeldhouwer behoorde tot de minderheid in zijn vak die toetrad tot de Kulturkamer en bleef exposeren.<sup>84</sup> Op de vernieling van zijn *Harmonicaspeler* reageerde de toen 71-jarige kunstenaar ogenschijnlijk gelaten: 'Beeldenstorm! Niks erg. Als ik hem weer zou maken deed ik anders. Alleen de "Brandaris" [het kunstenaarsverzet] geeft er een verkeerde uitleg aan. Laten die mensen toch voorzichtig zijn met hun doelloos gebral.'<sup>85</sup>

Over het in 1935 opgerichte Van Heutsz-monument in de Amsterdamse Stadionbuurt wond Meuldijk zich eveneens op. Dit was geen eerbetoon aan een groot vaderlander, maar een 'juffrouw [...] die haar hondjes uitlaat' – een beschrijving die overigens nog steeds gehoord wordt.<sup>86</sup> Omdat de beeldhouwer geen notie had gehad van 'de grootheid van zijn volk en van Van Heutsz', had de muze hem danig in de steek gelaten, aldus Meuldijk:

Hij besepte niet de enorme beteekenis, die Indië voor Nederland heeft gehad en nòg heeft. Hij putte niet uit het wezen van dat Nederlandsche volk, dat Indië voor Nederland en ook voor hem heeft gemaakt wat het thans is. Hij heeft niet beleefd den wil en de kracht van zijn volk, dat Nederlandsch-Indië schiep. Hij heeft niets begrepen van de ontzaglijke volks-eigen energie, die noodig geweest is om op die gewesten zoo sterk en onuitwischbaar den Nederlandschen stempel te drukken.<sup>87</sup>

Met deze observatie had Meuldijk op zichzelf geen ongelijk. De maker van het beeld, Frits van Hall, had communistische aspiraties en had de opdracht uit geldgebrek aangenomen.<sup>88</sup> Tijdens de bezetting speelde hij een belangrijke rol in het kunstenaarsverzet. In januari 1945 werd hij gefusilleerd na lange gevangenschap in Nederlandse en Duitse kampen.<sup>89</sup> Het monument kwam ongeschonden de oorlog door, maar dat had niet veel gescheeld. NSB-orgaan *Volk en Vaderland* zag het als ontaard en ook Mussert spotte ermee. Van Heutsz' eigen zoon, die *Sturmbannführer der Waffen-ss* was, verzocht de Amsterdamse NSB-burgemeester Voûte in 1943 of het kon worden neergehaald. De burgemeester vond het een goed idee, maar het zou er niet van komen.<sup>90</sup>

Meer nog dan op ontaarde kunst richtte het nationaalsocialistische iconoclasme zich op huldeblijken aan joden in de openbare ruimte. In 1943 vernielden NSB'ers het monument voor de schilder Jozef Israëls in Groningen.<sup>91</sup> De buste van Herman Heijermans in het Amsterdamse Leidsebosje was in 1939 al eens toegetakeld. In het najaar van 1940 gebeurde dat opnieuw en werd de sculptuur verwijderd.<sup>92</sup> Ruim een kilometer verderop stond sinds 1886 het monument voor arts en weldoener Samuel Sarphati in het naar hem genoemde park. Midden in de oorlog kregen de omwonenden een brief thuisbezorgd met de mededeling dat het park voortaan Bollandpark zou heten, naar de antidemocratische en antisemitische filosoof Gerard Bolland.<sup>93</sup> Ook Sarphati's monument werd verwijderd.

Enkele werken van Harmen Meurs vielen ten prooi aan een bijzondere vorm van iconoclasme. Toen de nazi's het land binnenvielen, vernietigde de schilder zijn politiek getinte stukken eigenhandig. Als antifascist en echtgenoot van de joodse kunstenares Berthe Edersheim had hij daar alle reden toe. In de luwte van het Gelderse buurtschap Speuld kwam het stel de oorlog ongeschonden door. Meurs bleef buiten de Kultuurkamer en schilderde weinig. Wel maakte hij een reeks tekeningen met titels als *Op de vlucht neergeschoten*, *Hij hing zich op in zijn cel* en *Uit het raam gesprongen*. Deze begroef hij in een doos in zijn tuin, waar hij ze later niet meer heeft kunnen terugvinden.<sup>94</sup>

## *Kunstenaars en de Kultuurkamer*

### OPBOUW EN DOELSTELLINGEN VAN DE KULTUURKAMER

'In onze eeuw ziet de staat zijn kulturele taak duidelijk voor zich,' stelde voorman van de kunsten Tobie Goedewaagen tijdens een redevoering in maart 1942. 'Hij laat haar niet meer aan haar lot over, maar maakt zijn wil kenbaar, voorzichtig, maar duidelijk. Voorzichtig, omdat een synthetische geest in de kunsten groeien moet en niet gemaakt kan worden; duidelijk, aangezien de staat onontkoombaar voor de taak gesteld is, ook de kunsten te steunen, te stimuleren, te zuiveren, te ordenen en gade te slaan.'<sup>1</sup> De gepromoveerde filosoof Goedewaagen sprak graag en vaak in het openbaar.<sup>2</sup> Ditmaal sprak hij bij de opening van het Nederlands Kunsthuis, dat, gevestigd in hartje Amsterdam, bedoeld was om de bloem der nationaalsocialistische kunst te tonen.

In Goedewaagens Nederland zouden de kunsten niet langer van staatswege veronachtzaamd worden.<sup>3</sup> Volgens de cultuurpoliticus behelsde de taak van de staat de

voorzichtige, maar directe regeling van het cultuurleven, het bevorderen onzer cultuur in vormen, die het volksleven noodig heeft, het stimuleren van muziek, tooneel, letterkunde, persuitingen, bouwkunst, beeldende kunsten en kunstnijverheid op al die plaatsen, waar onze cultuur er door verrijkt wordt. Daarnaast het verhoeden van uitingen van z.g. cultuur, die het artistiek en zedelijk peil van ons volk dreigen te verlagen en in gevaar brengen.<sup>4</sup>

Om deze taak te verwezenlijken, werd de bestaande departementale structuur gewijzigd. De kunsten werden geïsoleerd van het sinds 1918 bestaande ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen (okw) en samen met de media ondergebracht in een nieuwe afdeling naar Duits voorbeeld: het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten (dvk). Goedewaagen werd tot secretaris-generaal benoemd van het op 27 november 1940 ingestelde, in Den Haag gevestigde departement.<sup>5</sup> Net als hijzelf was het meren-



Tobie Goedewaagen  
rondgeleid in het Neder-  
landse Kunsthuis door  
Ed Gerdes, 7 november  
1942.

deel van zijn ambtenaren NSB'er. Het overige deel van OKW ging verder als Departement van Opvoeding, Wetenschap en Cultuurbescherming (DOWC).<sup>6</sup>

Het DVK richtte zich op de organisatie van tentoonstellingen, de verstrekking van opdrachten en subsidies en de opbouw van een eigen collectie.<sup>7</sup> Daarnaast installeerde Goedewaagen in november 1941 de Nederlandse Kultuurkamer (NKK), kortweg de Kultuurkamer geheten. Dit onafhankelijke, eveneens in Den Haag gevestigde onderdeel van het DVK was gemodelleerd naar Goebbels' *Reichskulturkammer* en zou zich gaan bezighouden met de behartiging van de sociale, economische en juridische belangen van kunstenaars. Zoals het op een Kultuurkamervergadering te Groningen werd uitgedrukt: 'De Kultuurkamer bemoeit zich met de kunstenaar, het Departement met de Kunst'.<sup>8</sup>

De Kultuurkamer had consequenties voor alle kunstenaars. Wie het beroep wilde blijven uitoefenen, moest zich bij de organisatie aanmelden.<sup>9</sup> Kunstenaarsverenigingen en andere gezelschappen van kunstenaars dienden hun leden collectief op te geven – waarmee de Kultuurkamer vele vliegen in één klap sloeg. Een aanmelding zou na de nodige controles van de persoon, zijn stamboom en zijn werk worden omgezet in een lidmaatschap. Joodse kunstenaars waren niet welkom, makers van ontaarde kunst en 'kitsch' evenmin.<sup>10</sup> De Kultuurkamer bemoeide zich in de praktijk dus wel degelijk met de kunst.

Eenmaal ingeschreven konden schilders en beeldhouwers blijven exposeren en hun werk aanbieden via de kunsthandel. Zij konden 'rantsoenen' materiaal krijgen via de Kultuurkamer. Zij hadden toegang tot subsidies en opdrachten van het DVK en hun kunst kon worden aangekocht voor de rijkscollectie. Omdat het regime veel geld in de kunsten stak, kon een mee-gaande kunstenaar zodoende goed verdienen. De niet-ingeschrevenen daarentegen werd de pas afgesneden. Zij riskeerden een boete bij het ontplooiën van kunstzinnige activiteiten.<sup>11</sup> In de verschillende landstreken zagen controleurs toe op de naleving van de regels, terwijl zogenoemde correspondenten eropuit trokken om kunstenaars tot registratie te bewegen.

De leiders van de Kultuurkamer beseften dat het gros van de Nederlandse kunstenaars deze nazificering van het kunstleven afwees. Daarom deed men het voorkomen alsof de Kultuurkamer een politiek neutrale instelling was. Sebastiaan de Ranitz, DVK- en Kultuurkamerchef in de laatste twee oorlogsjaren,<sup>12</sup> stelde tijdens een vergadering

dat wanneer iemand lid van de N.K.K. werd, dikwijls werd verondersteld dat men lid werd van een nevenorganisatie van de N.S.B. Dergelijke uitingen hebben natuurlijk veel kwaad bloed gezet. Dit is echter ten

eenenmale onjuist. De N.K.K. wil alle mensen in een organisatie opnemen. Met politiek heeft dit niets te maken. Wanneer er eenige sprake is van politiek, dan betreft dit zeker niet de N.K.K., eerder wellicht het Departement.<sup>13</sup>

De onwaarschijnlijkheid van De Ranitz' woorden school al in zijn omschrijving van de Kultuurkamer als instelling voor 'alle mensen'. Voor joden was het lidmaatschap immers verboden.

Goedewaagen verdeelde de Kultuurkamer in 'gilden', een bewuste verwijzing naar het middeleeuwse gildesysteem. Het begrip was voor hem synoniem met binding, stijl en continuïteit in de cultuur.<sup>14</sup> Idealisering van het (verre) verleden was de nationaalsocialisten eigen. Binnen hun geschiedbeeld vormde de Franse Revolutie een kantelpunt, erna was het bergafwaarts gegaan met de wereld. Die revolutie had immers aan de wieg gestaan van de democratisering en individualisering die de westerse maatschappij in toenemende mate waren gaan beheersen.<sup>15</sup> Een anoniem geschrift van een NSB'er illustreert het onbehagen over de twintigste-eeuwse status-quo:

Als Spengler in zijn 'De ondergang van het avondland' in pessimistische stemming de laatste fase der Europeesche cultuur aankondigt, dan schijnt hij daarin gelijk te hebben. Want ons Europeesche volkerenleven leek uitgeleefd en uitgedacht. Dood gefilosofeerd en kapot gedacht. Stelsels hebben alle gefaald. Conferenties zijn alle mislukt. [...] In de laatste jaren schoten de mensen en de volkeren langs elkaar heen als auto's in den mist en in den nacht.<sup>16</sup>

Anders dan de liberalen, de gevestigde confessionele partijen en vanaf de jaren dertig ook de socialistische SDAP, die de moderne, gedemocratiseerde samenleving slechts op punten wensten bij te sturen, wilden de nationaalsocialisten met een ruk aan de noodrem trekken.<sup>17</sup> Door middel van een nieuwe revolutie wilden zij de verfoeide verworvenheden van de Franse Revolutie ongedaan maken. Inspiratie voor de nieuw te creëren maatschappij vonden zij in verschillende historische periodes en samenlevingen, variërend van het prechristelijke, door Tacitus beschreven Germania tot de Republiek ten tijde van de Tachtigjarige Oorlog.<sup>18</sup> 'Wij zijn ons bewust van het soldatenbloed, dat in onze aderen vloeit, waardoor onze voorvaderen 80 jaar hebben kunnen vechten tegen de wereldmacht Spanje,' schreef NSB-krant *De Zwarte Soldaat* in 1942.<sup>19</sup> Voor de herstructurering van de kunsten keken de nationaalsocialisten naar de Middeleeuwen. De

kunstenaar, die tijdens de Renaissance van ambachtsman tot schepper van kunst met een grote K was geworden, diende weer neer te dalen uit zijn 'ivoren toren' en de weg terug te vinden naar de 'volksgemeenschap'. Het gildestelsel zou dat volgens Goedewaagen in de hand werken:

De gildentijd is [...] van belang, omdat hij een maatschappij laat zien, waarin ieder burger gildebroeder is en niet de enkeling, maar het gilde beslist over iemands geschiktheid om een vak te beoefenen. Zoo zorgde het gilde (ook hier en daar 'vriendschap' genoemd) voor de opleiding, waardoor de kwaliteit van het product verzekerd was. Het behartigde de sociale belangen (uitkeering bij ziekte, pensioen, veelal ook begrafenisfondsen). Het bestreed ontoelaatbare concurrentie en prikkelde het eerlijk initiatief. Zoo werd ook de cultuurwerker gedragen door de gemeenschaps-gedachte en was hij ingeschakeld in het organische kader der samenleving.<sup>20</sup>

Binnen de Kultuurkamer werden de beeldend kunstenaars samen met de architecten en kunstnijveraars in het Gilde voor Bouwkunst, Beeldende Kunsten en Kunstambacht (BKKG) geplaatst. Daaronder viel weer de 'groep' beeldende kunsten, onder andere bestaand uit de 'vakgroepen' schilderkunst en beeldhouwkunst. Arti et Amicitiae-bestuurslid Arnout Colnot was zowel groepsleider beeldende kunsten als vakgroepsleider schilderkunst.<sup>21</sup> Leider van de vakgroep beeldhouwkunst was Johan Polet.<sup>22</sup> Naast elke leider stond een bestuurder, die zich bezighield met administratieve en bestuurlijke taken.<sup>23</sup> Hoe de twee functies zich hiërarchisch tot elkaar verhielden, was niet geheel duidelijk. Sommigen meenden op grond van het leidersbeginsel dat de leider de eindbevoegdheid had, volgens anderen lag deze in handen van de bestuurder en was de leider vooral adviseur.<sup>24</sup> Goedewaagen meende het laatste – hoewel hij met de volgende woorden weinig opheldering zal hebben gebracht:

Eigenlijk is de dagelijksche bestuurder de leider. Wat de bestuurder dus zegt tegen de mensen die onder hem staan, geldt als het woord en de wil van de leider. Dat wil nog niet zeggen, dat de bestuurder nu maar eigenmachtig en eigengereid mag optreden en nu eens leider gaat spelen. [...] De bestuurder is eigenlijk de zichtbare vorm van den leider.<sup>25</sup>

De Kultuurkamer kende niet alleen een verticale, maar ook een horizontale opbouw. Het land werd opgedeeld in een achttal gewesten, elk bestuurd

door een gewestelijk bureau. Daarvan zouden er overigens maar vier in werking treden.<sup>26</sup> Hier konden kunstenaars terecht met vragen en klachten over onder andere voorschriften, materiaalvoorziening en later ook de arbeidsinzet.<sup>27</sup> Verder dienden de bureaus de regionale kunst te stimuleren en de naleving van de regels in het oog te houden.<sup>28</sup>

Ook achter het idee van de gewestelijke indeling school de gedachte van volksgemeenschap, bloed en bodem. Alleen wanneer kunst en cultuur aan de tradities van 'bloed en bodem' gebonden waren, konden zij volgens Goedewaagen gedijen.<sup>29</sup> Tijdens een officieel bezoek aan Maastricht zette hij zijn visie als volgt uiteen:

Waarom heeft het Deutsche volk zulk een hoog cultureel peil? Omdat in Weimar, in Weenen, in Keulen, in Berlijn, in München het cultuurleven gesteund en gestimuleerd is. Waarom bleek de Fransche cultuur minder krachtig dan verfiind? Omdat hier een centralistische machtskern over een stom, slechts door staatseenheid gebonden, volksgebied kon heerschen en een mechanistisch beginsel, het staatsche beginsel, de organische volksidee overtroefde.<sup>30</sup>

Dat de DvK-leider dit standpunt juist in Maastricht te berde bracht, was geen toeval.<sup>31</sup> Met de gewestelijke opzet speelde hij handig in op de aloude frustraties die daar leefden over de positie van de voormalige Generaliteitslanden. Limburg zou van wingewest tot 'hooggewaardeerde medearbeider in onze cultuur' worden, voorspelde hij. Aan het 'Hollandisme' zou, 'mede door den wil van ons nationaalsocialisten', paal en perk worden gesteld.<sup>32</sup> Het *Limburgsch Dagblad* reageerde verheugd op Goedewaagens woorden:

Liberalen en sociaal-democraten spraken gelijkelijk van het donkere Zuiden, de eersten omdat de katholieke provincies hun staatkundige en economische stelsels niet wenschten te aanvaarden, de laatsten omdat zij onder de arbeidersbevolking nooit een aanhang van eenige beteekenis konden verwerven. En nu komt een voorman van de N.S.B., de secretaris-generaal van Volksvoorlichting en Kunsten, te Maastricht den lof zingen van de zuidelijke gewesten en gewagen van het rijke cultuurleven, dat in Brabant en Limburg 'voor ons uit het strakker Noorden' grootendeels in het verborgene heeft gebloeid. De heer Goedewaagen wenscht de geschiedenis der Nederlanden niet met die van het gewest Holland te vereenzelvigen en is zich bewust, 'dat het kerngebied onzer historie zich veelal juist in de grensgebieden het sterkst heeft getoond'. Men zou dit een rehabilitatie van het 'donkere Zuiden' kunnen heeten [...].<sup>33</sup>

Voor de diverse posten binnen de landelijke en gewestelijke afdelingen van de Kultuurkamer werd vanaf 1941 ijverig naar geschikte medewerkers gezocht.<sup>34</sup> Mensen werden gepolst, gesprekken gevoerd en brieven van aanbeveling geschreven. De NSB droeg kunstenaars en kunstliefhebbers aan, waarbij vakbekwaamheid, persoonlijke reputatie en nationaalsocialistische overtuiging als criteria golden.<sup>35</sup> Ook antisemitisme werd als aanbevelenswaardige eigenschap genoemd. Omdat de organisatie van de grond af aan moest worden opgebouwd en de vijver waaruit men viste maar margertjes gevuld was, waren de rekruten niet altijd even capabel. Vanuit de eigen gelederen werd eind 1944 vastgesteld dat ook de Kultuurkamer te kampen had gehad met 'het euvel' dat zich overal had gemanifesteerd bij de inrichting van de nationaalsocialistische samenleving: het tekort aan geschikte krachten.<sup>36</sup>

Als Kultuurkamerfunctionaris werden zodoende ook niet-NSB'ers toegelaten. Johan Polet en Arnout Colnot waren geen partijlid, maar desondanks geziene medewerkers van de Kultuurkamer. Hun 'apolitieke' status bracht zelfs voordelen bij het opbouwwerk. Want, zo luidde het in een vergadering: '[...] zij hebben eenerzijds het voordeel dat zij de N.K.K. gunstig gezind zijn maar genieten anderzijds toch ook de achting van de "niet-mede-

## NEDERLANDSCHE KULTUURKAMER

'S-GRAVENHAGE - 2de VAN DEN BOSCHSTRAAT 46 - TEL. 720190

### *Bewijs van Aanmelding*

Naam : .....

Voornamen . .....

Adres : .....

Woonplaats: .....

heeft aan den wettelijk opgelegden plicht tot aanmelding bij de Nederlandsche Kultuurkamer voldaan.

*Deze kaart kan NIET worden beschouwd als bewijs van lidmaatschap; een bewijs van lidmaatschap of een bewijs van vrijstelling hiervan zal te zijner tijd slechts worden afgegeven tegen inlevering van deze kaart. Dit bewijs van aanmelding blijft eigendom van de Nederl. Kultuurkamer en dient op verlangen van de daartoe bevoegde instanties te worden getoond.*

**DE PRESIDENT.**

K 1150

Bewijs van aanmelding Kultuurkamer.

werkers”'.<sup>37</sup> Principiële NSB'ers konden het maar matig waarderen wanneer niet-nationaalsocialisten taken toebedeeld kregen. Beeldend kunstenaar Cris Agterberg, groepsleider Kunstambacht binnen het BBKG, achtte dit 'in strijd met de belangen van Het Nationaal Socialisme en een gevaar voor een goed functioneren van deze Cultuurkamer'.<sup>38</sup>

Ondanks de organisatorische problemen en het geringe enthousiasme onder kunstenaars traden de diverse gilden van de Cultuurkamer in de loop van 1942 in werking.<sup>39</sup> Door middel van verordeningen in de media werden de regels bekendgemaakt. Dat van de verschillende culturele instellingen binnen de nieuwe orde juist de Cultuurkamer zou beklijven in het collectieve geheugen, is het gevolg van het dwingende karakter ervan. In tegenstelling tot wat wel is verondersteld, konden kunstenaars zich niet zelf aanmelden. Zij kregen een formulier thuisgestuurd waarop gegevens moesten worden ingevuld als woonadres, vakopleiding en werkzaamheden. Bij de beeldend kunstenaars viel dit verzoek vanaf begin maart 1942 op de deurmat. Zij dienden het uiterlijk 1 april 1942 te retourneren.<sup>40</sup>

De meest radicale implicatie van de Cultuurkamer was de buitensluiting van personen die als niet-ariërs werden beschouwd of die met een niet-ariër gehuwd waren. Daarvan vormden de joden de grootste groep. De 28 bakken met registratiekaartjes in het Cultuurkamerarchief – de cartotheek is niet meer compleet – bevat bijna geen kaartjes met joodse namen. In een enkel geval ontving een joodse kunstenaar een verzoek tot aanmelding. Zodra men echter lucht kreeg van diens afkomst, werd het fiche voorzien van een kruis en de aantekening 'Jood'.<sup>41</sup> Volgens een verordening van de rijkscommissaris was men joods wanneer men meer dan één joodse grootouder bezat.<sup>42</sup> Kunstenaars met een joodse partner werden aangemerkt als 'Joodsch geval' en konden dispensatie krijgen.<sup>43</sup> Hierbij speelden vakbekwaamheid en 'bloedinslag' een rol. Wanneer iemands echtgenoot twee joodse ouders had, volgde bijna altijd afwijzing. Was deze half joods, dan werd de aanvrager meestal toegelaten.<sup>44</sup>

De bezetter werkte volgens het principe van de omkering van de bewijslast: elke kunstenaar diende aan te tonen dat hij en zijn eventuele eega of verloofde niet joods waren. Dit geschiedde door middel van de welbekende ariërverklaring. De beeldend kunstenaars ontvingen deze in de zomer van 1942, enige maanden ná de toesturing van het inschrijfformulier voor de Cultuurkamer.<sup>45</sup>

Met deze uitermate bureaucratische aanpak begroeven de Cultuurkamermedewerkers zichzelf onder het werk. Uitreutten hielden zij zich bezig met het natrekken van stambomen en uitgebreid werd er gebakkeleid over

de status van onder andere Indiërs, Maleiers, 'Suriname-negers' en hun echtgenoten.<sup>46</sup> De ambtelijke briefwisselingen tonen de absurditeit van de nationaalsocialistische rassenleer. Zo schreef het hoofd van het Bureau Lidmaatschapszaken aan de bestuurder van de Kultuurkamer in Noord-Holland:

Zoals U wellicht bekend zal zijn worden negers en afstammelingen van negers niet tot het lidmaatschap der Nederlandsche Kultuurkamer toegelaten. Om nu aan de afwijzing te ontkomen bedenken deze lieden alle mogelijke uitvluchten. Soms beweren ze van Zuid Amerikaansche Indianen af te stammen; dan weer behoorden hun voorouders tot een of andere Britsch Indische Stam. Een en ander is natuurlijk nooit te bewijzen, reden waarom in dit vraagstuk het standpunt is aangenomen: als de persoon zwart 'kroezend' haar en/of dikke lippen heeft, als het uiterlijk van den man over het geheel genomen ernstig doet vermoeden dat hij van negerafkomst is, dan wordt hij afgewezen.<sup>47</sup>

De nauwe mazen van het nationaalsocialistische net bleken niet te voorkomen dat daar 'onzuivere' elementen doorheen zwommen. Architect Hendrik Wijdeveld zorgde bijvoorbeeld voor discussie binnen de gelederen. De fascistisch georiënteerde Wijdeveld had in de zomer van 1940 het naïeve, idealistische boekje *De nieuwe orde* uitgebracht, een bespiegeling op de potentiële zegeningen van de nieuwe tijd.<sup>48</sup> Ook publiceerde hij in *De Schouw*, het huisorgaan van de Kultuurkamer. In de Kultuurkamerraad, een overleg van kopstukken, was zijn inzet niettemin omstreden omdat zijn echtgenote half joods was. Eén raadslid stemde toe met een Kultuurkamerlidmaatschap voor de architect, maar betwijfelde of hij een adviesfunctie kon vervullen binnen de organisatie, een tweede was 'geheel tegen dispensatie' omdat hij vreesde voor 'de joodsche invloed'. Hij herinnerde zijn collega's eraan dat ook de joodse toneelspelers Fie Carelsen en Louis de Bree al dispensatie hadden weten te krijgen. Een derde raadslid was van mening dat men moeilijk bezwaren kon hebben tegen iemand die zelf '100 procent arisch' was en 35 jaar geleden met een half joodse vrouw was getrouwd. 'Men moet er toch voor zorgen, hier niet kleinzielig te worden,' voegde hij daaraan toe.<sup>49</sup>

Overigens lijkt in ieder geval Fie Carelsen, anders dan wat in de Kultuurkamerraad werd beweerd, geen toegang te hebben gekregen tot de Kultuurkamer. In juli 1944 ontving zij een negatief antwoord op het dispensatieverzoek dat zij twee jaar daarvoor had ingediend.<sup>50</sup> Een opmerkelijke voetnoot bij deze geschiedenis is dat Carelsens moeder tijdens de bezetting bekendmaakte dat haar dochter niet heel, maar half joods was.<sup>51</sup>

Fie zou niet het kind zijn van haar toenmalige joodse echtgenoot, maar van haar minnaar Frits Bouwmeester. Fie kreeg permissie om te blijven optreden. Haar moeder werd gedeporteerd en stierf een ondervoedingsdood in Theresienstadt. Dat Fie had doorgespeeld en graag bij de Kultuurkamer had gewild, werd haar na de oorlog niet in dank afgenomen.<sup>52</sup> Zij en Louis de Bree waren niet de enige joden die tot de Kultuurkamer probeerden toe te treden.<sup>53</sup> Zo hoopten zij nog enige grip te houden op hun in snel tempo ineenstortende leefwereld.

#### KLEUR BEKENNEN<sup>54</sup>

Hoe weinig florissant de jaren dertig voor kunstenaars ook waren geweest en hoe schoon de beloftes ook waren: het merendeel van de kunstenaars zag de Kultuurkamer niet graag komen. Dit puur en alleen omdat zij verplicht was gesteld, en dat door een regime dat het grootste deel van de bevolking liever zag verdwijnen.<sup>55</sup>

Na de capitulatie was de kunstenaarsgemeenschap zich in allerijl gaan organiseren, in de hoop dat de bezetter het kunstleven zoveel mogelijk ongemoeid zou laten. Aanjagers van dit initiatief waren Jean François van Royen, drukker en algemeen secretaris van de PTT, en architect en graficus Hein von Essen.<sup>56</sup> Van Royen had zich al in de jaren dertig voor kunstenaars ingezet, gealarmeerd door hun zwakke positie in crisistijd en de geringe overheidsaandacht voor hun situatie. Daaruit waren een voorzieningsfonds en een postzegelactie voortgevloeid.<sup>57</sup> Ook had hij eerder een poging gedaan om de Nederlandse kunstenaars in één organisatie te verenigen.<sup>58</sup> Vooral dankzij hem was in 1938 de Centrale Commissie in het leven geroepen, een voorlopige eenheidsorganisatie voor kunstenaars. De komst van het Duitse regime bracht het eenheidsstreven in een stroomversnelling. Op verzoek van de toenmalige secretaris-generaal van OKW Gerrit van Poelje richtte Van Royen op 28 mei 1940 de Nederlandse Kunstenaarsorganisatie (NOK) op.<sup>59</sup> 'Als de Duitse instantie iets dergelijks wil,' aldus Van Royen tijdens de oprichtingsvergadering, 'dan kunnen wij niet beter doen dan ze voor te zijn op eigen wijs. Het zal dan, wanneer wij zelf een goede regeling hebben, gemakkelijker vallen iets te redden dan wanneer ons alles van die zijde moet worden opgelegd.'<sup>60</sup>

Rond de vijftig verenigingen sloten zich aan bij de NOK, resulterend in een totaal aantal leden van ongeveer 6500. Het initiatief vertoont gelijkenissen met de politieke massabeweging de Nederlandse Unie.<sup>61</sup> Ook de Unie stamde uit de prille bezettingsdagen, toen bij velen nog de hoop en indruk bestonden dat de nieuwe machthebber zich relatief mild zou opstellen, en ook hier was het doel om zo veel mogelijk – in dit geval politieke –

speelruimte te creëren, soms vanuit een positief oordeel over een blijvend sterk Duitsland.<sup>62</sup> Het bleek een voor velen aantrekkelijk idee: de beweging trok in korte tijd honderdduizenden leden aan.<sup>63</sup> Ze kreeg echter ook substantiële kritiek. Wilde ze haar doel bereiken, dan was onderhandelen met en concessies doen aan de bezetter onvermijdelijk. Diens systeem was in de ogen van de critici zo afkeurenswaardig dat zij elke tegemoetkoming uitsloten.<sup>64</sup> Mettertijd kreeg de Nederlandse Unie steeds meer beperkingen opgelegd, om eind 1941 te worden verboden.<sup>65</sup>

Ook de NOK kwam bedrogen uit. Zij meende haar integriteit te kunnen bewaren binnen de nieuwe verhoudingen, maar koerste net als de Unie op een duivelspact af. De eerste tekenen daarvan dienden zich aan in augustus 1940, toen tweede voorzitter Hein von Essen de brochure *Eenheid der Nederlandsche kunstenaars* publiceerde. De *deutschfreundliche* Von Essen stelde daarin verbroederend: 'Een N.S.B.-er kan fel tegenover een democraat staan, maar een echt kunstenaar erkent den echten kunstenaar, ook al is de één N.S.B.-er en de ander democraat.'<sup>66</sup> De schrijver vertrouwde erop

dat onze organisatie, die, zij het op Nederlandsche wijze, den drang tot nieuwe ordening zeer duidelijk zichtbaar heeft gemaakt, in overleg met de autoriteiten, haar groote taak vol vertrouwen op een vruchtbare ontwikkeling op zich kan nemen. [...] Zooals de Duitscher zijn bloed-en-bodem eert, zoo zal hij het verstaan, dat de Nederlander zijn bloed-en-uit-het-water-gewonnen-bodem-en-zijn-zee liefheeft en daaruit zijn eigen volksaard heeft getrokken. Niet in den marionet-Nederlander of namaak-Duitscher, maar in den voluit 'Nederlandschen' mensch, niet in een napraten, maar in ons mannelijk en open woord op onze wijze zal de Duitscher belang stellen. Men den echten Nederlander alleen zal hij als echte Duitscher de eerlijke samenwerking en een nieuwe ordening willen betrachten.<sup>67</sup>

Hoewel voorzitter Van Royen zich kort daarna namens de NOK van de inhoud van de brochure distantieerde, was bij velen het wantrouwen gewekt.<sup>68</sup> Stedelijk Museum-conservator Willem Sandberg ontwikkelde zich tot een van de meest uitgesproken tegenstanders van het kunstenaarsverbond. Hij stond op goede voet met Van Royen en volgde het initiatief aandachtig – 'mag ik even een kletspraatje komen maken over je nieuwe centralissima kunstenaarsorganisatie?', schreef hij in juni 1940 aan Van Royen met een hem typerend gevoel voor ironie.<sup>69</sup> Von Essens brochure vond hij 'volkomen onaanvaardbaar': 'er zijn tegenwoordig menschen, die meenen alles goed te kunnen praten, wanneer ze maar steeds de woorden Neder-

land en volk herhalen – in hun mond worden deze begrippen tot frasen, die alleen maar hun uit-water-gewonnen-bloed verraden,’ schreef hij Van Royen.<sup>70</sup> In september 1940 trok Sandberg zich terug als lid van Van Royens Centrale Commissie.<sup>71</sup> De NOK-brochure, maar ook andere zaken hadden hem tot de overtuiging gebracht dat het onder de gegeven omstandigheden beter was om niet te organiseren.<sup>72</sup> Na de oorlog verklaarde hij: ‘Ik heb altijd tegen Van Royen gezegd [...]: “Dan breng je alles op een presenteerblaadje voor de Moffen.”’<sup>73</sup>

In het voorjaar van 1941 peilde de NOK de meningen over de Kultuurkamer door middel van een enquête onder haar leden. 70 procent van de ondervraagden bleek tegen, 13 procent was voor, de rest neutraal.<sup>74</sup> De bezetter greep onmiddellijk in en ontbond de NOK.<sup>75</sup> Sandberg kreeg gelijk met zijn bezwaar tegen het verenigen van kunstenaars. De bezetter, verzot op lijsten als hij was, nam de ledenadministratie van de NOK eenvoudig over toen deze was opgeheven. Zo kreeg men een hele stapel gegevens in één klap ter beschikking.<sup>76</sup>

Terwijl van de 6500 NOK-leden zich 70 procent tegen de Kultuurkamer had uitgesproken, zetten negen maanden later slechts 1902 kunstenaars hun handtekening onder een aan Seyss-Inquart gericht bezwaarschrift tegen de Kultuurkamer. Dit schrijven was opgesteld door een groep kunstenaars van uiteenlopende disciplines en verklaarde de Kultuurkamer in strijd met het Nederlandse kunstenaarschap. De bezetter sloeg hard terug. Verschillende kunstenaars werden ingerekend, onder wie, ten onrechte, ook Van Royen. Hij had niets met de actie te maken, had het bezwaarschrift zelfs niet willen ondertekenen. In de lente van 1942 bezweek hij, 64 jaar oud, aan dysenterie en angina in Kamp Amersfoort.<sup>77</sup>

De afgenomen weerstand onder kunstenaars betekende echter niet dat zij positiever over de Kultuurkamer dachten. Zoals de reactie op het bezwaarschrift illustreert, had de bezetter de druk opgevoerd, zowel in de cultuursector als elders. Om duidelijk te maken dat het hun ernst was met de gildevorming, waren vooraanstaande kunstenaars op het matje geroepen en onder druk gezet. Dit had de angst – ‘misschien nog het fatsoenlijkste motief!’, in de woorden van Jan Engelman<sup>78</sup> – doen stijgen.<sup>79</sup> Het ondertekenen van een bezwaarschrift was daarbij nog iets anders dan het invullen van een anonieme enquête. Kunstenaars realiseerden zich dat wie zich niet meldde, niet kon exposeren, geen subsidies en materiaal kreeg en niet aan de overheid kon verkopen. Ook speelde vanaf 1942 angst voor de *Arbeitseinsatz* een rol.<sup>80</sup> ‘Het komt er dan op aan wat de kunstenaars gaan doen,’ aldus Werkman toen hij van de oprichting van de ‘gilde-beweging’ vernam.<sup>81</sup> Zelf schreef hij zich niet in, maar met zijn drukkerij stond

hij wel geregistreerd.<sup>82</sup> Het verheugde hem dat de bezetter hem niet primair als kunstenaar kende: 'Dat ik nu bij de nieuwe orde niet officieel als Kunstenaar te boek kom te staan, is geheel naar mijn zin.'<sup>83</sup>

De meerderheid van de kunstenaars riskeerde het niet langer om zich te verzetten. Zij retourneerden het aanmeldingsformulier of lieten zich registreren door hun vereniging.<sup>84</sup> Een rapport van de Kultuurkamer uit mei 1942 bevestigt deze collectieve *Werdegang*: 'Naar het schijnt, hebben zich te Maastricht alle schilders van eenige beteekenis voor het lidmaatschap van de Kultuurkamer aangemeld, ondanks het enorme misbaar, dat van tevoren werd gemaakt en een krachtigen tegenstand deed veronderstellen.'<sup>85</sup> Je niet opgeven was, zoals historicus Dedalo Carasso opmerkt, 'een hele beslissing, die in een tijd dat de Duitsers nog sterk stonden, een keuze leek tussen als kunstenaar doorgaan of als zodanig stoppen.'<sup>86</sup>

Misschien is de verklaring die schilder Raoul Hynckes voor zijn meegaandheid aandroeg, wel prototypisch. Hynckes stond op goede voet met Gerdes, verkocht werk aan het DVK, trad toe tot de Kultuurkamer en exposeerde in Duitsland, maar het bestuurslidmaatschap van de Kultuurraad wimpelde hij af.<sup>87</sup> De zuiveringsinstantie die hem na de oorlog ter verantwoording riep, parafraseerde hem als volgt: 'Hij had te gehoorzamen aan de wet – en de grens daarvan is zijn verstand, of zijn geweten. Wat heeft het voor zin om heldenmoed te vertoonen die in een concentratiekamp eindigt? Er is maar één ding in het leven: *sourire*.'<sup>88</sup> Ook vertelde Hynckes de zuiveringsraad dat kunsthandelaar Carel van Lier, bij wie hij vaste exposant was, hem gevraagd had zich te melden.<sup>89</sup> Zo konden zijn schilderijen in de handel blijven.<sup>90</sup> De raadsleden concludeerden dat de schilder alleen afkeuring verdiende wegens zijn verantwoordelijkheid als prominent schilder.<sup>91</sup> Hynckes' verklaring ten spijt moge duidelijk zijn dat hij waarschijnlijk evenmin in een kamp was beland wanneer hij zich iets minder toeschietelijk had opgesteld.

Ook de naoorlogse verklaring van een bestuurslid van schildersvereniging De Brug maakt duidelijk hoe velen redeneerden. 'De Brug is een vereniging van "armoedzaaiers", kreeg jaarlijks uit het Voorzieningsfonds f3000, die ze verspeeld zouden hebben als ze niet tot de Kultuurkamer toetraden,' tekende de zuiveringsraad uit zijn mond op. Verder had het bestuur zich gemeld 'op de allerlaatste dag' en was dat 'alleen maar een formaliteit' en 'tegen hun innerlijke overtuiging in' geweest. Had de regering in Londen niet geïnstrueerd dat alles zoveel mogelijk zijn gewone gang moest gaan? Voor de joodse leden zou het bestuurslid nog bij Goedewaa-gen hebben gepleit, maar 'hij kon er verder niets aan doen en is gezwicht'. Er was kortom 'eenvoudig niet tegen te vechten, het was hopeloos, zij heb-

ben een heleboel geslikt ter wille van materiële belangen, en omdat ze het beter vonden dat de schilders bleven exposeren'.<sup>92</sup>

Opvallend is dat de schilders een stuk meegaander waren dan de beeldhouwers. Dit is niet eenvoudig te verklaren. Zeker is dat het economische klimaat voor schilders tijdens de bezetting een rol speelde.<sup>93</sup> Dat was namelijk zeer gunstig. De expositiemogelijkheden waren talrijk, de verkoop ging vlot en de prijzen waren hoog. Sommigen vermoeden dat het ook iets met het vak zelf te maken heeft. Beeldhouwster Katinka van Rood stelde in *Ons Amsterdam* (2010) '[...] dat het bij beeldhouwers altijd *hard work* is. Die noeste arbeid leidt tot een andere mentaliteit en tot samenwerking. Als er dan eentje tussen zit zoals Gerrit van der Veen, die roept: "We moeten wat doen", heb je de hele ploeg mee. Schilders zaten alleen op hun zolderkamertje, die hadden dat soort contact niet.'<sup>94</sup> Ook historicus Loe de Jong sprak al van het individualisme van schilders. Zij zouden veel meer verdeeld en verward zijn geweest.<sup>95</sup> De institutionele opbouw van de schilderswereld was hier mede debet aan. Vanwege de veelheid aan verenigingen, met sterk variërende artistieke en sociale karakters, waren de schilders lastig op één lijn te krijgen. Een eenheidsfront is bij hen nooit ontstaan.<sup>96</sup> Hun beeldhouwende collega's hadden alleen de Nederlandse Kring van Beeldhouwers (NKB) als beroepsvereniging, wat de potentiële eenheid sterk vergrootte.

Mulder wijst bovendien op de factor van krachtig leiderschap – een rol die figuren als Van der Veen en Leo Braat vervulden bij de beeldhouwers.<sup>97</sup> Ook kunsthistoricus Jan van Adrichem voert dit aan: 'Prominente Nederlandse schilders als Jan Sluyters en Willem van Konijnenburg probeerden – bevreesd voor mogelijke maatregelen van de bezetter – een neutrale (maar in wezen weifelmoedige) houding aan te nemen, wat ten koste ging van de morele steun die een standvastiger opstelling voor het kunstenaarsverzet had kunnen betekenen.'<sup>98</sup>

Het archief van de NKB geeft inzicht in de daadkrachtige en visionaire acties van zijn leiders, secretaris Van der Veen voorop. Na de inval probeerde Van der Veen, ter vergroting van de eenheid, alle beeldhouwers bij de vereniging te krijgen.<sup>99</sup> Samen met Jan Havermans effectueerde hij vervolgens een bestuurswisseling, waarbij zij en Leo Braat de macht naar zich toe trokken.<sup>100</sup> Kort voor het Kultuurkamerultimatum van 1 april 1942 verstuurde hij brieven aan de leden onder de schuilnaam 'Brandaris',<sup>101</sup> waarin hij erop aandrong dat zij hun lidmaatschap opzegden. De meeste beeldhouwers volgden zijn advies. 'De ledenlijst is ingekrompen. Tja!' reageerde NKB'er Driekus Jansen van Galen. 'Dat is de storm van den tijd, welken over onze hoofden gaat.'<sup>102</sup> Zelf zegde hij zijn lidmaatschap niet op. Zijn antwoord

aan Van der Veen laat zien hoe verschillend zij over de situatie dachten:

Weer ontving ik een Brandarisbriefje. Zou het nu voor den Kring geen tijd worden, zich daaromtrent te verklaren. – Langer zwijgen kan tot verkeerde gevolgtrekkingen leiden. En dat moet niet. Ik laat de inhoud van het briefje onbesproken. Alleen stel ik vast dat het bedreiging bevat. Voor die bedreiging gaat de nuchtere, de sterke niet uit den weg. Maar de zwakke broeder?? – Men behoeft [sic] heusch niet tot de Nazi's te behoorren, door te erkennen dat de maatschappij jammerlijk was vastgelopen. Materieel maar vooral moreel. [...] Dat bij de nu ontstane worsteling, voor velen, veel is verloren gegaan, dient erkend. – Dat het die allen met uiterste bitterheid vervult is zeer begrijpelijk. – Daar staat tegenover een gemeenschap van menschen, die andere normen stellen en ook een andere moraal willen voeren, als zijnde m.i. noodig voor beter maatschappelijk leven. Ziedaar de omwenteling die zich gaat voltrekken, ondanks alle Oorlogsgeweld en Klessebes. De schrijver(s) van de Brandarisbrieven zou ik ernstig willen waarschuwen. Zij spelen een zeer gevaarlijk spel.<sup>103</sup>

De Kultuurkamerplicht gold niet alleen voor beeldhouwers en andere kunstenaars, maar voor iedereen die beroepshalve met kunst van doen had. Slechts een minderheid van de 128 beroepen op een lijst uit 1941 betrof het kunstenaarsvak zelf.<sup>104</sup> Om een beeld te geven van de breedte van het Kultuurkamerspectrum noemen we er enige: veilinghouders, taxateurs, kunstcritici, medailleurs, etsers, lithografen, lijstenmakerijen, glasblazers, glas-in-loodfabrikanten, tegelfabrikanten, heraldici, boekbinders, metaalbewerkers, batikkers, borduurders, gobelinvervaardigers, kantklossers, mandenmakers, rietvlechters, volksdansers, amateurtoneelspelers, balletdansers, paardansers, revuedansers, costumiers, toneelkappers, conferenciers en beiaardiers. Het aantal aanmeldingen steeg zo in de loop der tijd tot grote hoogte. Op 22 april 1942 stond de teller op 26.000, waarvan ongeveer 10.000 collectieve aanmeldingen. In augustus 1944 was de stand 42.000.<sup>105</sup>

Onduidelijk is hoeveel van deze personen ook de ariërverklaring tekenden. Geschiedwetenschappers zijn er sceptisch over. Volgens Mulder stuurde een groot deel van de kunstenaars de verklaring terug.<sup>106</sup> Recentere bronnen bevestigen dit beeld.<sup>107</sup> Niettemin riep het 'jodenbriefje' veel weerstand op onder kunstenaars.<sup>108</sup> 'Uit menselijk oogpunt komt het velen als onbillijk (en erger) voor, de Joden het bestaansrecht te ontnemen,' constateerde een Limburgse correspondent van de Kultuurkamer.<sup>109</sup> Wel meende hij dat te kunnen verklaren doordat in Limburg niet zo veel joden woon-

den en men er dus niet ‘de ondervinding’ van had als bijvoorbeeld in de hoofdstad.<sup>110</sup>

Een correspondent uit het noorden des lands beschreef een bezoek van volksschrijver Anne de Vries en negen andere niet bij naam genoemde kunstenaars:

Zij verlangden n.l. tweeërlei inlichting, 1e of het voldoende was, zich aan te melden voor de Nederlandsche Kultuurkamer, doch niet de Ariërverklaring te onderteekenen. Met verwijzing naar de Kultuurkamer-verordening heb ik daarop ontkennend geantwoord. Ik geloof overigens wel, dat men daarover wel heen zal stappen. Een tweede vraag was echter van meer principieele aard. De vragenstellers [...] verklaarden allen van orthodox-christelijke geloof te zijn, reden waarom zij mij vroegen, welke consequenties op het gebied der godsdienst- en gewetensvrijheid aanmelding met zich zou brengen.<sup>111</sup>

Het citaat laat niet alleen zien met welke bezwaren Nederlandse kunstenaars worstelden, maar toont ook een subtiel maar onmiskenbaar staaltje antisemitisch denken – alsof de discussie over de ariërverklaring geen principiële aangelegenheid zou zijn. Wat betreft Anne de Vries en de ariërverklaring kreeg de correspondent overigens geen gelijk. Aanvankelijk twijfelde De Vries over een ‘passief lidmaatschap’ van de Kultuurkamer, maar toen het inschrijfformulier werd bezorgd, stopte hij dit onbeschreven in een ordner. Hij raakte betrokken bij diverse verzetsactiviteiten, waaronder het verbergen van onderduikers in een met blad bedekte caravan naast zijn huis in de Drentse bossen.<sup>112</sup>

Het geharrewar rond aanmelding en ariërverklaring, tezamen met onderbezetting en ongeschooldheid bij het personeel, een gebrek aan kantoor-machines en ongunstige huisvesting, vertraagde het op gang komen van de Kultuurkamer.<sup>113</sup> Haar beklemmend precieze werkwijze kwam daar nog bovenop. Zo schreef de afdeling Ledenregistratie aan NSB’er Cris Agterberg:

Op de door U ingezonden Ariërverklaring vermeldt U, dat 2 grootouders van Uw echtgenoot ontbreken, waarbij U de opmerking maakt, ‘grootouders moederszijde onbekend, jong overleden, kinderen in Ned. Hervormd Weeshuis opgevoed.’ Daar het noodzakelijk is dat de 2 ontbrekende grootouders alsnog op de Ariërverklaring worden gemeld, raad ik U aan U tot het betreffende Weeshuis te melden, opdat een en ander kan worden nagevraagd, en de Ariërverklaring volledig ingevuld kan worden.<sup>114</sup>

Was Agterberg wel volledig geweest, dan was het aanmeldingstraject echter nog steeds niet afgerond. Ariërvakkingen moesten worden bekrachtigd door een uittreksel uit het bevolkingsregister.<sup>115</sup>

Van daadwerkelijke lidmaatschappen van de Kultuurkamer is het, anders dan wat in de literatuur dikwijls is gesuggereerd, dan ook nooit gekomen.<sup>116</sup> Volgens Carasso bood de relatieve windstille na de Kultuurkamerregistratie 'een mogelijkheid tot bezinning, waarvan velen gebruik hebben gemaakt'.<sup>117</sup> Voor diegenen was het een geluk dat de Kultuurkamer maar moeizaam in werking trad, 'zodat de in de fuik gezwommen kunstenaars niet werden gelicht'.<sup>118</sup>

Een minderheid van de kunstenaars bleef buiten de Kultuurkamer en daar weer een minderheid van protesteerde openlijk of ging in het georganiseerde verzet.<sup>119</sup> Op het fiche van schilderes Lucie van Dam van Isselt staat in grote rode letters geschreven: 'vervalt, wenscht geen lid te worden'.<sup>120</sup> Beeldhouwer Mari Andriessen werd na herhaaldelijke weigering beboet door de tuchtraad van de Kultuurkamer.<sup>121</sup>

Dat juist Andriessen in deze situatie terecht kwam, is geen toeval. Bij bekende kunstenaars werd extra moeite gedaan om hen in de Kultuurkamer te krijgen. Als zij meededen, zou de rest vanzelf volgen, luidde de niet onjuiste redenering.<sup>122</sup> Per discipline werd hun opstelling bijgehouden.<sup>123</sup> Bovendien trokken figuren als Seyss-Inquart, Gerdes en cultureel adviseur van de Kultuurkamer Ad Sassen het land door om hen persoonlijk te overtuigen van 'de nieuwe begrippen'.<sup>124</sup>

De Limburgse schilder Charles Eyck was een van degenen die met zo'n bezoek werden vereerd. Als maker van monumentale religieuze kunst stond hij zowel regionaal als landelijk hoog in aanzien.<sup>125</sup> Zijn aanmelding zou voor de beleidsmakers een prachtig precedent hebben geschapen. Maar Ad Sassen moest in november 1941 aan Goedewaagen berichten:

Met Eyck is nog niet veel te beginnen. Ontegenzeggelijk is hij de grootste der levende Limburgse schilders en een naam met buitengewonen klank. Voor hem is het allemaal nog 'politiek' en daarmee wenscht hij niet van doen te hebben. Het is echter goed, dat ik met hem – ik kende hem reeds lang voordien – het contact weer heb opgenomen. Op het goede oogenblik kan dit van groot belang zijn.<sup>126</sup>

Correspondent H. Jelinger nam zich eveneens voor Eyck te 'bewerken'.<sup>127</sup> Of hij dat ook deed is onduidelijk. In ieder geval zwichtte Eyck niet voor de Kultuurkamer.<sup>128</sup>

Eind 1941 sprak Sassen met Godfried Bomans. Deze had met zijn *Erik of het klein insectenboek* weliswaar een ‘merkwaardig boek’ geschreven, aldus de cultureel adviseur, maar was ‘ongetwijfeld een opmerkelijk en, zooals de kranten dit uitdrukken, “veelbelovend” auteur’.<sup>129</sup> Bomans toonde zich tegenover Sassen niet onwillig ten aanzien van het idee van een Kultuurkamer. Wel had hij bezwaren van ideële aard, zo blijkt uit Sassens verslag aan Goedewaagen:

[...] hij is bevreesd, dat het lidmaatschap der *Н. К. К.* ideologische consequenties met zich brengt, welke hij niet kan deelen. Wanneer hij de overtuiging heeft ‘vrij’ te zijn als lid van het Letterengilde in dien zin, dat hij daardoor geen boeken hoeft te schrijven, welke van een bepaalde doctrine doordrenkt zijn, zal hij zich gaarne aanmelden. Zoo niet, dan geeft hij zijn schrijversloopbaan op; een loopbaan, welke sociaal-economisch zooveel kansen biedt, dat hij zou kunnen trouwen, doch die hij zal verlaten om een baan als psycho-technicus bij de mijnen te aanvaarden en dan jaren te wachten, alvorens te kunnen trouwen.<sup>130</sup>

Bomans meldde zich niet aan.<sup>131</sup> Zijn argument om te kunnen trouwen lijkt overigens voor de gelegenheid wat aangedikt: een dag voordat hij in 1944 het jawoord voor God zou geven, zegde hij zijn huwelijk af. Volgens zijn biograaf Michel van der Plas durfde hij de beslissende stap nog niet aan.<sup>132</sup> Het jaar erop was hij er wel klaar voor.<sup>133</sup>

Moedig was de reactie van dichter Adriaan Roland Holst. Joachim Bergfeld, *Leiter Abteilung Kultur* van het *Generalkommissariat zur besonderen Verwendung* van het *Reichskommissariat für die besetzten niederländischen Gebiete*, informeerde hem persoonlijk over de meldplicht. Roland Holst schreef terug dat hij de pen had neergelegd en dat inschrijving dus niet nodig was. Die vlieger ging niet op, liet Bergfeld weten, omdat het werk van de gevierde dichter nog in de handel circuleerde.<sup>134</sup> Roland Holst gehoorzaamde, maar schreef de Kultuurkamer ‘dat uw afkeuring door mij op hoogen prijs zal worden gesteld’.<sup>135</sup> Toen de door Bergfeld gemobiliseerde *Sicherheitspolizei* hem vervolgens thuis opzocht, was hij toevallig buiten de deur.<sup>136</sup> Zijn vriend en collega Jan Engelman, die weigering als enige juiste handelwijze zag, was teleurgesteld dat Roland Holst zich toch had opgegeven: ‘Wij dragen een groote verantwoordelijkheid en dáárom hebben wij eigenlijk niet alleen voor onszelf te beslissen,’ schreef hij hem. ‘Het is vooral om die redenen, dat ik je besluit betreur, al voeg ik er onmiddellijk bij, dat ik haast alles vergeeflijk vind met het oog op het schrikbewind waaraan wij bloot staan en dat ik van mijzelf minder zeker ben dan van wien

ook, al is de wil tot het uiterste aanwezig.<sup>137</sup> Maar Engelman had niet aan de pressie blootgestaan die zijn vriend had ondervonden.<sup>138</sup>

Na de oorlog kreeg het midden van de Kultuurkamer vanzelfsprekend een heldhaftig, anti-Duits randje. Toch is het niet zo dat alle weigeraars daar principiële redenen voor hadden. Een groep architecten stelde een pamflet op waaruit blijkt dat zij de komst van de Kultuurkamer met 'grootte belangstelling' hadden afgewacht. Zij hadden echter moeten concluderen dat de organisatie 'een stap achteruit' betekende. Want, zo stelden zij,

de opbouw van de Kultuurkamer is helaas typisch N.S.B., eenzijdig; zonder behoorlijk onderscheid van beroep of vak of van bekwaamheid worden daarin by elkaar gebracht: architecten, schilders, musici, journalisten, tooneelspelers enz. [...] Samenvattend kan worden gezegd, dat deze opzet geheel anti-nationaal is. De conclusie is zeker teleurstellend. Uit de verhoogde belangstelling van de overheid voor het rijke gebied van onze cultuur, hadden wij minstens mogen verwachten een goede en gezonde ordening van het bouwvak! [...] Zo kan dan helaas op het ogenblik geen ander standpunt worden ingenomen, dan dat van een volledige afzijdigheid van de Kultuurkamer.<sup>139</sup>

In dit geval kwam de boycot dus niet voort uit kritiek op de ideële aard van het systeem – het motief dat na de oorlog alle andere deed verbleken – maar slechts uit kritiek op een organisatorisch onderdeel daarvan. Het pamflet wekt de indruk dat de architecten in kwestie enthousiaste aanhangers waren geworden wanneer dat onderdeel hun wel was bevallen.

Bovenstaand relaas geeft slechts een beperkt beeld van de variëteit aan beweegredenen om wel of niet tot de Kultuurkamer toe te treden. Vele andere argumenten – sociale, economische, religieuze, politieke – speelden een rol. En zoals het voorbeeld van de architecten aangeeft, zegt het naakte gegeven van toetreding of weigering niet alles. Generalisering kan dan ook tot een vertekend beeld leiden. Het is een onderwerp dat bij elke kunstenaar wiens werkzame leven door de oorlog werd doorkruist, zorgvuldige studie vereist.

#### KUNSTENAARS EN KUNST BUITEN DE KULTUURKAMER

Zoals we zagen waren er kunstenaars die buiten de Kultuurkamer bleven omdat ze niet lid mochten worden, en kunstenaars die niet lid wilden worden. Van de eerste groep, in meerderheid joden, zijn de sombere feiten bekend. Zij werden geëxcommuniceerd uit de samenleving en meestal gedeporteerd en vermoord. Een aantal van hen overleefde in onderduik. In

hoofdstuk 2 komen we deze groep weer tegen en bespreken we hun uitsluiting vanuit het perspectief van kunstenaarsvereniging Arti et Amicitiae.

Zij die geen deel wensten uit te maken van de nationaalsocialistische kunstwereld, creëerden hun eigen, ondergrondse *scene*, waarin hun beroepsbestaan een geheel nieuwe dimensie kreeg. Beeldend kunstenaars ontvingen privéopdrachten en leverden bijdragen aan de clandestiene kunst. Te Groningen berichtte Hendrik Werkman aan het gewestelijk bureau van de Kultuurkamer dat hij niet kon ingaan op de uitnodiging om deel te nemen aan een plaatselijke tentoonstelling: 'Sedert 1937 heb ik niet meer geschilderd of aan tentoonstellingen deelgenomen. Mijn bedrijf, waarmee ik aangesloten ben bij de vakgroep laat mij geen tijd om er nog weer mee te beginnen. Ik verzoek U daarom voor eventueel volgende tentoonstellingen geen uitnodigingen meer te zenden, ik kan er toch geen gebruik van maken.'<sup>140</sup> In werkelijkheid was Werkman op dat moment echter zeer productief. Meer dan de helft van zijn oeuvre kwam in de vijf oorlogsjaren tot stand en zijn grafiek vond gretig aftrek in het ondergrondse circuit.<sup>141</sup>

Vanwege het vluchtige karakter van hun kunstvorm moesten musici en toneelspelers het hebben van zogenoemde 'zwarte avonden'.<sup>142</sup> Vooral in de latere oorlogsjaren tierden deze welig, getuige de woorden van verzetsdichter Anton van Duinkerken:

Het werk der clandestiene cultuuravonden vertakte zich in 1943 over geheel het land. Het werd gepropageerd door geestdriftige vaderlanders. De ondergrondse kunstmanifestatie drong zelfs in de kleinste dorpen door en er werden avondjes gegeven in huizen, waar de Duitsers als het ware met hun neus op zaten. [...] Zij [de zwarte avonden] onderhielden de vaderlandse geest, bevorderden het contact tussen kunstenaars en publiek, boden geschikte gelegenheid voor de propaganda van clandestien gedrukte boekjes of rijmprenten; zij maakten de kunstenaars, die niet getekend hadden voor de Kultuurkamer, het leven mogelijk en zij voorkwamen in menig geval de morele depressie van het plaatselijk cultuurleven.<sup>143</sup>

Geliefd waren de opvoeringen van Shakespeares *Hamlet*, die op de *bühne* herhaaldelijk uitroept naar Engeland te zullen vertrekken, en Vondels *Gijsbrecht van Aemstel*, waarin toehoorders van begin tot eind anti-Duitse toespelingen ontdekten.<sup>144</sup> In Boxtel kreeg de Nijmeegse hoogleraar B.H. Molkenboer het aan de stok met de NSB-burgemeester omdat hij tijdens lezingen bij de mensen thuis omstandig vertelde over de straffen die Dante in zijn *Divina Commedia* aan verraders toebedeelde.<sup>145</sup>

Zo was de verzetshouding potentieel al inherent aan het kunstenaarsvak. Daarnaast waren kunstenaars ook actief in het politieke verzet. De bestuurders van de NKB hadden al vroeg in de oorlog besloten om tegenover de machthebber 'als water te zijn dat steeds ontglipt'.<sup>146</sup> Vooral Gerrit van der Veen zou uitgroeien tot verzetsicoon. In de illegale periodiek *De Vrije Kunstenaar*, een initiatief van componist Jan van Gilse, waarschuwde hij keer op keer tegen inmenging met het nazibeleid. De gratis uitgave, die voor het eerst verscheen in mei 1942, werd aanvankelijk gefinancierd uit een fonds van Van der Veen en later waarschijnlijk door het Nationaal Steun Fonds (NSF), de belangrijkste financier van het landelijk verzet. De oplage lag rond de duizend exemplaren, maar het blad ging van hand tot hand en moet zo een veel groter aantal kunstenaars hebben bereikt.<sup>147</sup>

Van der Veen was eveneens betrokken bij de aanslag op het Amsterdamse bevolkingsregister in 1943, het bekendste wapenfeit van het kunstenaarsverzet. Van der Veen, Sandberg, drukker Frans Duwaer en enkele anderen waren medio 1942 begonnen met het op grote schaal vervalsen van persoonsbewijzen ('pb's') om deze uit te kunnen delen aan joden en voor de arbeidsinzet opgeroepen mannen. Het lukte de groep om nauwelijks van echt te onderscheiden pb's te fabriceren, maar één probleem bleef: de autoriteiten konden in het bevolkingsregister natrekken of een pb echt of vals was. Zo ontstond het plan om het bevolkingsregister op te blazen.<sup>148</sup> Op 27 maart 1943 werd het gebouw aan de Plantage Kerklaan met behulp van springstoffen en benzol in lichterlaaie gezet. De actie richtte een enorme ravage aan en hoewel een gedeelte van de cartotheek intact bleef, werd het systeem langdurig ontwricht.<sup>149</sup> Voor de plegers Van der Veen, schrijver Willem Arondéus, architect Koen Limperg, letterkundige Johan Brouwer en acht niet-kunstenaars was dit echter de laatste verzetsdaad: als gevolg van verraad werden zij al snel na de aanslag ingerekend en gefusilleerd. Sandberg en enkele andere betrokkenen wisten te ontkomen.<sup>150</sup> Hoewel de motieven voor hun houding zonder twijfel uiteenliepen, moeten zij allen hebben beschikt over *Zivildcourage* of burgermoed.<sup>151</sup> Wierp je je als mens en kunstenaar op voor medemens en maatschappij of liet je je persoonlijke belangen prevaleren? Tegenover het verzet stond de meerderheid die het laatste liet overwegen. Schrijfster Willemina Vermaat vatte het dilemma dat de bezettingssituatie met zich bracht, treffend samen. 'Men kan in dezen oorlogstijd niet anders, dan in de eerste plaats aan eigen lijfsbehoud denken,' had zij opgevangen in een samenzijn met vrienden. Daarop was een zwijgen gevallen dat enkele ogenblikken aanhield. 'Sommige gezichten klaarden op,' aldus Vermaat, 'in de harten van anderen kroop een gevoel van schaamte. Want bij al het menselijke

werd er toch een kreukel in de ziel openbaar, die niet door dit woord kon worden gladgestreken.’<sup>152</sup>

## *De Kultuurkamer in werking*

### EEN MOEIZAAM PROCES

Diverse over het land verspreide controleurs dienden in de gaten te houden of de vanuit Den Haag verordonneerde maatregelen in de praktijk werden nageleefd. Voor bekende kunstenaars was het vanzelfsprekend lastiger om de regels te ontduiken dan voor minder bekende collega's. Verder lag het aan de activiteit van het gewestelijk bureau en de controleurs van Kultuurkamer en DVK hoe groot de bewegingsvrijheid in een bepaalde landstreek was. Op het platteland was deze niet per se groter dan in het westen des lands, waar de bezettingsmacht zich concentreerde. In Limburg kwam nota bene vanuit de eigen gelederen het verzoek of de controleurs vergevingsgezinder te werk wilden gaan. Gewestelijk bestuurder J. Delsing vond dat de werkwijze van de opsporingsdienst aan de betreffende volksaard moest worden aangepast. 'Ik zou het daarom zeer op prijs stellen,' schreef de Limburger aan het hoofd van de opsporingsdienst, 'indien de controleurs opdracht kregen in het zuiden eenige soepelheid te betrachten en niet al te gauw over te gaan tot het maken van proces-verbaal'.<sup>1</sup>

Aan structurele controles is men echter nooit toegekomen en van volledige nazificatie van de Nederlandse kunstwereld was bij lange na geen sprake. Regelmatig wisten weigerachtige kunstenaars zich in de openbaarheid te profileren. Soms konden kunstenaars geestelijk verzet bieden door zich in radio-interviews lovend uit te laten over joodse collega's.<sup>2</sup> Niet-geregistreerde architecten bouwden ongehinderd door, net zoals het voorkwam dat kunsthandels werk etaleerden van niet-geregistreerde schilders.<sup>3</sup>

Typerend voor de impotentie van de Kultuurkamer waren de onderzinkingen van architect A.H. Kleinenberg, correspondent bouwkunde voor de provincie Groningen. Uit zijn rapporten blijkt dat de Groningse architecten maar moeizaam in de gewenste richting te bewegen waren. Velen zagen de Kultuurkamer als NSB-instantie of waren niet op de hoogte van het verplichte karakter ervan. In april 1944 meldde Kleinenberg aan de gewestelijk bestuurder dat hij een groepje collega's uit zijn woonplaats Musselkanaal tevergeefs had proberen te overreden zich bij de Kultuurkamer in te schrijven.<sup>4</sup> Toen hij zich hierover op het gemeentehuis had beklagd, had men hem beloofd voortaan alleen met aangemelde architecten samen te werken. De maand daarop berichtte Kleinenberg dat ook in

het naburige Onstwedde het roer om was.<sup>5</sup> Weer een maand later volgde nog een kleine triomf voor de ijverige correspondent. Een collega-architect had zich vanwege de veranderde situatie toch maar ingeschreven. ‘Zoo mogelijk zal ik trachten ook de andere in deze buurt liggende gemeenten te bewerken,’ noteerde Kleinenberg.<sup>6</sup> Dat dit gelukt is, is niet waarschijnlijk. D-Day lag inmiddels al achter hem, de bevrijding van zuidelijk Nederland en de laatste, strenge oorlogswinter waren ophanden.

Medestanders van de Kultuurkamer berokkenden het instituut waarschijnlijk minstens zo veel schade als tegenstanders. Meningsverschillen waren aan de orde van de dag. Zo meenden onderlegde figuren als Gerdes, Colnot en Boijmans-directeur Hannema dat van goede kunst een zeker prestige moest uitgaan. Zij botsten met functionarissen die juist af wilden van het elitaire aanzien van de kunst en haar een ‘volks’ karakter wilden geven. De laatsten waren vaak NSB’er en hadden in de regel nooit eerder deel uitgemaakt van de officiële kunstwereld. Een groot twistpunt was de eerdergenoemde expositie *Hulpwerk Beeldende Kunst*.<sup>7</sup> Deze werd georganiseerd door de Nederlandse Volksdienst en had als doel om ‘den begaafden kunstenaar den weg te effenen, om volksch waardevolle kunstwerken te vervaardigen’ en ‘bij het volk liefde en begrip voor de ware kunst te wekken en tegen de “Kitsch” te strijden’.<sup>8</sup> Colnot en Gerdes waren uitgesproken tegenstanders van de titel *Hulpwerk Beeldende Kunst* vanwege de connotatie van hulpbehoevendheid die erin school.<sup>9</sup> Zij meenden dat geen van de prominente kunstenaars op deze manier zou willen meedoen.<sup>10</sup> Omdat de Nederlandse Volksdienst niet toestemde met een naamsverandering in *Kunst aan het Volk*, trokken Colnot en Gerdes verdere medewerking door de Kultuurkamer in. Hannema, door Gerdes over het besluit ingelicht, liet weten een tegenexpositie in Museum Boijmans te zullen organiseren.<sup>11</sup> Ook anderszins leed de reorganisatie van de Nederlandse kunstwereld schade door intern gekibbel en miscommunicatie. Dat is geen enkele organisatie vreemd, maar binnen het haastig opgebouwde en onder hoogspanning werkende bezettingsapparaat gold dit versterkt.

#### HET REINIGEN VAN DE AUGIASSTAL.

#### KUNSTHANDEL, KITSCH EN KULTUURKAMER

Dat de nazi’s grote belangstelling voor de Hollandse schilderkunst koesterden, is bekend. Na de Duitse zege in 1940 richtten zij zich met grote voortvarendheid op de verwerving daarvan. Kunstbezit van joden eigenden zij zich eenvoudigweg toe – wat zij, met een hun kenmerkend eufemisme, *Sicherstellung* noemden. Voor honderden miljoenen guldens verdwenen geroofde kunst- en andere objecten de grens over naar Duitsland.<sup>12</sup> Op de

reguliere kunstmarkt sloegen de Duitsers eveneens fors in. Kunstverkopers lieten zich daarbij niet afremmen door het wetsbesluit van de Nederlandse regering in ballingschap dat handel met de vijand ongeldig verklaarde en de geëxporteerde goederen na de bevrijding aan de staat toewees.<sup>13</sup>

Ook de burgerbevolking had tijdens de bezetting een versterkte belangstelling voor kunst. De geleide bezettingseconomie zorgde voor een daling in de werkloosheid, een kleiner aanbod van goederen en stabiel gehouden prijzen. Meer dan voorheen hielden mensen geld over.<sup>14</sup> Met het opheffen van de deviezensgrens in april 1941 steeg de geldhoeveelheid drastisch en daalde het vertrouwen in de gulden navenant. Op zoek naar waardevaste investeringen kwamen mensen bij de kunst terecht.

De vele beginners die zo het goedkopere segment van de kunstmarkt betraden, lieten zich gemakkelijk in het ootje nemen en kochten vervalsingen of hobbyistische prullaria.<sup>15</sup> De Haagse kunsthandelaar A.J. Boer noteerde: 'Hoeveel kleine luidjes hebben niet uit angst voor devaluatie, hun spaarbanktegoed geheel opgenomen en er gedeeltelijk klungels voor gekocht. Dat zijn er heel wat.'<sup>16</sup> Het citaat stamt uit Boers boekje *Kluchten en drama's in den kunsthandel* (1943), dat geheel was gewijd aan de opmerkelijke opbloei van de kunsthandel en de sjacherpraktijken in de maalstroom daarvan.<sup>17</sup>

De kunstenaars zelf konden de vraag nauwelijks bijbenen. Eind 1943 beschreef het *Nieuwsblad van het Noorden* het gemak waarmee zij hun werk sleten. 'Deze vloed van den verkoop verklaart ook het feit, dat we op exposities hoe langer hoe zeldzamer studies e.d. zien,' legde de krant uit. 'Ook de jonge kunstenaar vindt meestal een zoo vluggen afzet, dat hij hiervoor gestadig kan doorwerken.'<sup>18</sup> Veelzeggend is de volgende dagbladadvertentie: 'Kunstschilders, Attentie! Aanbiedingen gevraagd voor export: Interieurs, Havens, Zee, Landschap, Bloemen. Regelmatige Afname. Materiaal wordt verstrekt.'<sup>19</sup> Het argwanende DVK stuurde twee controleurs op de adverteerder af en maakte een einde aan zijn praktijken.<sup>20</sup>

Dat nu iedere onbenul zich voor kunsthandelaar kon uitgeven, vormde een hoofdpunt van ergernis voor DVK en Kultuurkamer en wordt dan ook veel genoemd in hun stukken. Correspondent F.M.W. van de Vlasakker berichtte:

In Venlo bestond er voor den oorlog geen enkele kunsthandel, terwijl er momenteel niet minder dan acht zijn, waarbij dan nog niet gerekend de zaken, die schilderijen als bij-artikel verkoopen. De kwaliteit van het aangeboden werk is beneden peil, kortweg 'kitsch', hetgeen niet te verwonderen is, als men weet, dat een der 'kunsthandelaren' vroeger reiziger was in olieproducten en een ander reiziger in zakjes blauw.<sup>21</sup>

Hoewel niet de Kultuurkamer maar de algehele bezettingssituatie debet was aan de bloeiende kitschhandel, werd de Kultuurkamer hiervoor verantwoordelijk geacht. Zij had het uitbannen van de kitsch immers tot een van haar speerpunten gemaakt.<sup>22</sup> Van de Vlasakker klaagde: 'De verkoop van "kitsch" neemt abnormale vormen aan. Bij zaken van den meest uiteenlopenden aard, tot ijzerhandels toe, hangen tegenwoordig "schilderijen" in de etalages, die nog beneden het peil van vroegere prulproducten blijven. Door dit alles wordt het prestige van de NKK ten zeerste aangetast.'<sup>23</sup>

*De Schouw* stelde in september 1944 wijselijk vast: 'Het reinigen van dezen Augiasstal is ongetwijfeld een herculische onderneming.'<sup>24</sup> De voortdurende onenigheid over wat goede en wat slechte kunst was, wees het blad op de vergeefsheid van die onderneming: '[...] want waar is de grens tusschen Kitsch en niet-Kitsch precies te trekken, in 't bijzonder daar waar zich beide in een enkel werk soms op moeilijk definieerbare wijze kunnen mengen?'<sup>25</sup>

'ALLES STAGNEERT.' HET EINDE VAN EEN CULTUREEL TIJDPERK  
Vanaf het voorlaatste oorlogsjaar konden de nationaalsocialistische cultuurwerkers moeilijk nog ontkennen dat de boel in het honderd was gelopen. Alle omstandigheden bij elkaar zorgden voor een chaotische toestand in de kunstwereld, waarvan het departement en vooral de op de praktijk gerichte Kultuurkamer de schuld kregen.<sup>26</sup> Zoals bestuurders in hun omgeving vernamen: 'Wat heb ik aan die Kultuurkamer. Het is nog een veel groter rommel dan voor de oorlog.'<sup>27</sup> 'Het Gilde kan niets doen en alles stagnert,' concludeerden zij moedeloos.<sup>28</sup>

Na Dinsdag kwam definitief de klad in de activiteiten van de Kultuurkamer. De Haagse bureaus van Kultuurkamer en DvK, al uitgedund door oproepen voor de arbeidsinzet en de Landwacht,<sup>29</sup> liepen na die vijfde september 1944 in hoog tempo verder leeg.<sup>30</sup> DvK- en Kultuurkamerleider Sebastiaan de Ranitz nam zijn intrek in het gewestelijk bureau te Groningen.<sup>31</sup> Andere ambtenaren volgden hem, of vertrokken naar Duitsland of nog elders.<sup>32</sup> Brandstof en voedsel werden steeds schaarser. In september 1944 kwam het treinverkeer tot stilstand als gevolg van de Spoorwegstaking. Historicus Werner Warmbrunn sprak treffend van 'the long wait '40-'44', die zijn apotheose vond in 'the final winter '44-'45'. Vooral in de steden in het westen heersten in die laatste fase 'great hardship and tragedy'.<sup>33</sup> Het aantal door de oorlog getraumatiseerde Nederlandse burgers groeide in korte tijd alsnog sterk in dit venijnige staartje van de bezetting. Niet voor niets vormen juist de hongertochten en tulpenbollen uit deze periode sterke stigmata van het collectieve geheugen.

Hoewel de bezetter hevige stuiptrekkingen van geweld en repressie vertoonde naarmate de geallieerde legers hem dichterbij kwamen, was tegelijk merkbaar hoe zijn moreel kelderde. 'De actie van de n.s.b. is anders de laatste maanden erg getaand,' vernam de in onderduik verblijvende Willem Sandberg begin april 1945 van een kennis uit Groningen. 'Toen ik hier in de Herfst kwam werden vaak nog propaganda marschen gehouden en muziekuitzendingen (op 't marktplaatsje). Aan alles kun je nog wel zien dat ze zich hier nog tamelijk veilig voelen, doch de "actie" is zo goed als stopgezet!'<sup>34</sup> De brief werd overigens teruggestuurd aan de afzender. De reden: 'Postverkeer gestaakt'.<sup>35</sup> Werkman ving een gesprekje tussen twee nsb'ers op, die overwogen om elkaar voortaan maar weer met 'meneer' aan te spreken in plaats van 'kameraad'. 'Wat zouden ze daarmee bedoelen,' vroeg Werkman zich af. 'Zijn dat optimisten of pessimisten?'<sup>36</sup>

Ondanks alle ontberingen en het vertrek van Kultuurkamerpresident De Ranitz en vele andere medewerkers bleef een klein clubje ambtenaren met ogenschijnlijk goede moed op de post in Den Haag. Met blinde overtuiging bleven zij plannen smeden en verslagen schrijven. Weliswaar zag men de toestand aan de fronten, de 'bezetting' van de zuidelijke provincies en het bombardement op Bezuidenhout als 'reële factoren voor een gedeprimeerde stemming', toch moest de Kultuurkamer 'van stonde af aan weer worden opgebouwd, alsof er geen moeilijkheden waren'.<sup>37</sup> Daartoe was in de eerste plaats volledige medewerking van de hoogste beambten nodig. 'Gerekend wordt dus op volle inzet met alle energie en groote zelftucht van de topfunctionarissen, die natuurlijk het voorbeeld zullen moeten geven'.<sup>38</sup> Alleen al de afwezigheid van de president – waarover men moest toegeven dat dit zo haar 'eigenaardige moeilijkheden'<sup>39</sup> opleverde – laat zien dat dit schier onmogelijk was.

Tekenend voor de verblindheid van deze laatsten der Mohikanen is dat zij meenden na de Duitse overgave de zaken in gemoedelijke sfeer te kunnen overdragen: 'In geval van een geallieerde bezetting zullen, naar zij verklaren, alle topfunctionarissen hun arbeid blijven voortzetten, ten einde een overdracht der werkzaamheden te vergemakkelijken'.<sup>40</sup> Het is alsof zij door de onder nationaalsocialisten zo geliefde filosoof Oswald Spengler waren ingefluisterd: 'Auf dem verlorenen Posten ausharren ohne Hoffnung, ohne Rettung, ist Pflicht. Ausharren wie jener römische Soldat, dessen Gebeine man vor einem Tor in Pompeji gefunden hat, der starb, weil man beim Ausbruch des Vesuv vergessen hatte, ihn abzulösen. Das ist Größe, das heißt Rasse haben'.<sup>41</sup>

## Beschouwing

‘Weet één ding goed: de Mof knecht ook de kunst. Hij maakt haar slaafs, gewetenloos, ontoonbaar,’ waarschuwde *De Vrije Kunstenaar* in november 1942.<sup>1</sup> Maar zoals we in dit hoofdstuk lezen, weken de beeldende kunst van het Kultuurkamertijdperk en die van het voorgaande decennium niet eens zo heel sterk van elkaar af. De eerste was een enge variant van de laatste. Het ‘einde der ismen’ was nu overheidsdictaat, maar had voor de Duitse inval al rondgezongen.

In de vroege twintigste eeuw had de avant-garde ook in Nederland een voet tussen de deur gekregen, maar zij had die tijdens het door culturele, politieke en economische crisis geplaagde interbellum moeten terugtrekken.<sup>2</sup> De tijdsomstandigheden deden de blik naar binnen keren. In de jaren dertig zetten het neorealisme en de Bergense School de toon in de schilderkunst, terwijl veel beeldhouwers zich richtten op de aloude opvattingen van het classicisme. Jonge realisten als Koch, Willink en Ket waren de ‘moderneren’.<sup>3</sup> Zij hadden – zij het met behulp van oude middelen – een nieuwe beeldtaal gevonden die werd begrepen als uitdrukking van de eigen tijd.<sup>4</sup> Wie de avant-garde trouw bleef, vertrok naar het buitenland, zoals Mondriaan en de broers Van Velde, of werkte in de marge, zoals de Groninger Hendrik Werkman en de in 1938 naar Nederland uitgeweken Duitser Friedrich Vordemberge-Gildewart.<sup>5</sup> Laatstgenoemde had drie jaar na zijn emigratie nog steeds geen doek verkocht in zijn nieuwe vaderland, aldus vakgenoot Werkman.<sup>6</sup> Als het aan Werkman had gelegen, was dat heel anders geweest. Vordemberges werk demonstreerde volgens hem ‘de afkeer van gekrul en geklodder, een woord waarmee men zich even goed van zoo menig kunstwerk zou kunnen afmaken’.<sup>7</sup>

In de late jaren dertig deed de Duitse entartete Kunst-beweging ook in Nederland veel stof opwaaien. Voor de meeste critici vormden de gebrandmerkte objecten geen voorbeeldkunst, maar de wijze waarop er in het buurland mee werd omgesprongen, vond men behoorlijk mal – typisch Duits ook wel. Aan de vooravond van de Duitse inval verdedigde kunstenaar Paul Citroen, oprichter van de progressief gerichte Nieuwe Kunstschool, de ontaarde kunst in een lezing te Den Haag. De overvolle zaal legde hem vragen voor als: ‘Beteekenen werken van gederailleerden niet een gevaar voor het volk en zouden die niet werkelijk ontaard moeten worden genoemd?’ en ‘Kan een kunstenaar niet van binnenuit domheden begaan?’<sup>8</sup> Citroen pareerde deze met de uitspraak dat elke nieuwe generatie onherroepelijk haar eigen kunstvormen creëert. Picasso was hiervan volgens hem het schoolvoorbeeld: ‘Hij is als het leven zelf, alles, ontaard. Hij

leert, dat we dat wat we nu eenmaal zijn, gerust mogen zijn. Dat we moeten schilderen, zoals de vogels zingen. Nu ontaard, zal hij over 50 jaar wellicht als een der meest klassieken worden beschouwd.<sup>9</sup> Citroen zou gelijk krijgen – maar met de komst van de nazi's werd Picasso vooralsnog officieel verketterd. Kunst waarin een inhoudelijk tegengeluid werd geuit, verdween eveneens uit het zicht van de dictatuur. Harmen Meurs vernietigde zijn werk zelfs eigenhandig, uit voorzorg.

Kunsthistoricus Hans Mulder meende dat om een goed beeld te krijgen van de Nederlandse oorlogs- en verzetskunst, ook naoorlogs werk van schilders als Appel en Toorop en schrijvers als Vestdijk en Hermans betrokken moest worden. Pas na 1945 reflecteerden kunstenaars daadwerkelijk op de oorlog in hun werk, stelde hij niet zonder reden. Hoewel in bepaalde kringen wel degelijk over toekomstige vernieuwing werd gespeculeerd, wekte het gros van de kunst uit de bezettingstijd een geestloze indruk. Het repressieve klimaat van de dictatuur deed alle artistieke de das om. Ook *Kunst in vrijheid*, de bevrijdingstentoonstelling waar enkel werk te zien was van kunstenaars die zich niet bij de Kultuurkamer hadden ingeschreven, was in dat opzicht geen uitzondering.

Anders dan Mulder voorstelt, is het echter interessanter om de scheidslijn wél in mei 1945 te trekken. Alleen zo tekent zich immers het contrast af tussen de mens tijdens de oorlog en de mens die terugblijkt op de oorlog – het contrast tussen geschiedenis en herinnering. Tijdens de bezetting was Appel geen verzetsheld of artistieke vernieuwer, maar een berekenende jongeman die naar professionele mogelijkheden zocht binnen de voorhanden zijnde kaders. De nog alleszins traditionele stukken die hij aan Gerdes verkocht zijn, net als het getoonde werk op *Kunst in vrijheid*, exemplarisch voor hoe de natie was. De felle penseelstreken die Appel na de oorlog op doek zette, staan voor hoe de natie *had willen* zijn en hoe zij het eigen verleden bij voorkeur in herinnering bracht.

In het artistieke tijdperk 1940-1945 speelde de Kultuurkamer een centrale rol. Niet alleen dwong de organisatie de beeldende kunst in een realistisch, 'volks' keurslijf, ook was aansluiting hierbij voor kunstenaars – uitzonderd joodse – de enige mogelijkheid om een regulier professioneel bestaan te leiden. Door de wijze waarop de Kultuurkamer zich aan de kunstenaarsgemeenschap opdroeg en de morele keuze die ermee samenhang, is zij symbolisch geworden voor de nazificatie van de kunstwereld. Zij is een *lieu de mémoire* geworden, in de woorden van geschiedwetenschapper Pierre Nora.<sup>10</sup> De vraag of iemand 'Kulturkammer' was, heeft nog steeds een onmiskenbare invloed op zijn reputatie.

Over de Kultuurkamer wordt wel gesteld dat veel kunstenaars er 'lid' van waren. Minder bekend is dat het zover nooit is gekomen. Organisatorische problemen en de oorlogsontwikkelingen zorgden ervoor dat de verantwoordelijke ambtenaren niet toekwamen aan het omzetten van aanmeldingen in lidmaatschappen. In dit openingshoofdstuk kwamen meer onbekende aspecten van de Kultuurkamergeschiedenis aan bod. Zo waren er kunstenaars die op zichzelf positief waren over de nieuwe orde maar zich niet bij de Kultuurkamer wensten aan te sluiten, tekenden sommige kunstenaars omdat zij onder zware druk waren gezet en toonden ook joden interesse voor de Kultuurkamer omdat het instituut hoop gaf in tijden waarin hun bestaan ernstig werd bedreigd.

Een groot deel van de kunstenaars retourneerde zowel het Kultuurkamerformulier als het 'jodenbriefje'. Niet alleen scheppende en uitvoerende kunstenaars dienden zich te melden, maar ook allerhande ambachtslieden die zijdelings met kunst te maken hadden, variërend van toneelkappers tot rietvlechters. Verenigingen konden zich collectief laten registreren. Dit was, net als het nasturen van de ariërverklaring bij de beeldend kunstenaars, een slimme tactiek van de bezetter. Je inschrijving door de vereniging laten regelen drukte immers minder zwaar op het geweten dan de formulieren zelf op de bus doen.

De aanmelding bij de Kultuurkamer lijkt in veel gevallen verband te hebben gehouden met de dreigende ondermijning van het levensonderhoud. De bloeiende kunsthandel en veel royalere overheidszorg waren na de magere crisisjaren een extra stimulans om mee te gaan in de nieuwe situatie. Tot op dat moment ongekende materiële en financiële bijstand lag in het verschiet. *De Vrije Kunstenaar* concludeerde niet ten onrechte:

Door de kunst, naar Nederlandse verhoudingen, ruime geldmiddelen ter beschikking te stellen, door den kunstenaars voorziening in hun sociale noden en een bepaalde zekerheid van bestaan toe te zeggen, door de strijd tegen de beunhazerij en de kitsj aan te kondigen, heeft het [nazisme] getracht de kunstenaars in de kooi te lokken en wanneer het daarin aanvankelijk tot op beperkte hoogte geslaagd is, is dat zeker niet in geringe mate mede te wijten aan de negatieve houding t.a.z. van de kunst onzer voor-oorlogse officiële instanties.<sup>11</sup>

Bij de beslissing over toetreding tot de Kultuurkamer stond het pragmatische tegenover het principiële, eigenbelang tegenover *Zivilcourage*. Het gros koos voor zichzelf, het gezin, het inkomen. Een Brabantse Kultuurkamercorrespondent meldde: 'Dat zij, die met cultureelen arbeid hun

brood verdienen, zich bij de Kultuurkamer aansluiten (ja, mógen aansluiten) vindt geen afkeuring, zelfs begrip. Wij zijn immers kruideniers, nietwaar? En het “huishouden” gaat voor.”<sup>12</sup> Niet iedereen was echter begripvol, zoals bleek uit *De Vrije Kunstenaar*. Met het zwichten van de meerderheid zagen verzetslieden hun positie verzwakt. In de latere oorlogsjaren zullen zij cynisch hebben vastgesteld dat Nederland pas massaal in opstand kwam toen de Duitse ondergang vrijwel zeker was.

In die verwachtingsvolle laatste fase van de bezetting, waarin een fors gestegen aantal mensen leek te weten wat ‘goed’ was, werd tevens duidelijk wie onherroepelijk aan de verkeerde kant stonden. Wetgeving over de naoorlogse bestraffing van collaborateurs werd nu uitgewerkt. Steeds vaker werd gespeculeerd over ophanden zijnde artistieke verandering. Kunstenaars die als ‘fout’ bekendstonden, hing de bevrijding dan ook als een zwaard van Damocles boven het hoofd.



## 2

# Collaborerende kunstenaars

### *Inleiding*

Dit hoofdstuk verruimt het macroperspectief van de nationaalsocialistische kunstwereld voor de *petites histoires* van een select aantal kunstenaars dat deze kunstwereld mede vormgaf. Het beschrijft hoe kunstenaarsvereniging Arti et Amicitiae, de schilders Henri van de Velde en Pyke Koch en de beeldhouwer Johan Polet tot hun coöperatieve houding kwamen, wat deze inhield en hoe hun werk in de periode 1940-1945 werd gewaardeerd. Voorafgaand daaraan wordt hun artistieke en politieke ontwikkeling tijdens het interbellum belicht.

Van de Velde, Koch en Polet vallen onder de *rappel à l'ordre* die zich vanaf de jaren twintig in de beeldende kunsten voltrok. Zij werkten realistisch (Van de Velde en Koch) of classicistisch (Polet) en behoorden tot de *fine fleur* van de eigentijdse kunst. Ook kunstenaarsvereniging Arti et Amicitiae genoot aanzien in de kunstwereld. Het was 's lands oudste en voornaamste schildersgenootschap en telde veel gelauwerde kunstenaars onder zijn leden. Op Arti waren het Hollands impressionisme en de Bergense School geliefd, stijlen die net als het neorealisme en classicisme in goede aarde vielen bij de bezetter.

Zoals kunsthistorica Hestia Bavelaar terecht heeft opgemerkt, kunnen aan de stilistische keuze van een kunstenaar niet zonder meer politieke conclusies worden verbonden.<sup>1</sup> Wel is duidelijk dat iemands artistieke stijl bepalend was voor zijn receptie binnen de begrensde smaakopvattingen van het nationaalsocialisme. Wie abstract werkte, was ontaard en had dus per definitie geen schijn van kans. Wie figuratief werkte, kon – als hij dat in de gegeven omstandigheden ook wilde – veel exposeren en goed verdienen.

De Arti-bestuurders, Van de Velde, Koch en Polet collaboreerden uit ideologische, materiële of opportunistische overwegingen. Verschillen in overtuigingen en daden worden in dit hoofdstuk uiteengezet. Een opvallende overeenkomst is dat zij allen geloofden dat kunst en politiek gescheiden velden waren. Ook binnen het dwingende kader van de nationaalsocialis-

tische dictatuur bleven zij getuigen van de autonomie van het artistieke domein. Het beeld van de apolitieke, wat naïeve kunstenaar is na de oorlog wel ter verklaring aangevoerd voor een meegaande houding. Dit hoofdstuk laat zien dat deze verklaring in feite een vergoelijking impliceert, bedoeld om de herinnering te plooiën.

Door hun collaboratie raakten niet alleen de Arti-bestuurders, Van de Velde, Koch en Polet zelf in diskrediet, maar ook hun werken. Sinds de Renaissance hem van ambachtsman tot kunstenaar verhief, zijn de schepend kunstenaar en zijn oeuvre immers uitwisselbaar geworden – zoals het predicaat ‘Vermeer’ vandaag de dag evengoed naar de man als diens werk kan verwijzen. Dit gold vanzelfsprekend des te meer wanneer een werk als uitgesproken fascistisch werd gezien. Van de Velde en Koch maakten zo’n schilderij: *De nieuwe mensch* (ca. 1937) respectievelijk het *Zelfportret met zwarte band* (1937). De twee creaties komen in dit hoofdstuk uitgebreid aan bod, omdat zij bepalend zijn geweest voor de naoorlogse receptie van hun makers. Afhankelijk van de tijdgeest en het persoonlijke standpunt van de beschouwer zijn zij soms gedepolitiseerd, soms als iconen van fascisme en nationaalsocialisme neergezet. Terwijl in hoofdstuk 4 deze latere interpretaties centraal staan, buigt dit hoofdstuk zich over de ontstaansbetekenis van de twee portretten. Opvallend is dat geen van beide werken voor 1940 als fascistisch te boek stond. Hoewel dit is aangevoerd als bewijs dat de werken in wezen geen politieke betekenis dragen, zal ik betogen dat er meer redenen zijn om het tegenovergestelde aan te nemen.

## *Arti et Amicitiae en de Kultuurkamer*

### EEN VOORGESCHIEDENIS

In 1839 stelden de vijf directeuren van de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten te Amsterdam een emanciperende daad voor de Nederlandse kunst. Zij – dat waren de schilders Jan Willem Pieneman en Jan Adam Kruseman, beeldhouwer Louis Royer, graveur Benoit Taurel en architect Martinus Gerardus Tétar van Elven – richtten in dat jaar de Maatschappij *Arti et Amicitiae* op.<sup>1</sup>

De periode na 1814, het jaar waarin mecenas-koning Willem I aantrad, was voor kunstenaars rooskleurig geweest. Zo werden naast de Koninklijke Academie ook het Departement van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen en het Rijksmuseum in het Trippenhuis opgericht. De Belgische opstand van 1830 en de economische crisis die daarop volgde, brachten een wijziging in de cultuurpolitieke situatie teweeg. Het budget voor rijksaan-

kopen van eigentijdse kunstenaars daalde van f20.000 (1828) naar f3000 (1835-1843). Het aantal kunstenaars steeg daarentegen sterk in deze jaren. Hun belangen werden officieel behartigd door het Koninklijk Nederlands Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schone Kunsten, maar dat schoot hierin tekort.<sup>2</sup> Arti beantwoordde aan de roep van kunstenaars om autonomie. De vereniging bood een ontmoetingsplaats waar zij naar believen konden exposeren en zelf beoordelingscommissies konden vormen. Voor noodlijdende leden, kunstenaarsweduwen en -wezen werden fondsen in het leven geroepen.<sup>3</sup> Twee panden aan het Rokin werden omgevormd tot volwaardige kunstenaarssociëteit met tentoonstellingsruimten.<sup>4</sup> Achter de witgepleisterde, classicistische gevel die het gebouw kreeg aangemeten, gaat ook vandaag de dag nog het verenigingsleven schuil.<sup>5</sup>

Arti bood niet alleen professionele en economische, maar ook sociale voordelen. Op haar mannelijke leden had de voorname sociëteit een magnetische werking, die hen – ten overvloede zij vermeld dat dames in Arti's oprichtingseeuw nog niet welkom waren – dagelijks naar de vereniging dreef om daar te proeven van de geneugten van alcohol, tabak en het bil-



Gebouw Arti et Amicitiae aan het Rokin in Amsterdam, met op de voorgrond het Wilhelmina-standbeeld van Arti-lid Theresia van der Pant.

jartspel. Dit alles leidde ertoe dat Arti spoedig een toonaangevend centrum voor beeldende kunst in Nederland werd. Een verdere verklaring voor Arti's bloei in de negentiende eeuw ligt bij de voor dat tijdperk kenmerkende burgerlijke gezinsszin en preoccupatie met de nationale identiteit.<sup>6</sup> Dit bracht een golf van culturele initiatieven teweeg: naast Arti zagen de Maatschappij tot Bevordering van de Toonkunst (1829), de Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst (1842), het Historisch Genootschap (1845) en het Oudheidkundig Genootschap (1858) het licht.<sup>7</sup>

Willem I had de Academie van Beeldende Kunsten als opdracht meegegeven een nationale kunst te vestigen.<sup>8</sup> Dit streven kwam ook op Arti tot uiting, dat van meet af aan met de Academie verbonden was – onder haar (bestuurs)leden bevond zich stevast een aantal Academie-hoogleraren. In 1862 kreeg Arti's vaderlandsliefde permanente vorm met de opening van de Historische Galerij door Willem III. Deze verbeeldde het nationale verleden in 103 door de leden vervaardigde schilderijen. Dat de vereniging zich hiermee naar de tijdgeest voegde, bewijst de populariteit van de galerij gedurende het derde kwart van de negentiende eeuw. Wie Amsterdam bezocht, bezocht de Galerij.<sup>9</sup>

De Arti-leden hechtten aan traditie, conventie en hiërarchie. Zij waren verdeeld in 'stemhebbende leden', een select groepje in Amsterdam wonende, vooraanstaande kunstenaars dat inspraak had in de vergadering, en een aantal alternatieve categorieën als 'buiten-leden', 'gewone leden', 'dames-gewone leden' en 'kunstlievende leden'.<sup>10</sup> Lid worden geschiedde door middel van ballotage en wie wilde exposeren moest zijn werk aan een interne jury voorleggen. De statuten werden strikt nageleefd, jarigen en jubilarissen met de nodige egards onthaald. De vereniging was trots op haar band met het koninklijk huis. Willem I was beschermheer van Arti en zijn zoon Willem II nam deze titel van hem over toen hij in 1840 de troon besteeg. Ook Willem III stond de Maatschappij zeer na.<sup>11</sup> Hij stelde een jaarlijks uit te reiken koninklijke medaille in, een traditie die werd voortgezet door regentes Emma en haar dochter Wilhelmina.

In de laatste decennia van de negentiende eeuw begon Arti's ster te dalen. Met de oprichting van concurrerende verenigingen als het Haagse Pulchri Studio (1847), het Amsterdamse Sint Lucas (1880) en de Haagse Kunstkring (1891) raakte zij haar monopoliepositie kwijt. Sint Lucas, opgericht door leerlingen en oud-leerlingen van de Amsterdamse Rijks-academie – de opvolger van de Koninklijke Academie – moest een alternatief bieden voor het inmiddels tamelijk oubollige Arti, waar moderne kunststromingen met argwaan werden bekeken. Kunstenaars die op Arti waren geweigerd, konden vanaf nu terecht in de 'salon des refusés' van Sint

Lucas.<sup>12</sup> Daarbij kregen kunstcritici steeds meer invloed als gevolg van het toegenomen media-aanbod.<sup>13</sup> Hun vaak wat venijnige recensies kwamen Arti's imago niet ten goede. Toen de vereniging hier in 1907 openlijk tegen protesteerde, viel hoon haar ten deel.<sup>14</sup>

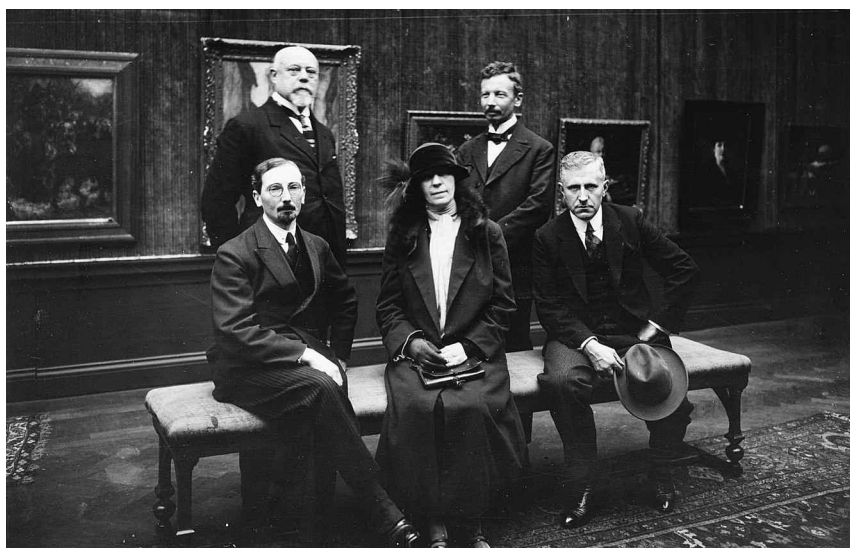
Maar hiermee is niet alles gezegd. Samen met Pulchri gold Arti rond de eeuwwisseling nog steeds als dé kunstenaarsvereniging van Nederland, met onder haar leden Piet Mondriaan, Willem van Konijnenburg, Lambertus Zijl, Jan Toorop, George Breitner, Joseph Mendes da Costa en Isaäc Israëls.<sup>15</sup> Uit de naam Arti sprak een zekere grandeur, het lidmaatschap was iets om trots op te zijn. Anders dan in haar begintijd werd Arti nu echter gezien als een vereniging voor gearriveerden – wat voor jonge en vooruitstrevende kunstenaars niet bepaald een aanbeveling was.<sup>16</sup>

ARTISTIEKE IDENTITEIT EN RECEPTIE TIJDENS HET INTERBELLUM  
Ook in de jaren rond de Eerste Wereldoorlog, toen moderne stromingen bloeiden in Nederland en Europa, hield Arti aan de traditie vast. Het Amsterdams en Haags impressionisme domineerde de tentoonstellingen, met als terugkerende thema's het Hollandse landschap, het stads- en dorpsgezicht, het stilleven en het portret.<sup>17</sup> Slechts een enkele keer kreeg de bezoeker iets verrassends voorgeschoteld. In 1932 stelde Arti na lang wikken en wegen een revolutionaire daad met een tentoonstelling van Chagall. Weliswaar was men van mening dat uit zijn werk een 'geheel andere geest' sprak, maar zijn naam gaf de doorslag. Zo kon de vereniging laten zien dat zij meer bij de tijd was dan wel werd gedacht.<sup>18</sup>

Arti was zeer op haar onafhankelijkheid gesteld. Toen in het crisisjaar 1931 de Nederlandse Federatie van Beeldende Kunstenaarsverenigingen werd opgericht, waren de leden, anders dan op andere verenigingen, huiverig zich aan te sluiten. Schilder Gerrit Knap verkondigde tijdens de ledenvergadering dat Arti zich op een eiland bevond en zich door aansluiting op het vasteland zou begeven. 'Wij worden dan een deel der massa en zullen aan directe kracht verliezen,' meende hij. Volgens hem was Arti's positie niet zo slecht dat zij de Federatie nodig had. Om daaraan toe te voegen: 'Arti zou een bolwerk moeten zijn tegen revolutionnair en communistisch streven.'<sup>19</sup> Ondanks dit soort tegenstand sloot de vereniging zich – zij het met 'groote voorzichtigheid' – bij de Federatie aan.<sup>20</sup> Dat het prominente Arti-lid Huib Luns de Federatie zou gaan voorzitten, sterkte de leden in hun keuze. Voorwaarde voor de toetreding was dat de Federatie puur als vakvereniging zou optreden en zich niet in artistieke aangelegenheden zou mengen. Toen Luns er een jaar later de brui aan gaf uit onvrede met het beleid van zijn medebestuurders, zegde ook Arti haar lidmaatschap weer op.<sup>21</sup>

De crisis van de jaren dertig sloeg de kunstwereld niet over. Ook voor de relatief welgestelde Arti-leden was het moeilijk brood op de plank krijgen. Tijdens vergaderingen kwam de financiële malaise onder kunstenaars regelmatig aan de orde. Zij genoten in die jaren nog niet de overheidsbescherming die hun in de oorlog – mits aangemeld bij de Kultuurkamer – en erna ten deel viel. Arti droeg haar steentje bij om de nood te lenigen. Zo verkocht zij reproducties van een door Piet van der Hem geschilderde voorstelling van de huwelijksvoltrekking van Juliana en Bernhard in 1937. De opbrengst daarvan ging naar hulpbehoevende kunstenaars. Ook het in 1935 opgerichte Voorzieningsfonds voor Kunstenaars en de actie Zomerzegels (vanaf 1937), initiatieven van PTT-bestuurder Jean François van Royen, boden soelaas.<sup>22</sup>

Arti's verhouding met de pers was tijdens het interbellum al even moeizaam als voor die tijd. Berucht was vooral criticus Albert Plasschaert, die onder meer voor *Het Vaderland*, *De Groene Amsterdammer* en het *Maandblad voor Beeldende Kunsten* werkte. De 'verslapping' en 'matheid' die hij op Arti waarnam, weet hij aan 'te lang volhouden van wat in drift begonnen, door dat volhouden die drift en dien hartstocht verloor'.<sup>23</sup> Maar ook anderen velden harde oordelen. Het *Algemeen Handelsblad* sprak van een 'gezapig doorsukkelen op dood spoor', *De Hofstad* verweet Arti zich afzijdig te houden van de tijd.<sup>24</sup> *De Telegraaf* nam op alle grote Amsterdamse kun-



Opening expositie van schilderijen, tekeningen en beeldhouwwerken op Arti et Amicitiae, 1934. Staand: links A. Hesseling, rechts Georg Rueter. Zittend: v.l.n.r. Salomon Garf, Marie van Regteren Altena, Johannes Jurrens.

stenaarsverenigingen 'afwezigheid van bewegingen en tegenbewegingen' waar. Grensverleggendheid zou zijn omgeslagen in artistieke stilstand. Dit verwijt was dus ook aan het ooit tegendraadse Sint Lucas gericht.<sup>25</sup>

De verenigingen maakten zich zo druk over het negatieve geluid van de steeds invloedrijker wordende media, dat zij er speciale commissies voor oprichtten die moesten ingrijpen als het te gortig werd.<sup>26</sup> De Haagsche Kunstkring wijdde in 1927 een congres aan het onderwerp. Daar verkondigde Academie-hoogleraar en Arti-lid Herbert van der Poll: 'Wij moeten verkoopen, de kunst is een quaestie van ellebogen.'<sup>27</sup> Letterkundige Jan Greshoff vatte de kern van het probleem daarop treffend samen: 'Zij denken en spreken eigenlijk ook niet over de kritiek; zij denken en spreken uitsluitend over de mogelijke economische gevolgen van de publicatie van de kritiek. Het is dien heeren niet om een aesthetisch probleem te doen, maar uitsluitend om de centen.'<sup>28</sup>

In 1939 beleefde Arti een tijdelijke opleving met de groots opgezette viering van haar honderdjarig bestaan. Amsterdams cultuurwethouder Emanuel Boekman prees de vereniging in een toespraak om de 'zeer gelukkige combinatie van artistieke en sociale verlangens' die ze belichaamde.<sup>29</sup> okw-minister Gerrit Bolkestein benadrukte 'hoezeer hij het werk der vereniging op prijs stelde, juist in dezen tijd, nu het noodig is tusschen zooveel verwarring en verwoesting, den geest van kunst en cultuur uit te dragen'.<sup>30</sup>

#### POLITIEKE IDENTITEIT TIJDENS HET INTERBELLUM

Als er iets kan worden gezegd over de Arti-leden van de vroege twintigste eeuw en de politiek, dan is het dat het gros zich hier bij voorkeur niet mee inliet. De Eerste Wereldoorlog lijkt op de sociëteit nauwelijks een thema te zijn geweest. Tijdens vergaderingen werd deze enkel genoemd in verband met praktische zaken als de hoge papierprijs, de brandstofschaarste en de beperkte buitenlandse expositiemogelijkheden.<sup>31</sup> Belgische collega's die de grens overstaken om het oorlogsgeweld in eigen land te ontvluchten, waren ongewenste concurrenten. De nurkse schilder Eduard Karsen bestempelde ze tot 'vreemdelingen, die geld afroonden'.<sup>32</sup>

De Arti-leden golden als kunstenaars van de 'ivoren toren'. Deze pejoratieve uitdrukking verwees naar de romantische kunstenaar die veraf stond van politieke besommeringen en het burgersmansbestaan. Toen dichter Albert Verwey in 1937 overleed, omschreef het *Leeuwarder Nieuwsblad* hem als 'een mensch die zich niet beperkte tot de ivoren toren van den individueelen kunstenaar'. Want: 'Hij stond nooit onverschillig tegenover het maatschappelijk gebeuren en de groote stroomingen, die het leven van onze tijd bewegen.'<sup>33</sup>

Een uitzondering op Arti's afkeer van politieke kwesties was haar reactie op het gedwongen aftreden van de gevierde joodse schilder Max Liebermann als erevoorzitter van de prestigieuze *Akademie der Künste* in Berlijn. Behalve Liebermann traden in 1933 negenendertig joodse en entartete kunstenaars onder dwang uit de Akademie, onder wie Heinrich Mann, Käthe Kollwitz, Oskar Kokoschka en Ernst Barlach.<sup>34</sup> Arti stuurde Liebermann een schriftelijke steunbetuiging en besloot hem te eren met een expositie. Onder de 156 bijeengebrachte tekeningen en pastels bevond zich een nooit eerder getoond portret van Liebermanns echtgenote. De schilder had het de Maatschappij persoonlijk ter beschikking gesteld.<sup>35</sup>

Het initiatief, dat eind 1933 plaatshad, zou een lelijk staartje krijgen. Stemhebbend lid Karsen sprak al tijdens het evenement de wens uit dat Arti zich niet nog een keer op politiek terrein zou begeven.<sup>36</sup> Toen de financiële afwikkeling aan de orde kwam, klaagde schilder Bart Peizel dat het te weinig geld had opgeleverd. Hij vond dat het verenigingsgeld in tijden van crisis vooral aan Nederlandse kunstenaars moest worden besteed. Karsen onderschreef dit. Hij achtte het onterecht dat buitenlandse kunstenaars 'die zich gegriefd voelen, de eer van een tentoonstelling wordt toebedeeld ten koste van onze kas'.<sup>37</sup> Opvallend is dat Liebermanns ontslag in de notulen van Arti's ledenvergadering aan de 'tijdsomstandigheden' wordt geweten.<sup>38</sup> Dit eufemisme weerklonk vaker in die jaren. Het lijkt vooral te zijn gebruikt door mensen die niet te lang wilden stilstaan bij de grimmige politieke situatie in delen van Europa.

In 1934 beklagden Arti en Pulchri Studio zich bij de minister van okw over de benoeming van de uit Duitsland gevluchte schilder Heinrich Campendonk als hoogleraar aan de Rijksacademie.<sup>39</sup> Waarom viel de keuze op een Duitser terwijl er Nederlandse kandidaten in overvloed waren?<sup>40</sup> Angst en ontevredenheid bepaalden hun standpunten, waarbij het economische laagtij een niet te onderschatten rol speelde. Een klein aantal Artileden gaf een ander signaal af. Jan Sluijters, Hildo Krop, Frans Everbag, Simon Maris, Marinus van Raalte, Salomon Garf, Leo Gestel en Louis Hartz sloten zich aan bij de Nederlandse afdeling van het Wereldcomité van Kunstenaars en Intellectuelen ten behoeve van slachtoffers van het nazisme. Onder meer Krop en Kees Maks waren lid van de antifascistische Bond ter Verdediging van de Kulturele Rechten (BVKR).<sup>41</sup>

Arti telde een vijftiental joodse leden. Onder hen bevonden zich Van Raalte (stemhebbend lid en penningmeester van 1921 tot 1931), Garf (stemhebbend lid en tweede secretaris van 1938 tot 1941), Martin Monnickendam (stemhebbend lid en lid van de commissie van beoordeling in 1923 en 1924), de buitenleden David Schulman en Baruch Lopes de Leao Laguna en

de gewone leden Felix Hess, Jo Spier en Mommie Schwarz. Ogenschijnlijk speelde antisemitisme op Arti dan ook geen rol. Toch kan het haast niet anders dan dat joden, net als elders in de Nederlandse samenleving, door veel leden als 'anders' werden gezien. Het gemak waarmee zij in 1941 van de ledenlijst werden afgevoerd, is hiervoor een indicatie. Mulder beschrijft een incident tijdens een Arti-vergadering in 1919, waar de sociëteitsleden ter tafel kwamen. Deze zouden niet kunstlievend genoeg zijn en afkeurenswaardige gewoontes hebben, zoals pokeren om geld. Toen Baruch Lopes de Leao Laguna informeerde wie van hen moesten verdwijnen, had Simon Maris geroepen: 'De Joden!'<sup>42</sup> Het is echter de vraag of Maris voor zichzelf sprak of slechts voor anderen in de vorm van een slechte grap. Meteen bij de oprichting in 1933 nam hij plaats in het Wereldcomité van Kunstenaars en Intellectuelen.<sup>43</sup>

Arti's vaderlandsliefde en koningsgezindheid waren tijdens het interbellum onverminderd groot. Geregeld werden prijsvragen met koninklijke thema's uitgeschreven, zoals 'het leven van Willem de Zwijger' bij de herdenking van zijn vierhonderdste geboortedag in 1933, en naar aanleiding van Beatrix' geboorte in 1938 'de schoonheid van het moederschap'. Datzelfde jaar viel op Arti het eerdergenoemde portret van de huwelijksinzegening van Juliana en Bernhard te bewonderen. Van de stemhebbende leden was alleen de communistisch gezinde Hildo Krop niet enthousiast over dit chauvinistische vertoon.<sup>44</sup>

Hoezeer 'het eigene' in het denken van de tijd paste, bewijzen de woorden van voorzitter Huib Luns ter gelegenheid van Arti's honderdjarig bestaan in 1939:

Veel veranderde in de laatste eeuw in onze samenleving, maar wat niet veranderde en niet veranderen kan, is de beteekenis van de uitverkiezing van den beeldenden kunstenaar van ons meest-eigene, en als opvoeder van ons volk. Immers, de Nederlandsche aard werd door niets zo zuiver vertolkt als door de schilderkunst, terwijl de schilders nog steeds het vermogen bezitten de Nederlanders van hun volksaard en van de schoonheid van hun land bewust te maken.<sup>45</sup>

Deze beschouwing, die anno nu wat vreemd en onkies klinkt, kwam uit de mond van iemand die nog geen jaar later de Duitse inval zou vergelijken met een oudtestamentische ramp.<sup>46</sup> Nationalisme was gemeengoed in die dagen, en daaraan konden verschillende conclusies worden verbonden.<sup>47</sup> Wie Luns' woorden in het extreme trok en meende dat het land aan 'ariërs' toebehoorde, bevond zich op het pad van het nationaalsocialisme. Arti telde

een klein aantal kunstenaars dat zich in de jaren dertig of veertig bij de NSB inschreef. Dat waren in ieder geval Ype Wenning, Gerrit van Duffelen, Olga van Iterson-Knoepfle, Ed Gerdes en Henri van de Velde.

Kenmerkend voor de politieke complexiteit van de jaren dertig zijn de vriendschappen en verbanden die in die tijd nog bestonden, maar na 1940 voorgoed beschadigd raakten. Om enkele voorbeelden te noemen: Artid Tjipke Visser, die tijdens de oorlog diverse opdrachten van de bezetter zou aanvaarden, was voor de oorlog huisbeeldhouwer van de SDAP en daaraan verbonden instellingen als *Het Volk* en De Arbeiderspers. In 1934 maakte hij een buste van de Amsterdamse wethouder Floor Wibaut.<sup>48</sup> Kultuurraad-lid Johan Polet, die na de oorlog lid werd van Arti, vereeuwigde socialistenleider Ferdinand Domela Nieuwenhuis. Polet was goed bevriend met beeldhouwer Leo Braat, die tijdens de oorlog lijnrecht tegenover hem zou komen te staan.<sup>49</sup> Schilder Mommie Schwarz, die in 1942 vermoord werd in Auschwitz, kwam bij NSB'er Henri van de Velde over de vloer.<sup>50</sup> Van de Velde was op zijn beurt vaste exposant bij zijn joodse zwager Carel van Lier, die begin '45 verzwakt door honger en uitputting het leven liet in een Duits concentratiekamp.<sup>51</sup> Een van de meest schrijnende voorbeelden in internationaal verband is dat Arno Breker in 1935, kort voordat hij Hitlers lievelingsbeeldhouwer werd, het dodenmasker van Max Liebermann vervaardigde. Het Berlijnse stadspaleis waarin de éminence grise van de Duitse kunst lag opgebaard, bezweek in de late oorlogsjaren onder het bommengeweld. Zijn weduwe had toen al zelfmoord gepleegd – haar deportatie had ze niet willen afwachten.<sup>52</sup>

Niet alleen de NSB'ers onder de Arti-leden zouden na de oorlog als 'fout' bekend komen te staan. Ook de vereniging als geheel trof deze blaam. Door aan de eisen van de bezetter te gehoorzamen, kwam Arti in nationaalsocialistisch vaarwater terecht. De wetten van de dictatuur resulteerden er immers in dat instanties als Arti óf geariseerd werden, óf verzet pleegden, met alle gevolgen van dien. Een neutrale houding was voor een kunstenaarsvereniging geen optie – ook al zag men dit zelf anders. Daarbij raakten verschillende Arti-bestuursleden actief betrokken bij het nationaalsocialistische kunstbeleid.

#### ARTI'S ARISERING EN DE KULTUURKAMERKWESTIE

Arti's eerste gezamenlijke bijeenkomst na de capitulatie van 15 mei 1940 stond geheel in het teken van de nieuwe politieke situatie. De leden bespraken en betreurden de bezetting en herdachten de voor het vaderland gevallen. In verband met de verduistering werden de notulen verkort

voorgelezen. Het *Algemeen Handelsblad* had gebeld met de mededeling dat de krant de zin ‘onder bescherming van Hare Majesteit de Koningin’ niet meer aan advertenties van Arti mocht toevoegen. Voorzitter Luns raadde allen aan spoedig inkopen te doen en liet weten verheugd te zijn over het grote aantal aanwezigen, ‘waardoor zij in deze zware tijden de traditie van de Maatschappij hoog hielden’.<sup>53</sup>

Na de schok van de inval zette het verenigingsleven zich in de daaropvolgende maanden schijnbaar ongestoord voort. Op vergaderingen kwamen de gebruikelijke onderwerpen ter tafel: ballotagekwesties, tentoonstellingen, de samenstelling van commissies en jubilerende kunstenaars.<sup>54</sup> Dat veranderde in 1941, toen de machthebber zijn aandacht op de kunstenaarsverenigingen vestigde. In het voorjaar van dat jaar organiseerde Tobie Goedewaagen een bijeenkomst voor de besturen van de grote verenigingen. Hij had de verenigingen nodig en zij hem, maakte hij daar duidelijk. BVK-hoofd Gerdes voerde de druk nog wat verder op. Hij deelde mee dat genootschappen als Arti en Sint Lucas, die recentelijk hun honderd- respectievelijk zestigjarig jubileum hadden gevierd, niet zómaar zouden worden opgeheven. Dat gold hooguit voor verenigingen ‘welke te hooi en te gras zijn opgericht’.<sup>55</sup> Eerder al, toen hij zijn twintigjarig bestuurslidmaatschap van Sint Lucas staakte om het BVK te gaan leiden, had Gerdes zijn bestuursgenoot Bart Peizel beloofd zijn best te zullen doen voor de grote verenigingen.<sup>56</sup> Maar, had hij toegevoegd, als zij hem zouden tegenwerken, dan bestond de kans dat hij zijn post moest verlaten.<sup>57</sup>

Op 11 juli 1941 werd het sociëteitsleven opgeschrikt door een inval van de Sicherheitspolizei. De Maatschappij werd opgeheven, haar bezittingen werden geconfisqueerd en het personeel werd ontslagen. Na achttien dagen kwam er een einde aan Arti's bezetting. De sociëteit moest gesloten blijven, maar er kon weer worden geëxposeerd. Ook mocht de vereniging – op de drank- en sigarenvoorraad na – weer beschikken over haar materiële en geldelijke eigendommen. Dit alles werd toegestaan onder voorwaarde dat de joodse leden van de lijst werden geschrapt, ‘waaraan gevolg werd gegeven’, aldus de neutrale vermelding in Arti's jaarverslag over 1941.<sup>58</sup> Ook de steun aan weduwen en wezen van joodse kunstenaars moest worden stopgezet.<sup>59</sup> Musicoloog Sam Bottenheim beschreef na de oorlog hoe hij zijn vriend Huib Luns en een van diens bestuursgenoten in de tram was tegengekomen in de tijd dat deze kwestie speelde. Ze kwamen van het bureau van de Sicherheitspolizei in de ‘vermaledijd geworden Euterpestraat’. ‘Met een triomfantelijk gebaar en zichtbare voldoening toonde Luns mij den zooeven teruggekregen sleutel,’ aldus Bottenheim, ‘waarmede hij en zijn collega zich ijlings naar het gebouw aan het Rokin spoedden.’<sup>60</sup>

De toedracht van deze actie van de bezetter is niet duidelijk. Misschien wilde hij potentieel verzet in de kiem smoren met het oog op de spoedig in te voeren ariseringsmaatregelen. De Sicherheitspolizei was een geducht pressiemiddel bij de nazificering van de kunstwereld. In de oprichtingsfase van de Kultuurkamer riep *Leiter Abteilung Kultur* Joachim Bergfeld verscheidene vooraanstaande kunstenaars op het matje om hen in het bijzijn van de Sicherheitspolizei te doordringen van het verplichte karakter van de nieuwe organisatie. Met deze rugdekking maakten zijn dreigementen meer indruk, wist hij.<sup>61</sup>

Arti bestond dus weer, zij het uitgedund. Vijftien joodse kunstenaars waren geroeyeerd: Martin Monnickendam, Marinus van Raalte, Salomon Garf, Baruch Lopes de Leao Laguna, Charlotte Boom-Pothuis, Marianne Franken, Felix Hess, Maria Boas-Zélander, Jo Spier, Mommie Schwarz, David Schulman, Hendrika van Gelder, Jaap Kaas, Max van Dam en Mozes Cohen.<sup>62</sup> Zoals gezegd was Garf sinds 1938 tweede secretaris van Arti. Volgens het jaarverslag van 1941 trok hij zich in de loop van het jaar terug uit het bestuur.<sup>63</sup> Uit het archief van schilder Martin Monnickendam, actief en gewaardeerd lid sinds 1897, weten we hoe het bestuur de anti-joodse maatregelen communiceerde. Secretaris Herbert van der Poll berichtte Monnickendam op 20 september 1941:

In de verordening over het optreden van Joden in het openbaar lezen wij in artikel 1.2.6 dat het deelnemen aan openbare artistieke vertooningen voor hen verboden is. Onze voorloopige aankondiging van de Najaars-tentoonstelling was U reeds toegezonden voor de verordening, wilt deze dus als niet door U ontvangen beschouwen.<sup>64</sup>

Twee dagen later schreef de secretaris op afstandelijke toon:

Waarde collega,  
U zult, gezien de nieuwe verordening, begrijpen, dat wij U geen convocatie voor de vergadering van Stemhebbende Leden meer kunnen zenden. Waar deelneming Uwerzijds aan artistieke vertooningen verboden is, ontvangt U ook geen inzendings-biljetten van onze periodieke tentoonstellingen.  
Namens het Bestuur zenden wij U onze collegiale groeten.<sup>65</sup>

Dat het ook anders kon, bewees de Nederlandse Kring van Beeldhouwers (NKB). Begin 1942 berichtte secretaris Gerrit van der Veen aan beeldhouwer Titus Leeser:

Gaarne ontving ik van U bericht, of U valt onder de verordening No. 199 van 23 October 1941, betreffende Joden en daarmee gelijkgestelden. Hoewel deze vraag geheel tegen mijn gevoelens ingaat, acht ik mij verplicht ze U te stellen, teneinde U eventueele moeilijkheden te besparen, welke U zouden kunnen treffen, indien U in strijd met deze verordening, nog lid van onze vereniging was. Gaarne ontving ik dus van U eenig bericht.<sup>66</sup>

Leeser bleek niet joods. Collega-beeldhouwer Johan Wertheim was dat wel. Voor hem schreef Van der Veen een verzoek tot financiële steun aan de Van Leerstichting, die in 1941 was opgericht en joodse kunstenaars financiële bijstand bood.<sup>67</sup>

Eind 1941 werd Arti geconfronteerd met de kwestie wel of niet lid te worden van de Kultuurkamer. Opnieuw stond men voor de keuze: moest men de bezetter volgen of Arti opheffen? Het bestuur belegde een vergadering met de besturen van Pulchri Studio en Sint Lucas, waarop zij tot het eerste besloten. Zij zouden de verenigingen gelijktijdig inschrijven. In Arti's notulen wordt ook deze beslissing slechts in omfloerste termen toegelicht: 'Onder de genoemde omstandigheden, vond men dit noodzakelijk.'<sup>68</sup> Op de eindejaarsvergadering van 1941 accordeerden de stemhebbende leden de toetreding.<sup>69</sup>

Arti's inschrijving bij de Kultuurkamer hield in dat al haar leden moesten worden opgegeven. Verenigingsbesturen hadden geen zicht op welke kunstenaars zich eveneens persoonlijk inschreven en welke niet.<sup>70</sup> Op de eerste vergadering na de bevrijding zou bestuurslid Arnout Colnot wel aangeven dat ieder 'Ariesch-lid' dat zich niet had willen opgeven, noodgedwongen van Arti's ledenlijst was afgevoerd.<sup>71</sup> Het lijkt ook weinig logisch dat een kunstenaar die persoonlijk weigerde te tekenen, wel bij een gearieerde vereniging bleef.

De Duitse schilder Herbert Fiedler was een uitzonderingsgeval. Hij meldde zich niet en exposeerde desondanks met zijn vereniging De Onafhankelijken. Dit laat zich verklaren uit het feit dat inschrijving voor Duitsers niet verplicht was gesteld. Wat moeilijker verklaarbaar is, is dat Fiedler, die toch meteen na Hitlers machtsovername zijn vaderland was ontvlucht, het verenigingslidmaatschap eind 1941 niet opzegde en later *Wehrmacht*-soldaat werd.<sup>72</sup> Hij is een van de velen op wie een eenduidig 'goed' of 'fout' niet van toepassing is. Over zijn dienstitijd schreef hij na de oorlog: 'De gebeurtenissen hebben me ingehaald en me gedwongen toch nog aan deze tragikomedie mee te doen. Als ik solo was geweest, zou ik zijn ondergedoken, maar ja, mijn gezin.'<sup>73</sup>

Een aantal hooggeplaatste Arti-leden was eindverantwoordelijk voor Arti's collaboratie. Zij regisseerden de aansluiting bij de Kultuurkamer en accepteerden functies binnen het dvk. Een van hen was Ed Gerdes, NSB'er sinds 1933. Als hoofd van de afdeling BBK was hij zoals we zagen een belangrijk vormgever van de kunstwereld binnen de nieuwe orde.<sup>74</sup> Het gezag dat hij als Arti-lid en jarenlang bestuurder van Sint Lucas genoot onder collega's, versnelde de besluitvorming op de verenigingen. Men kende elkaar goed en deelde elkaars opvattingen over kunst.<sup>75</sup> De bestaande vriendschappelijke verhoudingen werden aangehouden in de nieuwe constellatie, in de overtuiging dat dat goed was voor alle partijen.

Arti's meegaandheid staat evenmin los van de diplomatieke inspanningen van Bergense School-kunstenaar Arnout Colnot, als penningmeester een geziene figuur op Arti. Hij rekende Gerdes tot zijn 'amices'<sup>76</sup> en bezocht hem geregeld om verslag uit te brengen en overleg te plegen.<sup>77</sup> Zo kon hij de verenigingskunstenaars op de hoogte houden van de departementale besluitvorming. De leden vertrouwden erop dat Colnot het wel in orde zou maken, aldus een Kultuurkamerverslag uit 1943. 'En ze gaan heusch niet zelf naar Den Haag toe.'<sup>78</sup>

Colnot werd leider van de groep beeldende kunsten en de vakgroep schilders binnen de Kultuurkamer. Belangrijke motieven om deze functies te accepteren waren het voorkomen van Arti's opheffing en het behartigen van haar belangen binnen het dvk. Toen hij in 1941 voor een functie werd gepolst, liet Colnot weten alleen mee te willen doen als de verenigingen met hun 'eigen artistiek karakter' niet werden opgeheven.<sup>79</sup> Hij stemde met Gerdes af dat de statuten van de Kultuurkamer zo zouden worden opgesteld dat zij niet in strijd zouden zijn met die van de grote verenigingen.<sup>80</sup> De beleidsmakers van dvk en Kultuurkamer stelden zich coulant op. Medewerking van de grote groep verenigingskunstenaars was hun wel wat waard. Op andere gebieden werd dan weer gehoorzaamheid verlangd.<sup>81</sup>

Op de eindejaarsvergadering van 1941 verantwoordde Colnot zijn keuze met de woorden: 'Als wij er niet bij zijn wordt zónder ons, óver ons beslist, en wanneer "Arti" verdwijnt, zal dit te betreuren zijn voor een Maatschappij, welke reeds 100 jaar bestaat, en veel te verliezen heeft. Vooral met het oog op het Weduwen en Weezenfonds zou dit een ramp betekenen.'<sup>82</sup> Colnot verlangde en kreeg expliciete steun van de vergadering voor het accepteren van de hem aangeboden positie binnen het dvk.<sup>83</sup> Bovendien stimuleerde hij de Kultuurkamerinschrijving van individuele kunstenaars, zo blijkt uit de notulen. Bart Peizel vroeg hem tijdens een vergadering of schilders die zich niet hadden opgegeven voor de Kultuurkamer,

konden doorgaan met verkopen. Hij antwoordde ‘dat dit natuurlijk niet kon; een besluit van den Rijks-Commissaris is wettelijk. Wèl kan men zich nog opgeven.’<sup>84</sup>

Inderdaad kwam Colnots positie hem van pas om de Maatschappij in eigen handen te houden. Rond de jaarwisseling van 1942-1943 vatte een Amsterdamse NSB-wethouder het plan op om in de zalen van Arti een tweede kunstenaarssociëteit te vestigen. Toen dit gerucht de vereniging bereikte, toog Colnot naar Gerdes om het plan te barricaderen. Hij wees Gerdes erop ‘hoe “Arti” zooveel mogelijk in alles correct was geweest’.<sup>85</sup> Ook secretaris Felicien Bobeldijk mengde zich in de kwestie. Gerdes beloofde hem een goed woordje voor Arti te zullen doen bij Goedewaagen. Hij hield woord, en sprak bovendien nog met de burgemeester en de cultuurwethouder van Amsterdam. Allen waren op de hand van Arti. In de vergadering van 26 januari 1943 deelde Colnot mee dat het grootste gevaar volgens hem was geweken.<sup>86</sup> Inderdaad zou er geen tweede kunstenaarsgenootschap neerstrijken aan het Rokin.

In Colnots voordeel spreekt dat hij zich niet alleen voor de vereniging, maar ook voor bedreigde personen inzette. Hiervan zijn twee gevallen bekend. Ten eerste probeerde hij de autoriteiten te overreden om stemhebbend lid Kees Maks binnen de vereniging te houden. Als echtgenoot van een joodse vrouw mocht Maks geen lid blijven.<sup>87</sup> Colnots inspanningen mochten niet baten, Maks moest weg bij Arti. Zijn voorzitterschap van De Onafhankelijken moest hij – na de vereniging de Kultuurkamer te hebben binnengeloodst – eveneens neerleggen.<sup>88</sup>

Daarnaast lijkt Colnot het joodse lid David Schulman hulp te hebben geboden. In een brief uit 1943 verschaftte Colnot het adres van de *Zentralstelle für Jüdische Auswanderung in Amsterdam* aan Gerdes, ‘waaraan het verzoek betreffende David Schulman moet worden gericht’.<sup>89</sup> Volgens Mulder is het goed mogelijk dat het hier om een poging tot voorkoming van deportatie ging. De naam Gerdes valt daarbij misschien nog wel meer op dan die van Colnot. Schulman getuigde er in 1948 van ‘dat hij [Gerdes] voor ondergeteekende (joodsch kunstenaar) veel gedaan heeft om hem in moeilijke posities van dienst te zijn en meegewerkt heeft hem uit het concentratiekamp te krijgen’.<sup>90</sup> De twee kenden elkaar uit hun beider woonplaats Laren. Schulman overleefde de bezetting in onderduik en zou van 1949-1953 voorzitter van Arti worden.<sup>91</sup>

Gerdes en Colnot spanden de kroon met hun cultuurpolitieke activiteiten in bezettingstijd, maar er waren meer Arti-leden die baantjes hadden. Naast Colnot namen de bestuursleden Bobeldijk en Gerard Westermann en stemhebbend lid Kees Heynsius plaats in Gerdes’ Raad van Advies voor

Opdrachten aan Beeldend Kunstenaars voor de Vrije Kunsten.<sup>92</sup> Ook Bart Peizel, Wilm Wouters, Hendrikus IJkelens en Leendert van der Vlist raakten bij de cultuurpolitiek betrokken.<sup>93</sup> Ten slotte trad Henri Boot tot de prestigieuze Kultuurraad toe.<sup>94</sup> Daarnaast waren er de eerdergenoemde NSB'ers en collaborateurs als Tjipke Visser. Dat verschillende vooraanstaande Arti-leden het nationaalsocialistische regime actief ondersteunden, maakte de vereniging in de ogen van tegenstanders nog schuldiger dan ze al was. De diverse keren dat deze (bestuurs)leden het voor hun kiezen kregen in verzetsblad *De Vrije Kunstenaar*, getuigen daarvan.<sup>95</sup>

#### VERZET

Een dertigtal leden kon zich niet verenigen met de in de tweede helft van 1941 door Arti gemaakte keuzes. Zij verlieten de Maatschappij per 1 januari 1942. Onder hen bevonden zich Gerrit van der Veen, Jan Wiegers, Jelle Troelstra, Sari Goth, Hildo Krop, Marie van Regteren Altena en Hans Royaards. Ook daarna nog zegden verschillende leden het lidmaatschap op.<sup>96</sup> Telde Arti et Amicitiae op 1 januari 1941 251 leden, eind december van dat jaar waren dat er 200. Eind 1943 resteerden nog slechts 174 leden – tot op heden het laagste ledental sinds de oprichtingstijd.<sup>97</sup> In het jaarverslag van 1941 wordt de exodus van leden als gebruikelijk toegelicht. Negen leden waren Arti door de dood ontvallen, terwijl ‘om verschillende redenen als bedanken, enz.’ ruim vijftig leden ‘moesten worden afgevoerd’.<sup>98</sup>

Ook bij de zusterverenigingen Sint Lucas, Pulchri Studio, De Onafhankelijken, De Brug en de Maatschappij Rembrandt keerden de compromislozen hun vereniging de rug toe. Velen van hen hadden een dubbel lidmaatschap en zegden beide op. Zo vond er in de vroege jaren veertig een ware aderlating plaats binnen deze genootschappen: de joodse leden vertrokken onder dwang, de principiëlen uit zichzelf.

Het zo ontstane schisma in de kunstenaarsgemeenschap deed niet onder voor een kerkscheuring. ‘Bij de bespreking van dit punt ging het wild toe,’ schreef een lid van De Onafhankelijken over de vergadering waarin de keuze voor toetreding tot de Kultuurkamer was gemaakt.<sup>99</sup> Protesterende leden als Van der Veen, Wiegers en Willy Boers dolven het onderspit en verruilden het verenigingsleven voor het verzet. Jaren later memoreerde Leo Braat de discussies over de Kultuurkamer binnen de NKB: ‘Het werd een breuk, een breuk, die flink “krak” zei. En de gevolgen van die breuk zouden ver buiten het omperkte terrein van de NKB reiken.’<sup>100</sup>

Op Arti was men zich terdege bewust van de ontstane vijandigheid. In januari 1943 voorspelde Bart Peizel dat de vereniging ‘ernstige moeilijk-

heden' kon verwachten als de oorlog beëindigd zou zijn.<sup>101</sup> Op hetzelfde moment leverden de Duitsers hun laatste vergeefse krachtsinspanning in de Slag om Stalingrad. Aan het einde van die maand capituleerden zij voor de Russen. Het werd het keerpunt in de krijgskansen.

#### REGELS EN REACTIES

Het royement van de joodse leden en het Kultuurkamerlidmaatschap waren niet de enige eisen die de bezetter Arti stelde. Wilhelmina's naam moest van het briefpapier worden verwijderd en haar door Thérèse Schwartz vervaardigde portret, dat op een ereplaats in de sociëteit hing, opgeborgen. Verder mochten door de vergadering genomen beslissingen niet in strijd zijn met de regels van de Kultuurkamer en controleerde het departement de bestuurssamenstelling. Het aftreden van voorzitter Westermann in 1943 ging in overleg met Gerdes,<sup>102</sup> zijn vervanger moest door Gerdes worden goedgekeurd.<sup>103</sup> Ook waren de beleidsmakers voornemens om het 'bedanken' – het opzeggen van het lidmaatschap – aan banden te leggen.<sup>104</sup> Of dit ook gebeurd is, is onduidelijk.

Dan was er nog de dreiging van inbeslagname. Omdat Arti een gewilde ruimte bezat op een eersteklas locatie, was er een reële kans dat de bezetter deze zou vorderen om er eigen exposities te houden of voor andere doeleinden. Op één uitzondering na wist men dit te voorkomen: in het voorjaar van 1943 eiste de Nederlandse Volksdienst de bovenzaal op voor de propagandatentoonstelling *Socialisme van den nieuwen tijd*.<sup>105</sup>

De veranderingen op Arti zorgden voor spanningen die de hele oorlog bleven sluimeren. Vergaderingen werden minder goed bezocht en voor verenigingsfuncties was minder animo, wat actieve leden als gebrek aan solidariteit opvatten. Dat Jan Sluijters in december 1941 te kennen gaf buiten de bestuursverkiezingen voor 1942 te willen blijven, nam Bobeldijk hem niet in dank af. Sluijters zou Arti in de steek laten, 'temeer daar gen. Heer [Sluijters] voorheen toch niet afkeerig was van een functie in "Arti"'.<sup>106</sup> Zelf nam Bobeldijk in 1942 de functie van tweede voorzitter op zich. In 1944 werd hij voorzitter, omdat naar zijn mening juist in die moeilijke tijd eenieder moest doen wat hij kon voor de Maatschappij.

Tot 'leedwezen en teleurstelling' van zijn bestuursgenoten legde tweede secretaris Georg Rueter zijn functie in februari 1942 neer.<sup>107</sup> Een opvolger bleek niet te vinden. In betere tijden werden zulke functies grif aanvaard, merkte schilder Frans Everbag fijntjes op.<sup>108</sup> Lizzy Ansingh, die vanaf begin '42 al weinig op vergaderingen was verschenen, trad in september van dat jaar uit de Commissie van Beheer over de Kunstsalen. Haar vertrek viel in slechte aarde bij Bobeldijk. Volgens hem liet de kunstenares Arti 'een

beetje in den steek', wat 'niet bemoedigend' was.<sup>109</sup> Enkele maanden later zou Ansingh haar lidmaatschap opzeggen.<sup>110</sup>

Toen historieschilder Johannes Jurrès de functie van tweede secretaris voor het jaar 1943 weigerde, stelde alweer Bobeldijk, die de boventoon voerde als het om ledenparticipatie ging: 'Wij mogen van ieder die langen tijd lid van "Arti" is, verwachten, dat hij zich juist in de tegenwoordige omstandigheden voor onze Maatschappij beschikbaar stelt.'<sup>111</sup> Nu de keuze eenmaal was gemaakt, moest daarin worden volhard, leek hij te bedoelen. In 1944 aanvaardde Jurrès overigens wel een bestuursfunctie. Hij prees de heren Westermann, Colnot en Van der Poll om hun goede werk in de 'moeilijke jaren' die achter hen lagen en zei ervan overtuigd te zijn dat het bestuur een succesvol jaar tegemoet ging.<sup>112</sup>

Ook andere actieve leden complimenteerden de bestuurders herhaaldelijk om hun moed en inzet. In het bijzonder bedankte men penningmeester Colnot. Bobeldijk omschreef hem als iemand die 'zoo flink' door de lastige tijd heen trachtte te komen.<sup>113</sup> De schilderes Roos Vlasman-Lingeman uitte haar erkenning per brief. Zij schreef dat ze begripvol stond tegenover de problemen van het bestuur, 'welke door de tijdsomstandigheden waren ontstaan'.<sup>114</sup>

#### ESTHETIEK EN RECEPTIE

Kunstcriticus Kasper Niehaus beklaagde zich in 1944 naar aanleiding van een Arti-tentoonstelling over 'de onbeteekenende onderwerpen, naar aanleiding waarvan de modernen meestal schilderen'.<sup>115</sup> Hij dacht daarbij vooral aan het genre van het stilleven. De in de oorlog uitgegeven catalogi maken duidelijk dat stillevens toen inderdaad in overvloed aan de muur hingen op Arti. Verder werden er veel – overwegend Hollandse – landschappen, stads- en dorpsgezichten en portretten getoond. Wat de kunst betreft was er op de vereniging niets veranderd na 1940. Op klassiek-academische grondslagen gestoelde, nationalistisch getinte werken zoals de bezetter ze graag zag, hingen daar voor de oorlog ook al. Na de Duitse inval werd de Arti-kunstenaar beloond voor de vasthoudendheid aan zijn idealen: deze waren nu tot norm verheven.

De gelijkgeschakelde pers was in de regel dan ook positiever over de verenigingstentoonstellingen dan de vooroorlogse critici, of eigenlijk: minder negatief. Journalisten als Frans Hannema (*Algemeen Handelsblad*), Jos de Gruyter (*Nieuwe Rotterdamsche Courant*), Cornelis Veth (*De Telegraaf*), Henri van Calker (*De Gooi- en Eemlander*) en ook Niehaus (*De Telegraaf*) gaven oppervlakkige beschrijvingen van het op Arti getoonde werk. Uitgesproken meningen bleven achterwege. Clichématige zinnen als 'van

Westermann's liefde voor het paard getuigt diens meer decoratief dan schilderkunstig geziene Amazone'<sup>116</sup> en 'Wilm Wouters heeft ditmaal een aardig schilderijtje, een zijner bekende motieven uit Volendam, waarvan mij echter de figuren minder geslaagd schijnen'<sup>117</sup> passeerden in hun recensies de revue. Het DvK las opletend mee. Toen Frans Hannema enkele kritische kanttekeningen plaatste in een verder behoorlijk positief artikel over Gerard Westermann, beklaagde de schilder zich hierover bij Gerdes. Westermann, adviseur bij de vakgroep Beeldende Kunsten van de Kultuurkamer, meende: 'Wanneer ik aan den eenen kant mij beschikbaar stel om iets te helpen opbouwen, wensch ik niet in mijn bestaan gehinderd te worden door personen, wier idealen ik probeer te helpen verwezenlijken.'<sup>118</sup> Gerdes verzocht zijn partijgenoot en hoofdredacteur van het *Algemeen Handelsblad* S.S. Hoogterp om de kwestie met de journalist op te nemen. Want, zo schreef hij, 'het zou mij spijten, als het ontactvol optreden van een kameraad ten gevolge zou hebben, dat wij in het vervolg de zoo waardevolle medewerking van Westermann bij den kultureelen opbouw hier te lande zouden moeten missen'.<sup>119</sup>

#### KUNSTHANDEL

Zoals beschreven in het voorgaande hoofdstuk, trok de kunstmarkt na de Duitse inval sterk aan. De toegenomen klandizie bestond niet alleen uit Duitsers, maar ook uit Nederlanders, die als gevolg van de geleide bezettingseconomie en de opheffing van de deviezengrens in 1941 naar waardevaste investeringen zochten. Het gunstige klimaat bleef op Arti niet onopgemerkt. Tijdens een vergadering in het najaar van 1940 merkte Kees Maks op dat 'er tegenwoordig door sommige menschen veel geld wordt verdiend en er wel degelijk aanleiding is om eene tentoonstelling te houden'.<sup>120</sup> In het voorjaar van 1941 vonden twee extra groepstentoonstellingen plaats.<sup>121</sup> In de jaren 1940-1944 werd naast de gebruikelijke voor- en najaarstentoonstelling ook een zomertentoonstelling gehouden, iets wat tijdens het interbellum maar af en toe voorkwam. Waar de tentoonstellingsopbrengsten in de jaren dertig rond de f1000 schommelden, met f3757 als uitschieter – omdat sigarenfabrikant Henri van Abbe, de oprichter van het gelijknamige museum, voor f2300 aan werken kocht<sup>122</sup> – en als dieptepunt in het geheel geen opbrengst, brachten de tentoonstellingen in de oorlog een veelvoud op. De najaarstentoonstelling van 1943 en de voorjaarstentoonstelling van 1944 leidden tot recordopbrengsten: f18.754 respectievelijk f19.725.<sup>123</sup> Gecorrigeerd voor inflatie was het laatste bedrag ruim twaalf keer hoger dan de f1030 die de voorjaarstentoonstelling van 1935 opleverde.<sup>124</sup> Bovendien waren de genoemde exposities

uit 1943 en 1944 kleiner dan die uit de jaren dertig.<sup>125</sup> Wie bij de vereniging was gebleven, zal dus in ieder geval uit economisch oogpunt geen spijt van zijn keuze hebben gehad.

Normaal gesproken toonden de Arti-leden in het voorjaar schilderijen en in het najaar tekeningen, maar vanaf 1941 stonden alleen nog schilderijen op het programma. Deze leverden het meest op. Naast de drastische prijsstijgingen valt op dat kunst vaak voor de vraagprijs werd verkocht, terwijl voor de oorlog vaak maar twee derde van de vraagprijs was betaald. Voor het eerst sinds jaren hadden kunstenaars weer een goede handelspositie.<sup>126</sup>

De klandizie op Arti bestond evenals voorheen uit particulieren en handelaren, nu aangevuld door DvK-ambtenaren en Duitsers. Hoge overheidsfunctionarissen als Meinoud Rost van Tonningen, Joachim Bergfeld en *ss-Obersturmführer* Franz Wehofsich ontvingen van Gerdes standaard een persoonlijke uitnodiging voor tentoonstellingen.<sup>127</sup> Een grote afnemer was de pro-Duitse Gustav Heubel, vermogend bankier en de vader van Rost van Tonningens echtgenote Florrie. Ook het DvK kocht graag op Arti. Op de voorjaartentoonstelling van 1942 werden twee schilderijen en een tekening aangeschaft, op de zomertentoonstelling negen schilderijen, in het voorjaar van 1943 nog een schilderij. De voorkeur voor het rustieke en het nationale sprak duidelijk uit de titels van deze aanwinsten, waaronder *Landschap* (Arnout Colnot), *De zusters van Orthenpoort te 's-Hertogenbosch* (Kees Heynsius), *Zandafgraving* (Ype Wenning) en *Boerenwetering* (Gerard van Vliet).<sup>128</sup> Het DvK toonde zich een royale koper: voor alle werken werd de vraagprijs betaald.<sup>129</sup>

Hun verbeterde economische positie is een niet te onderschatten reden geweest voor het collaboreren van veel schilders. Na de magere jaren dertig won de verleiding van goed verkopen het bij hen van morele bezwaren. Voor de wat belegen Arti-leden gold dat niet in de laatste plaats. Een anoniem, vermoedelijk door een weigerachtige collega opgetekend naoorlogs verslag stelde vast:

Sommige toetredenen tot de 'Kultuurkamer' werden zoet gehouden door aankoop van hunne werken, en anderen tot toetreding verlokend door schoone aanbiedingen. De kunstenaars die zich beschikbaar stelden voor medewerking in gilde-functies, kregen hoge salarissen. De schilders die aanstonds na de bezetting in Duitschland exposeerden [...] werden alle rijkelijk beloond met 'noch nie dagewesen' [...] aankoopssommen voor hunne werken.<sup>130</sup>

In de latere oorlogsjaren drong zich ook aan Arti, waar men lijf en goed door de juiste politieke manoeuvres lang had weten te sparen, de rauwheid van de oorlog op. Met de dreiging van een geallieerde invasie werd in het voorjaar van 1944 het meest waardevolle kunstbezit in een bankkluis opgeborgen.<sup>131</sup> De angst dat de monumentale sociëteit zou worden ingenomen, bleef aanwezig.<sup>132</sup> Die angst bleek ongegrond, al legde de bezetter wel beslag op een naburig pand dat eveneens in Arti's bezit was.<sup>133</sup> Ondanks dit alles werd in de kunsthandel onverminderd goed verdiend. Arti's voorjaarstentoonstelling bracht het voor de vereniging astronomische bedrag op van f19.725.<sup>134</sup> Enkele weken later, op 27 juni 1944, vond de laatste ledenvergadering in oorlogstijd plaats. Zoals gebruikelijk kwam men in de zomermaanden niet bijeen, daarna werd vanwege een door de bezetter uitgevaardigd verbod niet meer vergaderd.<sup>135</sup>

## *Henri van de Velde en het nationaalsocialisme<sup>1</sup>*

ARTISTIEKE ONTWIKKELING EN VOOROORLOGSE WAARDERING  
Kunstschilder Henri van de Velde (1896-1969) groeide op in een bevoorrecht milieu. Zijn vader was arts, zijn moeder familie van Cornelis van Aalst, die van 1913 tot 1934 president-directeur was van de Nederlandsche Handel-Maatschappij (NHM). Alleen al van hun aandeel in de NHM konden de Van de Veldes ruimschoots leven. Ook waren zij kunstzinnig onderlegd. Henri legde al op jonge leeftijd tekentalent aan de dag, zijn zuster Elisabeth speelde piano en componeerde. Hun vader vroeg Mondriaan het plafond van hun huis aan de Amsterdamse Keizersgracht te beschilderen met een allegorische voorstelling van de vier jaargetijden.

Op aanraden van George Breitner en Thérèse Schwartze, die onder de indruk waren van zijn tekenwerk, werd voor de achtjarige Henri een leermeester gezocht en gevonden in de in die tijd vermaarde Larense portretschilder H.M. Krabbé.<sup>2</sup> Vanaf de late jaren tien deed Van de Velde mee aan tentoonstellingen in de kunstzaal van Hotel Hamdorff te Laren. Zijn eerste expositie van betekenis kreeg hij in 1928 bij de Koninklijke Kunstzaal Kleykamp in Den Haag.

Vanaf de jaren dertig was Van de Veldes werk geregeld bij Arti et Amicitiae en Sint Lucas te zien. Ook exposeerde hij met de door hemzelf opgerichte Gooische Kunstkring, waarvan hij voorzitter was.<sup>3</sup> Het meeste prestige ontleende hij aan zijn exposities in de kunstzaal van Carel van Lier, op een steenworp afstand van Arti aan het Amsterdamse Rokin. Met schilders als Wim Schuhmacher, Dick Ket, Raoul Hynckes en Jan Sluijters behoorde

hij tot de ‘stal’ van Van Lier. Hij had er in de jaren dertig nagenoeg elk jaar, soms twee keer per jaar een tentoonstelling.<sup>4</sup> Voor zijn schildersnaam betekende dat veel. Hynckes herinnerde zich na de oorlog:

[...] wel weet ik heel goed dat, van het jaar 1929 af tot aan de dag dat de oorlog uitbrak, Van Lier de ‘baas’ was van het Rokin, de ‘baas’ van de moderne kunst in Amsterdam. Dank zij zijn feilloze smaak, zijn vasthoudendheid, zijn ondernemingsgeest en dank zij zijn vriendelijkheid jegens de schilders, een vriendelijkheid die zich uitte in de innemendste glimlach, slaagde hij er niet slechts in zich te omgeven met de belangrijkste kunstenaars van dat tijdvak, maar ook met een groot aantal liefhebbers, die trouw zijn tentoonstellingen bezochten. Als u oude kranten leest zult u overtuigd zijn dat deze tentoonstellingen, met de grootste zorg samengesteld, één voor één klinkende gebeurtenissen



Henri van de Velde,  
*Zelfportret* (ca. 1931).

waren. Van Lier was een uitstekend schilderijenhandelaar, maar hij was vooral een uitstekend promotor. Hij had de gave reputaties te vestigen.<sup>5</sup>

Van de Velde dankte zijn exposities bij Van Lier waarschijnlijk niet alleen aan zijn talent. De twee waren zowel in relationeel als financieel opzicht aan elkaar gelieerd: Van Lier was getrouwd met Van de Veldes zuster Elisabeth en werd financieel door de schilder ondersteund. Onder andere dankzij Van de Veldes bijstand kon Van Lier zijn kunsthandel in 1927 uitbreiden van een kleine zaak in Laren naar een riante kunstzaal in hartje Amsterdam.

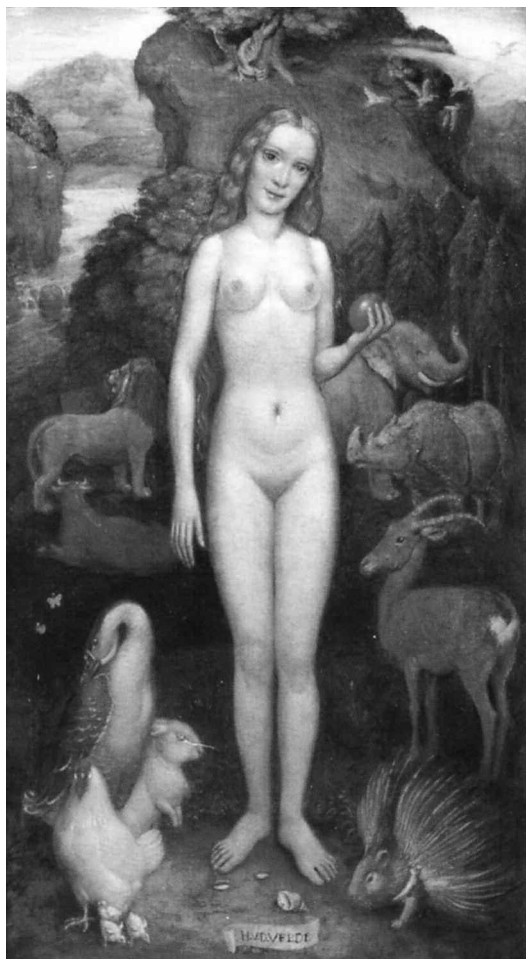
Geïnspireerd door zijn huwelijksreis naar Toscane in 1923 verbleef Van de Velde in de jaren twintig en vroege jaren dertig twee keer langdurig in Italië. Deze verblijven droegen sterk bij aan zijn *Bildung* als mens en kunstenaar. Zowel het culturele als het politieke klimaat van het door Mussolini geregeerde land inspireerde hem. Hij raakte er onder de indruk van de schilderkunst van de vroege Renaissance en probeerde deze technisch na te bootsen door literatuuronderzoek en bestudering van de Florentijnse museale collecties.<sup>6</sup>

De vastberadenheid waarmee Van de Velde zich op oude methoden stortte, bezorgde hem de naam van een vakman met een unieke expertise. 'Henri van de Velde beproeft om de kunst weer het fundament te geven, waarvan volgens hem zoveel afhangt, namelijk het fundament van de diepe kennis van het vak,' schreef Kasper Niehaus, die zijn werk zeer bewonderde.<sup>7</sup> Net als Pyke Koch, Carel Willink, Dick Ket en andere realisten bestudeerde Van de Velde de theorieën van de Duitse kunsthistoricus Max Dörner. Diens *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* (1921), gewijd aan de technieken van de oude meesters, was in die jaren zeer in trek.<sup>8</sup> Hammacher schrijft: 'Men las ijverig in het boek met de prachtige technische uiteenzettingen en recepten van Max Doerner. Het ambacht van schilderen werd als zodanig een belang, dat zich stelde [...] Met de wil om duidelijker, scherper te zien was meteen de wil geboren om de techniek te vinden, die dit kon verwezenlijken.'<sup>9</sup>

Tegenover Van de Veldes voorliefde voor traditionele werkwijzen stond zijn afkeer van avant-gardistische richtingen als De Stijl, het dadaïsme en het kubisme. Hij wilde begrijpelijke kunst maken, waarmee hij alle rangen en standen van de maatschappij kon bereiken. 'Van de Velde is een schilder van den ouden stempel, van wiens kunst zoowel het publiek, de leek, als de vakman, de kenner kan genieten,' observeerde Niehaus.<sup>10</sup> Naast schilderijen maakte Van de Velde tekeningen, litho's, etsen en boekillustraties. Op het schip de ss Statendam uit de vloot van de Holland-Amerika Lijn creëerde hij een wandschildering.<sup>11</sup>

Aan de artistieke richting die Van de Velde in Italië insloeg, zou hij zijn leven lang blijven vasthouden. Dat gold zowel voor zijn fascinatie voor oude schildertechnieken als voor zijn onderwerpkeuze. Naakten in landschappen, een thema waarin hij zich in Italië bekwaamde, lopen als een rode draad door zijn oeuvre.<sup>12</sup> Hun anatomische verhoudingen en verstilde poses verraden de invloed van Botticelli. Andere favoriete genres waren portretten van mens en dier, landschappen, stillevens en mythische en Bijbelse tafereelen.

Nadat de schilder in 1933 van zijn tweede Italiaanse verblijf was teruggekeerd, vestigde hij zich in Blaricum.<sup>13</sup> Het decennium dat volgde kan als het meest succesvolle uit zijn carrière worden beschouwd. Binnen de Gooise en Amsterdamse kunstwereld had hij zich een plaats verworven als geta-



Henri van de Velde, *Eva in het paradijs* (jaartal onbekend).

lenteerde, erudiete realist. Bij hem thuis ontvingen hij en zijn vrouw Epi, die zelf ook schilderde, bevriende kunstenaars en andere kunstliefhebbers. Van de Veldes *Keukenstuk* toont een feestmaaltijd op de deel van zijn boerderij De Zeven Linden met naast de gastheer onder anderen Mommie Schwarz, Johan Polet, Carel van Lier, Raoul Hynckes, Jan van Herwijnen, Wim Schuhmacher en Jan Sluijters.<sup>14</sup> Van het Leidse universiteitsbestuur ontving Van de Velde de opdracht om een kunstwerk voor prinses Juliana te vervaardigen toen zij in 1937 met Bernhard in het huwelijk trad. Hij schilderde het Academiegebouw waar de prinses colleges had gevolgd.<sup>15</sup> Kunstenaar en auteur Paul Citroen nam Van de Velde op in zijn overzichtswerk *Palet* (1931), ook werd de schilder genoemd in *L'art hollandais contemporain* (1933) van de hoofdconservator van de Brusselse Musées Royaux des Beaux-Arts Paul Fierens.<sup>16</sup> Het bevestigde zijn plaats in de eigentijdse canon.

In kranten en tijdschriften werd Van de Velde vanaf de late jaren twintig eveneens geregeld besproken. De recensies geven een beeld van zijn werk en de receptie daarvan, maar ook van zijn persoonlijkheid en leefwereld. In juli 1931, ruim twee jaar voordat de schilder zich bij de NSB aansloot, stelde *De Groene Amsterdammer* dat zijn werken een “‘wil-tot-gezond-worden’” en een ‘kuischings-proces’ belichaamden.<sup>17</sup> In het aan de SDAP gelieerde dagblad *Het Volk* constateerde Paul Sanders dat ‘bij verschillende schilders (en eigenlijk geldt dit voor vele werkers van de geest evenzo) de neiging [bestond] om zich van deze tijd af te wenden en zich te verdiepen in vroegere cultuur-perioden’. Sanders noemde Van de Velde een van de sterkste vertegenwoordigers van deze tendens.<sup>18</sup> De criticus stond hier als een van de weinigen sceptisch tegenover. Menige recensie getuigde van opluchting over Van de Veldes traditiegetrouwheid, die als typisch Nederlands werd gezien. Niehaus noteerde in 1931 dat zijn tekening en kleur zakelijk waren, ‘als een schilder van Hollandsch ras’.<sup>19</sup> Kunstcritica Maria Viola schreef in 1936 in het *Algemeen Handelsblad*:

Wat men in zijn doorwerkte schilderijen vooral waardeert is zijn trouw aan de tradities der Hollandsche schilderkunst en zijn vermogen om het overgeleverde en ontleende te verrijken met eigen vondsten van verbeelding, vorm en kleur. Daarbij beschikt hij over een uiterst geschoolde techniek, die hem veroorlooft om wat hem voor oogen staat tot in de fijnste finesses weer te geven.<sup>20</sup>

Lezing van de talrijke besprekingen van Van de Veldes werk in de jaren twintig en dertig leidt tot de conclusie dat de critici hem door de bank ge-

nomen gunstig gezind waren. Men zag hem als een van de betere Nederlandse schilders, ‘die zich door het persoonlijk karakter van zijn kunst een vasten kring van vrienden verwerft’, zoals Viola het uitdrukte.<sup>21</sup> Naar aanleiding van zijn schilderij *Kruisiging* op de Parijse Wereldtentoonstelling van 1937 prees de Franse kunstcriticus Clément Morro hem als ‘un des plus beaux talents de la peinture de son pays’.<sup>22</sup>

Toch was niet iedereen overtuigd van Van de Veldes talent. Criticus S.P. Abas publiceerde in 1937 een essay over het trio Koch, Willink en Hynckes en verklaarde in een noot vooraf waarom alleen zij aan de orde kwamen en onder anderen Van de Velde buiten beschouwing bleef: ‘Henri van de Velde is nog niet duidelijk. Hij is verward en veel omvattend reeds, maar nog niet aan zijn tijd toe. Wanneer die láát komt zal hij mogelijk een verbeelders blijken waarin tijden en “werelden” samen komen.’<sup>23</sup> Abas vond Van de Velde belangrijk, maar hield nog een slag om de arm.

Verschillende recensenten meenden dat de schilder zich nét niet met ’s lands groten kon meten. Zijn kleurgebruik en gestileerdheid zouden aantonen dat hij wel de techniek, maar niet de geest van een groot kunstenaar had. Volgens *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* kwam zijn thematiek niet recht uit het hart:

Daardoor en daardoor alleen, en niet omdat het hem aan beeldend vermogen ontbreekt, gaat er van zijn ‘romantische kunst’ geen alle bedenkingen wègvagende kracht uit en staat men bij hem niet naakt tegenover een zuiver geestesleven (en ‘de kunst’ heeft geen andere betekenis dan juist dit), maar beschouwt men het werk voor een groot deel als opera-décors en opera-scènes, die wel romantische en andere gevoelens wekken, maar niet, in diepsten zin, ontroeren of ‘aanvuren’...<sup>24</sup>

In 1939 stelde Paul Sanders – die duidelijk niet van de schilder hield – in *Het Volk*: ‘De kleur bevredigt in de meeste werken, die hier bijeen zijn, het minst. Ze heeft iets hards en plaatjesachtigs: ze heeft vaak meer van de oleografie dan van de levende verf. [...] de kleur vervlakt plotseling op hinderlijke wijze, de knapheid van enkele details is niet in staat de geest van verveling, die over het geheel ligt, te verdrijven.’<sup>25</sup>

#### VAN DE VELDE EN HET NATIONAALSOCIALISME

Het Italië van de jaren twintig en dertig – waar hij in totaal zo’n zeven jaar verbleef – vormde een belangrijke voedingsbodem voor Van de Veldes fascistische sympathieën. Hij moet daar van dichtbij hebben gezien wat velen

in heel Europa waarnamen: het land was uit een moreel en economisch dal gekropen en werd gekenmerkt door collectief optimisme en zelfverzekerdheid.<sup>26</sup> Bovendien speelden de kunsten er, zoals in veel totalitaire staten, een prominente rol.<sup>27</sup> Na de oorlog stelde Van de Velde dat hij in het Italiaanse fascisme 'zeer veel goeds' had gevonden.<sup>28</sup> Nadat hij in 1933 definitief naar Nederland was teruggekeerd zocht hij een evenknie voor Mussolini's Nationaal-Fascistische Partij (PNF) en vond die in Musserts NSB, waarbij hij zich op 18 oktober van dat jaar inschreef.<sup>29</sup>

Tijdens zijn naoorlogse verhoor stelde Van de Velde dat hij NSB-lid was geworden vanwege de kunst.<sup>30</sup> Hij meende dat de partij tegenwicht kon bieden aan de modernistische kunststromingen die hem zo tegenstonden.<sup>31</sup> Een blik op het drukwerk van de NSB maakt duidelijk waar de schilder op doelde. In de brochure *De Nationaal-Socialistische Beweging in Nederland en de cultuur* (ca. 1935) noemde Mussert de middeleeuwse samenleving toonaangevend in maatschappelijk en cultureel opzicht. In die kerkelijk gefundeerde maatschappij, betoogde hij, was de arbeider in plaats van 'verlengstuk der machine' nog een ambachtsman. Zijn gilde bood professionele zekerheid en waarborgde de kwaliteit van zijn vak.<sup>32</sup> Ook de middeleeuwse kunstenaar was zo'n vakman. Hij stond met beide benen in de samenleving en zijn kunst werd door iedereen begrepen. Na een bloeiende Gouden Eeuw op kunstgebied, schreef Mussert, deden het democratische liberalisme en het kapitalisme van na de Franse Revolutie de 'gezonde' kunst definitief de das om. De kunst ontaardde na de 'stijlloze liberale' negentiende eeuw – die weliswaar de Haagse School en dichters als Kloos voortbracht, maar deze hoogstaande kunst exclusief voor de elite bestemde – tot wanproduct. Kunst was in Musserts optiek verworpen tot 'het gedoe van charlatans en zielszieken, die de kunst via kubisme en futurisme de luiers van het dadaïsme ombonden'.<sup>33</sup>

Het partijprogramma dat de NSB in december 1931 lanceerde, bevat voorts kritiek op de weinig royale financiële ondersteuning van kunstenaars door de Nederlandse overheid. Dit was niet alleen een gevolg van de crisis, maar ook van de prioriteit die het in 1918 opgerichte ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen bij het onderwijs legde.<sup>34</sup> Volgens de NSB moest een evenredig deel van de overheidskas worden besteed aan 'de schoone kunsten, welke voor de volksopvoeding voor de verheffing van den geest, van zoo onschatbare waarde zijn'.<sup>35</sup>

Ook de door de NSB benadrukte 'volkse' verheffing en bescherming van vaderlands erfgoed moeten bij Van de Velde in goede aarde zijn gevallen. Als bewoner van het Gooi placht hij jaarlijks rond Kerstmis een aantal boeren uit de omgeving te ontvangen voor een feestelijk maal, opgeluisterd door

pianomuziek van zijn zuster Elisabeth en een kerstverhaal van hemzelf. Niet alleen bedankte hij zo zijn gasten voor de mogelijkheid tot het portretteren van hun dierlijke have, ook wilde hij daarmee, in de geest van de NSB, de verbondenheid tussen kunstenaar en volk tot uitdrukking brengen.<sup>36</sup>

Door de kunst als reden op te geven voor zijn NSB-lidmaatschap, mat Van de Velde zichzelf een apolitiek imago aan. Recente bronnen bevestigen dit beeld.<sup>37</sup> Zoals zijn uitspraak dat hij in het fascisme 'zeer veel goeds' vond al doet vermoeden, ging Van de Veldes interesse in de NSB echter verder dan de genoemde culturele aspecten. Ook zijn afkeer van communisme en kapitalisme deelde de schilder met partijgenoten. Het materialistische wereldbeeld waarop deze doctrines geënt waren, vormde in hun ogen een bedreiging van geestelijke waarden. De thematiek in veel van Van de Veldes schilderijen en persoonlijke geschriften laat zien hoezeer het metafysische hem bezighield. In 1933 noteerde hij:

Vertikaal staat de leer van het kruis: van de aarde tot den hemel reikend. Gelijk de ladder die Jacob in zijn droom zag. Horizontaal is de richting van het communisme, vervlakkend wat diep en edel in onze kultuur leefde. Beide zijn diametraal tegenover elkander gesteld, voor den eenvoudigen mensch, wiens denken nog ongeschoold is en die afgaat op enkele leuzen, hebben zij iets gemeen, en men denkt de oude Christengemeenten communistisch, doch hij die scherper ziet weet dat het christelijke denken voortkomt uit een diep sentiment, hetwelk leert dat al ons denken en weten slechts door God's genade in ons bewust wordt: Zoo telt voor God geen stand of rijkdom en zijn wij gelijk in afwachting van zijn Openbaring en als hoogste doel is de geestelijke welvaart/bewustwording waaruit de materiele orde zal komen. Het communisme echter komt voort uit het afwenden van ons denken van deze bovengenoemde Goddelijke bron en het stellen van dit verstandsdenken (ratio) boven alles en zoo zijn wij gelijk, daar dit verstand de grenzen van stand en rijkdom doet verdwijnen en als hoogste doel is de materiele welvaart gesteld, waaruit een geestelijke welvaart kan voortkomen.<sup>38</sup>

Van de Veldes meer dan manshoge schilderij *De nieuwe mensch* (ca. 1937, zie illustratiekatern, afb. 2), een allegorische verbeelding van het nationaal-socialisme, weerspiegelt deze overtuiging.<sup>39</sup> Rechts op het doek zijn een kar met een op Lenin lijkende bolsjewiek en een deelneemster aan de Franse Revolutie te zien. De kar wordt voortgesleept door een groep over elkaar heen tuimelende mannen en vrouwen en koerst in de richting van een moeras – de voorste trekkers zijn er al in weggezakt. De vrouw op de kar

steekt haar tong uit naar een Jezusfiguur aan een scheefhangend kruis. Achter diens rug staat een kerk in brand, daarvoor ligt een dode, geketende priester. Verderop, aan de horizon, worden Russische koelakken op hun eigen erf gefusilleerd.

Links op het schilderij is een gouden kalf afgebeeld met aan de voet daarvan een horde doldrieste aanbidders. Op de sokkel van het beeld prijkt het woord 'Vanitas'. Naast het gouden kalf zetelt de afgod Mammon op zijn geldzakken. Schuin achter hem staat een witte, geestachtige verschijning met op zijn hoofddoek een driehoek met de letter G erin. Op de achtergrond verrijst een stad met wolkenkrabbers. De twee taferelen dragen een eensgezinde boodschap uit: het communisme en kapitalisme hebben de (christelijke) mens en zijn leefwereld te gronde gericht.

Van de Velde was een intellectueel. Wanneer hij niet schilderde, las en schreef hij over allerlei wetenschappelijk onderwerpen, variërend van biochemie en fysica tot Russisch en Spaans. Zoals hij zich in historische schildertechnieken verdiepte, ging zijn interesse ook uit naar oude wijsheid als mythologie, tarot en esoterie.<sup>40</sup> Hij was ervan overtuigd dat kennis en kunde de mensheid naar een hoger niveau konden tillen. Ook van zijn kunst was dit idealisme af te lezen. Journalist Henri van Booven schreef dat deze wilde uitdrukken 'dat er achter het verval en den ondergang, de vergetelheid van iedere cultuur toch reeds het licht straalt en doorschemert van een, met immer grooter klaarheid en heerlijkheid, herrijzend geestelijk licht'.<sup>41</sup> Vanaf de vroege jaren dertig vond Van de Velde dit 'herrijzend geestelijk licht' in het nationaalsocialisme. De 'nieuwe mens' op het gelijknamige schilderij richt zijn blik vragend ten hemel. Daar breken enkele zonnestralen krachtig door het donkere wolkendek. De vraag waarom de schilder de NSB door de jaren heen trouw bleef, is in zijn geval moeilijker te beantwoorden dan bij veel partijgenoten. Hij stond bekend als zachtaardig en verfijnd, een imago waarmee hij niet aan het standaardbeeld van de NSB'er voldoet.<sup>42</sup> Hij en zijn joodse zwager Carel van Lier kwamen geregeld bij elkaar over de vloer. De verloving tussen Van Lier en zijn zuster Elisabeth zou hij hebben verdedigd bij hun oudere zuster Dorothea, die uitgesproken antisemitisch was.<sup>43</sup> Maar Van de Velde had ook een ander gezicht. Een nadere blik op *De nieuwe mensch* verduidelijkt dat.

#### DE NIEUWE MENSCH

Van de Veldes door mythische voorstellingen, landschappen, naakten en dierportretten gedomineerde oeuvre bevat een klein aantal werken met een nationaalsocialistische iconografie. In 1934 plaatste NSB-weekblad *Volk en Vaderland* zijn tekening *De nieuwe mensch*.<sup>44</sup> Deze verbeeldt een gespieelde,

half ontblote mansfiguur die de poort naar een betere wereld openbreekt. De voorstelling lijkt te zijn geïnspireerd op het Bijbelverhaal van Simson.<sup>45</sup>

Enkele jaren later vervaardigde Van de Velde het grote schilderij met dezelfde titel. Dit was een opdracht van de gefortuneerde zakenman Louis van Leeuwen Boomkamp, partijgenoot en familie van de schilder.<sup>46</sup> Tijdens zijn naoorlogse berechting verklaarde Van de Velde dat Van Leeuwen Boomkamp hem had gevraagd een voorstelling te maken 'welke uitdrukking gaf van het Nationaalsocialisme'.<sup>47</sup> De opzet van *De nieuwe mensch* lijkt op die van de gelijknamige tekening. Centraal op het doek, te midden van zijn door communisme en kapitalisme gecorrumpeerde omgeving, staat de atletische, blonde 'nieuwe mens'. Aan zijn voeten ligt het skelet van de ratio, de belichaming van het uit de Verlichting voortgevloeide rationalisme. De jonge strijder richt een vlammend zwaard op drie half verkoolde, op de grond geslingerde boeken. Het zijn de lijfboeken van de ratio, geschreven door Marx, Darwin en Voltaire. De moraal van het tafereel is zonneklaar: het met de Verlichting opgekomen rationalistische denken heeft de mensheid ontaard en de bezoeken van communisme en kapitalisme over haar afgeroepen. Een nieuw menstype – de nationaalsocialist – zal deze valse doctrines overwinnen, zijn komst luidt een beter tijdperk in. De historici Robin te Slaa en Edwin Klijn, auteurs van een vuistdik standaardwerk over de NSB in haar jonge jaren, schrijven:

De NSB zag zichzelf niet als een gewone politieke partij. Zij pretendeerde veel meer te zijn. Musserts Nederlandse nationaalsocialisten beschouwden zich als profeten van de 'Nieuwe Tijd'. 'Het Nationaalsocialisme is vóór alles een geestelijke beweging, omdat eerst door een nieuwe geesteshouding een verjongde natie kan ontstaan,' zo hield *Volk en Vaderland* zijn lezers voor. De beweging bracht een nieuw geloof. Al in 1934 plaatste de NSB het 'religieuze besef van het nationaalsocialisme' lijnrecht tegenover 'de rationalistische afkomst der democratie'. Evenals hun buitenlandse geestverwanten, wilden de NSB'ers een radicale breuk met de gevestigde orde forceren. De Nederlandse nationaalsocialisten presenteerden zichzelf als de ware revolutionairen, tegenover alle democraten, die in hun ogen conservatief waren en hopeloos gevangen zaten in hun achterhaalde rationalistische en materialistische wereldbeschouwing.<sup>48</sup>

Begin oktober 1939 werd *De nieuwe mensch* tentoongesteld, uitgerekend in de kunstzaal van de joodse Van Lier. Het is niet duidelijk of Van Lier wist dat hij een nationaalsocialistisch schilderij in huis had. Dat een kunstenaar werk exposeerde dat hij al had verkocht, was niet ongebruikelijk.<sup>49</sup>

Opvallend is dat geen van de bezoekende recensenten de ‘nieuwe mens’ voor een missionaris van de nieuwe orde lijkt te hebben aangezien. Volgens *De Telegraaf* was het doek ‘een beeld, een verlenging van het leven van onzen bewogen tijd en een bekentenis, zij het wellicht meer van den mensch dan van den kunstenaar of meer van den kunstenaar dan van den artist’.<sup>50</sup> De *Nieuwe Rotterdamse Courant* (NRC) zag er een ‘hedendaagse pendant’ van een eveneens tentoongesteld Christusportret in.<sup>51</sup> Het *Algemeen Handelsblad* meende dat het ‘stellig ernstig bedoeld, knap en met zorg volgens een traditioneele opvatting in elkaar gezet en geschilderd’ was, maar ‘zich niet boven het zeer verdienstelijke’ verhieft.<sup>52</sup> Alleen *Het Volk* was argwanend. ‘Waar hoorde ik toch meer over boekverbranding spreken...?’ stelde Paul Sanders in zijn cynische beschrijving van het doek. Vorm en inhoud ervan zouden getuigen van een ‘toenemende afkeer van onze eigen tijd’.<sup>53</sup> Van SDAP’er Sanders weten we dat hij vergeleken met zijn collega’s bijzonder alert en kritisch was. Toen *Reichsmusikkammer*-president Richard Strauss in 1934 naar Nederland kwam ter gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag, was Sanders de enige die zich daarover negatief uitliet. Ook organiseerde hij de tentoonstelling *De Olympiade Onder Dictatuur* (D.O.O.D.) als protest tegen de Olympische Spelen in nazihoofdstad Berlijn.<sup>54</sup> Historica Pauline Micheels schrijft: ‘Zijn beschouwingen over de situatie in Duitsland getuigen van uitstekende informatie en hij toont een scherp inzicht in de machtsverhoudingen in Nazi-Duitsland.’<sup>55</sup>

De tegenstelling tussen de ontstaansbetekenis van *De nieuwe mensch* en de interpretaties uit 1939 mag verbazing wekken, maar is verklaarbaar. Ten eerste wijzen de recensies erop dat de critici niet op de hoogte waren van Van de Velde’s nationaalsocialistische sympathieën. NSB-leden hingen hun lidmaatschap niet aan de grote klok. Was de partij bij haar oprichting in 1931 slechts een van de representanten van het fascisme in Nederland, haar relatief forse aanwas, haar radicalisering in de tweede helft van de jaren dertig en de verscherping van de politieke verhoudingen in Europa leidden ertoe dat zij hoe langer hoe meer werd gezien als een bedreigend *Fremdkörper* in het politieke landschap. Ten tijde van de tentoonstelling van *De nieuwe mensch* was de ‘tijd van het gemakkelijke nationaal-socialisme’ – zoals Mussert het uitdrukte – allang voorbij.<sup>56</sup> Stond iemand als NSB’er bekend, dan lagen sociale isolatie en verlies van inkomsten op de loer.<sup>57</sup> Bij Van de Velde was hiervan in de jaren dertig geen sprake. De mediaberichten uit die tijd, ook die over *De nieuwe mensch*, schetsen een beeld van een gerespecteerd kunstenaar. Het lijkt er dus op dat men simpelweg niet van zijn lidmaatschap wist. Het feit dat hij weinig actief was in de partij maakt dat eveneens aannemelijk.<sup>58</sup>

Verder blijkt uit de kritieken dat de beeldtaal van *De nieuwe mensch* toentertijd niet per se of uitsluitend als nationaalsocialistisch opgevat hoefde worden. Het stuk weerspiegelt de crisisstemming van de jaren dertig. Maatschappelijke omwenteling was een vertrouwd onderwerp in het publieke debat en kwam ook in literatuur en kunst tot uitdrukking. Cultuurpessimistische werken als *Der Untergang des Abendlandes* (1918/1922) van Oswald Spengler en *De opstand der horden* (1933) van José Ortega y Gasset vonden gretig aftrek.<sup>59</sup> De studie *In de schaduwen van morgen* (1935) van de Nederlandse historicus Johan Huizinga was eveneens ‘het gesprek van den dag’, aldus een krant uit die tijd.<sup>60</sup> Huizinga beschrijft hierin de broeierige stemming van het tijdperk en de wil tot revitalisering van de samenleving:

Wij zien staatsvormen, die niet meer functioneeren, productiestelsels, die op bezwijken staan. Wij zien maatschappelijke krachten, die in het dolzinnige doorwerken. De dreunende machine van dezen geweldigen tijd schijnt op het punt om vast te loopen. Meteen dringt zich de tegenstelling op. Er is nooit een tijd geweest, waarin de mensch zich zoo de gebiedende taak bewust was, om samen te werken aan het behoud en de volmaking van aardsche welvaart en beschaving. Nooit tevoren was arbeid zoo in eere. De mensch was nimmer zoo bereid te werken en te wagen, elk oogenblik zijn moed en zijn geheelen persoon te geven aan een algemeen heil. Hij heeft de hoop niet verloren.<sup>61</sup>

Een heroïsche mansfiguur als Van de Veldes ‘nieuwe mens’ hoefde niet per se een nationaalsocialist te zijn. Dergelijke helden kwamen meer voor in de kunst van het tijdperk.<sup>62</sup> Harmen Meurs beeldde de communist op zijn *Protest tegen nazi-terreur* (1936) op vergelijkbare wijze uit. Deze types hadden gemeen dat zij een antwoord op de problemen van de tijd belichaamden – wat verklaart waarom *De nieuwe mensch* met Christus werd vergeleken. Verder illustreren de recensies dat de beeldtaal die we nu kitscherig vinden en met fascistische kunst of socialistisch realisme associëren, in de jaren dertig gangbaar was. De recensenten herleidden wat zij zagen tot wat zij kenden. Dat vonden zij evenwel geen gemakkelijke taak: de *NRC* sprak van een werk ‘dat zich niet in vijf minuten laat “lezen” noch in vijf regels laat beschrijven’.<sup>63</sup>

Misschien was de ware aard van *De nieuwe mensch* wel duidelijk geworden als een van de critici de betekenis van een subtiel detail had gekend. Zoals genoemd verbeeldt het schilderij het antikapitalisme door de afgod Mam-

mon op een geldzak, een spookachtige witte figuur en een wilde menigte rond een gouden kalf. In de witte figuur herkenden alle recensenten een aanhanger van de Ku Klux Klan. Niehaus plaatste daar als enige van de vier wel een vraagteken bij en vermeldde de G op de hoofddoek van de figuur. Was deze echter een Ku Klux Klan-lid geweest, dan had er hoogstwaarschijnlijk geen G op zijn kledij gestaan, maar het kenmerkende kruis van de beweging. Binnen de Ku Klux Klan wordt de G niet als symbool gebruikt.

Wel is de letter een belangrijk teken binnen de vrijmetselarij. Daar staat de letter doorgaans voor *geometer* of god. Ook de G in een driehoek, zoals te zien op Van de Veldes schilderij, komt voor bij de vrijmetselarij. In het handboek *The mysteries of freemasonry* (1852) lezen we: ‘The triangle, or Delta, is the mysterious figure of the Eternal. The great letter G, placed in the centre of the triangle, signifies “Great Architect of the Universe,” who is God; and in this ineffable name is found all the divine attributes. This letter being placed in the centre of the triangle, is for us to understand that every true Mason must have it profoundly in his heart.’<sup>64</sup>

In fascistische en nationaalsocialistische kringen werden vrijmetselaars afgeschilderd als in het geniep opererende, exclusivistische, geld- en machtswellustige kosmopolieten. Al in 1921 publiceerde nazi-ideoloog Alfred Rosenberg *Das Verbrechen der Freimaurerei*. In het Derde Rijk werden vrijmetselaars in concentratiekampen geplaatst en werd de stroming verboden.<sup>65</sup> In zijn doctoraalscriptie *Vrijmetselarij en nationaalsocialisme in Nederland, 1930-1940* laat historicus Jasper Enklaar zien dat ook in het Nederlandse nationaalsocialisme de antimaçonnieke gedachte een belangrijke rol speelde – zeker vanaf de tweede helft van de jaren dertig.<sup>66</sup> Dit maakt duidelijk waarom Van de Velde de witte figuur toevoegde aan de antikapitalistische scène op zijn nationaalsocialistische schilderij. De enigszins verdeckte opstelling van de figuur, schuin achter de mammon, lijkt het obscure karakter van zijn ondernemingen te willen uitdrukken.

We zien verder dat de vrijmetselaar naar het gouden kalf wijst. Het is goed mogelijk dat Van de Velde naar voorgangers als Poussin en Tintoretto had gekeken, die dit Bijbelse thema op een vergelijkbare manier vastlegden. Ook in hun werk wordt aanmoedigend naar het kalf gewezen. Bij expressionist Hendrik Werkman, tijdgenoot van Van de Velde maar in politiek en artistiek opzicht diens tegenbeeld, duikt deze beeldtaal eveneens op.<sup>67</sup>

Omringd door de vrijmetselaar en het gouden kalf krijgt ook de mammon-figuur extra betekenis in het schilderij. Mammon is als afgod van rijkdom en hebzucht in het verleden talloze malen met het jodendom in verband gebracht. Ook het gouden kalf is vaak geassocieerd met de joden en de woekerpraktijken waaraan zij zich schuldig zouden maken.<sup>68</sup> Zo

schreef dichter Theodor Fontane in de late negentiende eeuw over de joden: 'Ums Goldne Kalb sie tanzen und morden.'<sup>69</sup> De Duitse literatuurwetenschapper Norbert Mecklenburg stelt vast dat het gouden kalf indertijd, als afgod van de joden, een belangrijk antisemitisch motief was.<sup>70</sup>

Teruggrijpend op deze in de geschiedenis herhaaldelijk opduikende beeldvorming citeerde het nationaalsocialistische tijdschrift *De Schouw* in 1944 een versje van de zeventiende-eeuwse dichter Jacobus Revius:

Dat Joden woekeren met copen en vercopen  
En is niet al te vreemt: want, sedert datse sopen  
Het gruyts vant gulden calf, soo brant haer inde borst  
Eylacie, na het gout, een eyndelose dorst [...].<sup>71</sup>

Ook de vrijmetselarij is veelvuldig in negatieve zin met het jodendom in verband gebracht. In de nationaalsocialistische ideologie werden vrijmetselaars en joden onder dezelfde noemer geschaard van geldbeluste, het nationaal belang ondermijnende kosmopolieten. Als sluipmoordenaars zouden zij te werk gaan, elkaar de bal toespelend in hun streven naar wereldmacht.

In 1936 publiceerde een zekere Redemptor het boekje *Geheime machten: de weg naar de bevrijding*. Redemptor was een pseudoniem van de nationaalsocialistische en antisemitische journalist en uitgever Arie van der Oord.<sup>72</sup> Zijn boek is een langgerekte tirade aan het adres van joden, vrijmetselaars en marxisten. 'Wij zullen hier aantoonen,' schrijft hij,

dat de geheele vrijmetselarij tegenwoordig een werktuig is van het joodsche wereld-imperialisme en gebruikt wordt, waar de joodsche tronie zich zelf niet wil laten zien. [...] Het kapitalisme was het eerste werktuig, waarvan de joden zich bedienden bij hun plannen voor wereld-beheersching. Toen dat niet voldoende meer was, vonden zij de vrijmetselarij uit, en nadat de wereld weer onoverzichtelijk was geworden lanceerden zij het marxisme [...].<sup>73</sup>

Ook betreurde de auteur de door hem waargenomen 'verderfelijke geest van atheïsme, materialisme, mammonisme'<sup>74</sup> die in de plaats van het geloof was gekomen:

Waar vroeger het verlangen naar God was, heerscht nu de zucht naar geld! Waar het groot-kapitalisme ongehinderd regeert, daar heerscht het materialisme en leeft het volk in slavernij! De gerechtvaardigde

ontevredenheid van zoo'n volk in slavernij, leidt tot marxisme en daarmee naar den ondergang: de schuld daaraan draagt dan het kapitalisme en dat krijgt dan slechts zijn verdiende loon, als hem, zooals in Rusland, alle bezit wordt ontnomen. Maar het communisme is slechts een voortzetting van het kapitalisme met andere middelen; beide zijn zuiver materialistisch. Het communisme kon niet anders zijn dan materialistisch, omdat het een jood tot vader had.<sup>75</sup>

Het is niet gezegd dat Van de Velde kennis had genomen van dit boekje. Wel toont het, samen met diverse krantenberichten uit de jaren dertig en veertig, dat het voor nationaalsocialisten vanzelfsprekend was om joden en vrijmetselaars over één kam te scheren.<sup>76</sup> De op *De nieuwe mensch* weergegeven combinatie van de mammon, het gouden kalf en de witte figuur met G-in-driehoek op het voorhoofd lijkt zo te moeten worden begrepen.

Dit gedachtegoed was overigens niet enkel aan nationaalsocialisten voorbehouden. In de rechtervleugel van het katholicisme werd al in de late negentiende eeuw gefulmineerd tegen 'de Loge en de Juiverie', om met *Maasbode*-redacteur J.W. Thompson te spreken.<sup>77</sup> In reactie op de Dreyfus-affaire – waarbij de Frans-joodse officier Alfred Dreyfus ten onrechte van hoogverraad werd beschuldigd – werd in 1898 de conservatief-nationalistische, antisemitische *Action Française* opgericht, met schrijver en politicus Charles Maurras als haar bekendste aanvoerder. De *Action* was weer een voedingsbodem voor katholiek integralisme en aanverwante reactionair-katholieke stromingen.<sup>78</sup> Maar ook de antipapistische filosoof Gerard Bolland zag de jood als 'geboren splijtzwam, spelbreker en vredeverstoorder, omwentelaar en anarchist' en achtte vrijmetselaars geen haar beter.<sup>79</sup> Wat figuren als Thompson, Maurras en Bolland gemeen hadden, was een fundamentele ontevredenheid met de in hoog tempo moderniserende wereld. In joden en vrijmetselaars vonden zij zondebokken voor industriële revolutie, kapitalisme, liberalisme, rationalisme, de *Zivilisation* met haar parlementarisme en andere uitvloeiselen van de *pestis modernistica*.<sup>80</sup>

Een tekening in het bezit van Van de Veldes zoon biedt een verdere onderbouwing voor de veronderstelling dat *De nieuwe mensch* antimaçonnieke en antisemitische elementen in zich verenigt. De compositie hiervan komt deels overeen met die van *De nieuwe mensch*. De centrale figuur is geen mannelijke geweldenaar, maar een vrouw die een halsketting draagt met de tekst NSB. Ze vormt de verbindende schakel tussen de arbeiders en intellectuelen aan haar zijde. Wat grotendeels overeenkomt met *De nieuwe mensch* is het kapitalistische tafereel in de linkeronderhoek. Aan de voet van een gouden kalf buitelt een groep mensen over elkaar

heen. Daarachter zit een mammon-figuur met een geldzak en een met muntstukken omrande hoge hoed. Schuin achter zijn rug bevindt zich op deze studie geen figuur met een G op zijn gewaad, maar een man met midasoren en een masker voor zijn gezicht. Op zijn borst zijn de vage contouren van een davidster zichtbaar. Het lijkt erop dat Van de Velde hiermee expliciet naar het jodendom verwees, maar zeker is dit niet, want het teken komt ook voor in de vrijmetselarij. Misschien wilde hij beide groepen onder één noemer vangen.

Vanwege de verschillen in compositie is Van de Veldes zoon ervan overtuigd dat de tekening geen voorstudie is van zijn vaders *Nieuwe mensch*. Hoewel de tekening dat technisch gezien misschien niet is, is het wél aanemelijk dat zij deel uitmaakt van de voorbereidende fase van het schilderen. Het uitbeelden van het nationaalsocialisme is iets anders dan het schilderen van bijvoorbeeld een portret. Het eerste is zo multi-interpretabel dat het voorstelbaar is dat de schilder schetsen heeft gemaakt die slechts gedeeltelijk of helemaal niet op het uiteindelijke resultaat lijken. Wat de schilder tot zijn definitieve compositie heeft gebracht, is niet duidelijk. Wellicht wilde hij geen al te expliciete propagandakunst maken – iets waarvoor de kunstwereld ook toen al haar neus ophaalde. Ook is de rol van de opdrachtgever in de ontwerpfase niet duidelijk.

Dat de nationaalsocialistische betekenis van *De nieuwe mensch* in de late jaren dertig niet werd opgemerkt, hing ten slotte ook samen met de omgeving waarin het werk te zien was. Naast *De nieuwe mensch* hingen in de kunstzaal van Van Lier vier andere werken van Van de Velde. Het schilderij *De levensweg* verbeeldt een eenzame wandelaar die een donker dennenbos inloopt. Een ontwortelde boom, een schedelplaats en een rondsluipende hyena wijzen op de potentiële gevaren van het leven. Op de achtergrond is het verhoopte einde van de levensweg te zien: een steile berg met een kerk op de top. Daarnaast toonde Van de Velde twee Christusportretten. De rij werd gesloten door een ets waarin een mens en het kruis dat hij met zich meezeult symbool staan voor mens en oorlog.<sup>81</sup>

De bezoeker die dit alles kreeg voorgeschoteld, zal in Van de Velde eerder een religieus geïnspireerde wereldverbeteraar dan een overtuigde nationaalsocialist hebben gezien. In dat opzicht bestaat er een discrepantie tussen de naoorlogse terugblik op het nationaalsocialisme en de perceptie ervan *in medias res*. De interpretaties van de kunstcritici wijzen erop dat deze politieke stroming minder eenvormig was dan het overgeleverde beeld ervan. In *De nieuwe mensch* lijkt de nationaalsocialistische beeldtaal niet te zijn herkend. Als een wolf in schaapskleren ontlokte het

schilderij aan drie van de vier recensenten welgezinde reacties. Je zou het een slecht voorteken kunnen noemen: ook ten tijde van bezetting en jodenvervolging was de waakzaamheid van iemand als Paul Sanders eerder uitzondering dan regel.

#### VAN DE VELDES HOUDING TIJDENS DE OORLOG

Volgens Van de Veldes zoon stond zijn vader na de Duitse inval woedend op de Dam.<sup>82</sup> Het is een weinig bekend aspect van de NSB: veel leden waren aanvankelijk weinig verheugd over de Duitse verovering. De historici Johannes Houwink ten Cate en Nanno in 't Veld leggen uit:

Maar – en dat is misschien het merkwaardige – verwarring, ontzetting en verontwaardiging over de Duitse inval werden door menig NSB'er net zo sterk gevoeld als door andere Nederlanders. De verwarring was vermoedelijk bij hen juist groter. [...] NSB'ers [...] zeiden later pijn en verwarring te hebben gevoeld, omdat juist hun politieke vrienden deze onverwachte invasie hadden uitgevoerd. De soldaten die NSB'er waren, gedroegen zich tijdens de vijf dagen oorlog in mei 1940 niet slechter dan de anderen; ook de Nederlandse opperbevelhebber erkende dit kort nadien.<sup>83</sup>

Ondanks zijn vermeende boosheid over de inval trok Van de Velde zich niet terug uit zijn partij toen duidelijk werd op welke schaal deze zou gaan samenwerken met de Duitse overheerser. Verder conformeerde hij zich met zijn Kultuurkamerinschrijving aan het nationaalsocialistische cultuurbeleid.<sup>84</sup> Gedurende de eerste oorlogsjaren profiteerde hij hiervan door twee schilderijen en een gobelin aan het DVK te verkopen.<sup>85</sup> Het eerste schilderij was een gezicht op Rhenen, het tweede een propagandaopdracht voor het departement. Het verbeeldt een engel met in zijn hand een naar één kant overhellende weegschaal, waarop een banderol ligt met de tekst 'O ijdel en verwaten Londen / Gewogen en te licht bevonden'.<sup>86</sup> Achter de rug van de engel is te zien hoe Londen in vlammen opgaat. Van de Velde ontving f1500 voor deze *Engel der gerechtigheid*, die op DVK-stukken ook wel als *Engel der vergelding* staat aangeduid.<sup>87</sup> Ter vergelijking: de door het departement aangekochte doeken *Stilleven met bokkingen* van Hynckes, *De prediker* van Willink en *Het wachten* van Koch, waarvoor respectievelijk f1800, f2500 en f5000 werd betaald, worden door kunsthistorica Fransje Kuyvenhoven als financiële topaankopen aangemerkt.<sup>88</sup>

Ook nam Van de Velde in de lente van 1942 deel aan de openingstoonstelling van het Nederlandse Kunsthuis in Amsterdam.<sup>89</sup> Deze galerie

had als doel 'het tewerkstellen van, en het geven van opdrachten aan kunstenaars, wier werk past in het kader der Nationaalsocialistische gedachte'.<sup>90</sup> Vooraanstaande aanhangers van de nieuwe orde als Rost van Tonningen, Gerdes en de hoofdstedelijke burgemeester Voûte stonden op de gastenlijst van het openingsfestijn, Goedewaagen hield de openingsrede.<sup>91</sup>

Van de Veldes goede verhouding met het kunstdepartement zou geen stand houden. In dezelfde tijd waarin de schilder in het Nederlandse Kunsthuis exposeerde, verzocht Gerdes het Amsterdamse bevolkingsregister diens afkomst te onderzoeken. 'In het bijzonder wensch ik omtrent de geloofsgemeenschap der ouders en grootouders te worden ingelicht,' schreef Gerdes.<sup>92</sup> De vraag naar religie kon in die tijd maar op één ding wijzen: Gerdes lijkt eraan te hebben getwijfeld dat Van de Velde uit het juiste, arische, hout gesneden was. Wat hem hiertoe aanleiding gaf, is onduidelijk – wellicht was het de voornaam van Van de Veldes vader, die Abraham luidde, of was het het huwelijk van zijn zuster Elisabeth met de joodse Carel van Lier. Zeker is wel dat de invloedrijke Gerdes een poging deed de schilder onderuit te halen.

Correspondentie tussen Van de Velde en Gerdes laat zien dat hun onderlinge relatie in 1941 nog goed was, maar in 1942 was verslechterd. In 1941 schreef Van de Velde Gerdes, die hij goed kende uit de Gooise en Amsterdamse kunstenaarswereld, aan met 'Beste Eddy', in april 1942 luidde de aanhef van een brief 'Beste Gerdes'. Uit de inhoud van deze brief blijkt de reden van de veranderde toon: Van de Velde was kwaad dat hij geen cultuurpolitieke functie had gekregen. Verbolgen schreef hij:

Precies zoo ging het met de 'run' op de baantjes in gilde, Kulturkamer, Kultuurraad, enz. Ook daar scheen geen mensch zich te herinneren dat er in de NSB (die het Departement toch vertegenwoordigt) iemand was, die toch wel mee tellen kon als er dan zoo noodig over 'Kultuur' gesproken moest worden. Ik maak hieruit op, hoezeer mijn streven bij de 'Kameraden' gewaardeerd wordt. Dit ter onthouding.<sup>93</sup>

Na deze aanvaring lijkt Van de Velde uit de gratie te zijn geraakt bij het departement. Na 1942 had zijn artistieke collaboratie nog maar weinig voeten in de aarde, ook al had hij dat, zoals zijn brief aan Gerdes aantoont, zelf liever anders gezien.

Het jaar daarop ondernam de schilder actie om zijn positie binnen de nationaalsocialistische kunstwereld te verbeteren. Met een Bussumse makelaar sprak hij af een aantal schilderijen te maken die in een 'eersteklas tentoonstellingsgelegenheid' zouden worden geëxposeerd. De makelaar

betaalde hem daarvoor en garandeerde hem ‘in nationaalsocialistische kringen [...] op de plaats te brengen, die hij verdient’.<sup>94</sup> Of het contract tussen de twee zijn vruchten afwierp, valt te betwijfelen. Van een expositie is niets bekend en Van de Velde verklaarde na de bevrijding dat hij in de laatste oorlogswinter een pak had moeten verkopen om aan eten te komen.<sup>95</sup>

Binnen de NSB hield Van de Velde zich op de achtergrond. Een enkele keer colporteerde hij met *Volk en Vaderland*, ook oefende hij enige malen met de Weerbaarheidsafdeling (WA) nadat dit voor NSB'ers onder de 45 jaar verplicht was gesteld. Aan dat laatste gaf hij al snel de brui omdat naar zijn zeggen de WA-leden hem niet aanstonden.<sup>96</sup> Ook gaf hij les aan een jongeman die onderdook voor de *Arbeitseinsatz*. Hoewel dorpsgenoten waarschijnlijk op de hoogte waren van zijn NSB-lidmaatschap, was hij volgens getuigen een graag geziene figuur in zijn toenmalige woonplaats Vreeland.<sup>97</sup>

Tijdens zijn naoorlogse verhoor stelde Van de Velde dat hij gaandeweg teleurgesteld was geraakt in het allooi van zijn partij. ‘Bedanken deed ik echter niet want ik hoopte nog steeds dat de N.S.B. voor mijn vak (ik ben n.l. kunstschilder) verbetering zou brengen zoals ook in Italië is gebeurd,’ voegde hij daaraan toe.<sup>98</sup> Ook de deportatie van zijn zwager Carel van Lier bracht hem niet van de NSB af. Van Liers kleinzoon en biograaf Bas van Lier werpt de vraag op hoe dit mogelijk was, nu hij het kwaad van zo dichtbij ervoer.<sup>99</sup> Van enige poging van de schilder om zijn zwager en begunstiger vrij te krijgen, is niets bekend.<sup>100</sup> Wel protesteerde Van de Velde door middel van een raamposter tegen de geallieerde bombardementen op Keulen, die ook de eeuwenoude Dom hadden getroffen. Het opschrift luidde dat hij zich schaamde voor landgenoten die dit goedkeurden.<sup>101</sup> Zijn zuster ondernam wel actie tegen Van Liers gevangenneming. In een brief aan Gerdes smeekte zij letterlijk om vrijlating van haar echtgenoot.<sup>102</sup> Het mocht niet baten: in februari of maart 1945 stierf Van Lier van honger en uitputting in concentratiekamp Mühlenberg bij Hannover.<sup>103</sup>

Van de Velde ondertussen hield aan zijn idealen vast, zelfs – of juist – toen de ondergang naderde voor de partij waarin hij ondanks alles was blijven geloven. Een passage uit de biografie van Van de Veldes vak- en partijgenoot Cris Agterberg biedt een interessante vergelijking. Ook Agterberg raakte mettertijd teleurgesteld in de NSB en ook hij bleef de beweging trouw. Auteurs Marcel Brouwer en Joep Haffmans schrijven:

Aan het eind van de oorlogstijd was Agterberg volgens een vriend, de journalist en fotograaf Herman Hahndieck, ‘ontdaan, mismoedig, ontgoocheld en opstandig. Hij wilde de beweging echter niet verlaten.

Zijn ideaal was in slijk en bloed neergehaald, restte hem de consequenties van zijn dwaling te aanvaarden.' En psychiater Tammenoms Bakker formuleerde het onomwonden: 'Eenmaal deze richting ingeslagen hebbende, was het voor hem onmogelijk, mede door zijn beperktheid en eigenwijsheid, om zijn kritiek de overhand te laten krijgen en het vicieuze van zijn houding in te zien.'<sup>104</sup>

#### WAARDERING

Anders dan bij schilders als Jan Sluijters en Pyke Koch lijken nationaalsozialisten over Van de Velde's werk unaniem positief te zijn geweest. Naar aanleiding van zijn expositie in het Nederlandse Kunsthuis schreef *De Schouw* dat de schilder zich 'op den top van een cultuurgolf' bevond. Zowel de stijl als de thematiek van zijn werk paste naadloos in de nationaalsocialistische idee:

Grootsch van visie en van zeggingskracht wordt het werk van Van de Velde juist wanneer het verkondigt, waar een stervende krijger door de Walkuren in het Walhalla wordt gebracht: een eerbetoon aan den held, den offerenden mensch. En hier is, langs den weg van de zeventiende eeuwsche schilderkunst dan toch weer de verbinding met het heden bereikt en wordt de taal, die Van de Velde met kunstzinnige bewogenheid spreekt, verstaanbaar en deze verbinding is zeer nadrukkelijk in het schilderij, waarin hij een hoopvolle verwachting of voorspelling uitspreekt: Germania, die na den oorlog het geteisterde Europa zijn cultuurwaarden: kunsten en wetenschappen terugschenkt.<sup>105</sup>

Een lijst met werken van Van de Velde die waarschijnlijk uit de oorlog dateert – misschien was het de tentoonstellingslijst voor het Nederlandse Kunsthuis – laat eveneens zien dat hij de 'verbinding met het heden' goed wist te verbeelden. *De nieuwe mensch* staat erop, evenals de voor het DVK vervaardigde *Engel der gerechtigheid*. Een 'eerbetoon aan den held, den offerenden mensch' is ook het werk *Amazonenslag*, waarvan *De Schouw* een afbeelding plaatste. Twee andere titels luiden *Duitschland* en *Duitsch landschap*. Enige uitzonderingen daargelaten hebben de overige werken de Griekse mythologie en het Nederlandse landschap als onderwerp. De prijzen op de lijst variëren van f500 tot f3000.<sup>106</sup>

Van de Velde exposeerde ook in Duitsland. Op de eerste reizende tentoonstelling van Nederlandse kunst, die van april tot en met december 1941 respectievelijk Keulen, Hagen, Osnabrück en Oldenburg aandeed, hing zijn *Levensweg*. De schilder werd niet tot de blikvangers van de expositie

gerekend, getuige het voorwoord van de catalogus: dat waren Koch, Hynckes en – weinig verrassend – kunstpaus Gerdes zelf.<sup>107</sup> Op de deelnemerslijst van de tweede reizende tentoonstelling in 1942 en 1943 ontbreekt Van de Velde. Zijn botsing met Gerdes enige maanden tevoren zou daarvan de reden kunnen zijn.

In oorlogstijd gepubliceerde kunsthistorische literatuur bracht eveneens erkenning voor de schilder. Zo nam Kasper Niehaus hem op in zijn overzichtswerk *Levende Nederlandsche Kunst* (1942). Van de Velde was volgens hem Nederlands beste moderne dierenschilder, een ‘kundig compositair kunstenaar’ en een ‘bekwaam tekenaar’.<sup>108</sup> Henri van Calker rekende hem tot de meest getalenteerde schilders van het land, zo blijkt uit het eerste en enige deel van zijn serie *Schilders van heden en morgen* (1941). Van de Velde zou de toekomst met een gerust hart tegemoet kunnen zien.<sup>109</sup> Beide naslagwerken noemen enkel kunstenaars die voldeden aan de nationaalsocialistische criteria. Naar joodse en andere ‘ontaaarde’ kunstenaars is het in deze overzichten vergeefs zoeken.<sup>110</sup>

*De nieuwe mensch* kwam tijdens de bezetting opnieuw in de belangstelling te staan. Het doek had in 1940 een opmerkelijke verandering van eigenaar doorgemaakt: Van Leeuwen Boomkamp had zich in dat jaar in Nederlands-Indië gevestigd en het aan Mussert geschonken. Deze was ervan onder de indruk en hing het op in zijn werkkamer aan de Utrechtse Maliebaan. De nationaalsocialistische lading van het werk raakte in 1942 onder een breder publiek bekend, toen de Materiaaldienst van de NSB het als prentbriefkaart en op posterformaat liet reproduceren.<sup>111</sup> ‘Vooral de groote platen geven het schilderij prachtig weer,’ schreef de directeur van de dienst. ‘Het is zeer gewenscht, dat deze reproductie de woning van ieder lid siert, omdat men daardoor bij voortduring de ons belagende machten in het oog heeft en door de figuur met het vlammeende zwaard wordt opgewekt in den strijd te volharden.’<sup>112</sup> Aan de afbeeldingen werd een beeldbeschrijvend tekstje toegevoegd dat de mythe verspreidde dat Van de Velde het werk al in 1933 voor ‘den Leider’ Mussert had geschilderd. Historicus Kees Zandvliet suggereert dat ontstaansjaar en opdrachtgever om propagandistische redenen werden aangepast. Zo konden Van de Velde en Mussert voor visionaire figuren doorgaan, die de zegetocht van het nationaalsocialisme al in 1933 hadden voorzien.<sup>113</sup>

Het tekstje interpreteert het schilderij verder op vergelijkbare wijze als de critici in 1939. Het spreekt van de ‘werkelijke vijanden’ communisme en kapitalisme, het volk dat, ‘naakt uitgeschud’, in het moeras verzinkt en ‘het rationalisme, afkomstig uit de Fransche revolutie’, dat, ‘hoewel uiterlijk

gaaf en voorzien van kroon en scepter, reeds uitgeteerd was tot een geraamte'.<sup>114</sup> Wel kreeg de witte figuur naast de mammon een andere betekenis toegekend. Deze zou de 'geheime machten' representeren – de titel van het boekje van Redemptor. Het lijkt de these van de witte figuur als vrijmetselaar te bevestigen.<sup>115</sup>

## *Het fascisme van Pyke Koch*

### EEN STUDENT WORDT SCHILDER<sup>1</sup>

Dat Pyke Koch een van Nederlands grootste schilders van de twintigste eeuw zou worden, lag tot zijn vijftiengste levensjaar niet in de lijn der verwachting. Geboren in 1901 als vierde kind en enige zoon in een artsengezin, bezocht hij het gymnasium, ging rechten studeren in Utrecht en werd lid van het studentencorps. Een carrière als advocaat of diplomaat lag in het verschiep. Creatief talent had hij weliswaar aan de dag gelegd, maar tot het moment van zijn professionele ommezwaai vooral op muziekgebied. Hij speelde piano en viool, het laatste behoorlijk goed, wat hem in zijn jonge jaren had doen overwegen naar het conservatorium te gaan.<sup>2</sup> Hoe kwam hij tot het drastische besluit om vlak voor zijn doctoraal examen zijn rooskleurige toekomstverwachting eraan te geven en te kiezen voor het onzekere en door zijn familie niet vanzelfsprekend gewaardeerde schildersbestaan?<sup>3</sup>

Hoewel Kochs omslag vaak wordt beschreven als een blikseminslag – hij nam min of meer van de ene op de andere dag achter de schildersezel plaats om er nooit meer achter vandaan te komen – vonden in de jaren daarvoor wel enige gebeurtenissen plaats die achteraf veelzeggend zijn.<sup>4</sup> De belangrijkste daarvan was zijn ontmoeting met beeldend kunstenaar Charley Toorop als scholier. Aanvankelijk was hij vooral getroffen door haar sterke persoonlijkheid, later inspireerde zij hem ook op artistiek gebied.<sup>5</sup> Van de Duitse expressionisten raakte hij onder de indruk tijdens een tentoonstelling in 1919. Carel Willink voegde zich later nog bij dit rijtje. Tijdens zijn studententijd maakte Koch enige niet onverdienstelijke tekeningen, al waren deze niet dermate knap dat er iets van zijn latere talent uit af te lezen viel.<sup>6</sup> In een naoorlogs interview verklaarde hij kort en bondig: 'Ik had een engagement verbroken en ontmoette een andere vrouw, ouder dan ik, een rijpe vrouw. Ze was fantastisch op allerlei punten. Toen ben ik gaan schilderen.'<sup>7</sup> Waarschijnlijk was Koch nooit een bevoegen rechtenstudent geweest en gaf deze vrouw hem het laatste duwtje in een richting die hem al langer trok.

Koch werkte in een hyperrealistische stijl. In nauwkeurigheid van stofuitdrukking ging hij verder dan ieder ander. Kunsthistoricus Carel Blotkamp schreef over zijn *Bertha van Antwerpen* (zie illustratiekatern, afb. 4) dat haar gezicht zo levensecht is weergegeven dat de schilder er levende huid voor leek te hebben gebruikt.<sup>8</sup> Net als Van de Velde legde Koch zich toe op oude technieken. Colleges schilderkunstige chemie aan de Utrechtse universiteit kwamen hem daarbij van pas, evenals het door plaatsgenoot, vriend en collega-kunstenaar Erich Wichman aangeraden handboek van Dörner.<sup>9</sup>

De overeenkomst in stijl en thematiek in de werken van Koch, Willink en Hynckes leverde deze schilders de naam ‘magisch realisten’ op, maar zij vormden nooit een groep.<sup>10</sup> Koch stelde zelf over de stroming dat deze zich bedient van ‘voorstellingen die wel mogelijk, maar niet waarschijnlijk zijn’.<sup>11</sup> Behalve de onwaarschijnlijkheid van hun onderwerpen stonden de magisch realisten bekend om hun verontrustende, naargeestige motieven. Hynckes maakte schilderijen met doodskoppen en andere vanitassymbolen, Willink verbeeldde de mens in een verlaten en van rampspoed doortrokken wereld. Bij Koch vallen werken als *Achterbuurtrapsodie* (1929), *La belle époque I* (1931) en *II* (ca. 1932), *Leeuw in interieur II* (1934), *Le beau mariage* (1935) en *Electrische storm* (1935) onder deze noemer. Deze thematiek heeft de schilders onlosmakelijk met de onheilszwangere jaren dertig verbonden.<sup>12</sup> Over *La belle époque I* (ook wel *Avant-guerre* of *Man op een houten paardje* genoemd) schreef de *NRC* indertijd:

[...] ‘Man op een houten paardje’ lijkt niet meer dan een grap, of een gewild symbool, zoals vele modernen (Pyke Koch overigens nog het minst), zich daar gaarne eens aan te buiten gaan. Het doet ons, overigens slechts in verwijderd verband, denken aan ‘Stervend Europa’ van Goll [...]. Aangevreten door de gedegenerende aanstellerij en onnatuur van het grootstadsleven, vlucht een mensch aan het Sint Lazaire-station van Parijs naar buiten, om in de natuur zijn laatste troost te vinden. Doch ziet, de boomen en de menschen hebben geen schaduwen meer, het bosch is veranderd in een decor en in de verte gaan twee amazones op houten schimmels voorbij! Is dit van den dichter geen treffend beeld?<sup>13</sup>

Toen de autodidact Koch eenmaal aan het schilderen was geslagen, behoorde hij zeer snel tot de top. Zijn eerste expositie had hij in 1928 bij De Onafhankelijken, waar hij door Willink en Kor Postma was geïntroduceerd.<sup>14</sup> De media merkten hem onmiddellijk op. Als zijn werk werd bekritiseerd, was dat niet om de techniek, maar vanwege de onderkoeldheid waarmee

de schilder zijn onderwerpen vastlegde. Beroemd zijn in dit opzicht vooral Kochs vrouwenportretten. *Bertha van Antwerpen* (1931), de vrouw op *De Schiettent* (1931), zijn naoorlogse contorsionistes (ca. 1956, ca. 1957 en 1955-1963) en zijn *Vrouwen in de straat* (1962-1964) zijn stuk voor stuk androgyn, grove types. De NRC verweet Koch in 1931 een ‘moderne liefdelooze, zelfs haatdragende richting’ en schreef naar aanleiding van het eerstgenoemde werk: ‘Men mag zijn Bertha van Antwerpen prijzen om de techniek en het uitdrukingsvermogen, iets “schoons” is het meer dan levensgrootte portret niet deelachtig. Het is “cru”, maar zonder om- en doorwerking tot gevoelsinhoud, zooals de Renaissance-Duitschers bij machte waren.’<sup>15</sup>

Koch maakte zich kwaad over de publieke aanvallen op zijn vrouwen. In een brief aan zijn vriend Jan Engelman klaagde hij over

dat gefemel over: hard, meedogenloos, dierlijk – waar moet dat naar toe, etc. etc. [...] Ik begrijp niet dat een mensch ’t liefelijke en de kracht in deze gezichten, ’t zachtmoedige, wat er voor mij duimendik op ligt b.w.v. zeggen niet kan of wil zien. Is dat omdat lieflijkheid en zachtmoedigheid in hun oogen hooren gepaard te gaan, hooren te stralen uit, een wat dom, en wat aesthetisch, argeloos en liefst nog maagdelijk gezicht. Terwijl ’t hier nu eens min of meer ‘hard boiled’ wijven zijn.<sup>16</sup>

Kunstcriticus S.P. Abas begreep Kochs esthetiek van de afstotelijkheid – door hem verwoord als ‘de schoonheid [...] der cloaca’ – wél. Hij zag Kochs schilderijen als

onontkoombaar-feitelijk en alleen voor aestheten niet mooi. Aestheten zijn als moralisten. Moralisten worden kwaad als de menschen niet lijken op de beeldjes-menschen hunner idealen, en ontkennen den mensch in die menschen. Aestheten worden kwaad als werken niet lijken op de beeldjes van hun schoonheids-idealen en ontkennen dat zij schoon zouden kunnen zijn.<sup>17</sup>

In de loop van de jaren dertig veranderden Kochs onderwerpen. De zelfkantvrouwen verdwenen uit zijn werk, om daar na de oorlog pas weer in op te duiken. Zij werden vervangen door viriele mannen, ingetogen maar bekoorlijke vrouwen en ongenaakbare landschappen.<sup>18</sup> Een belangrijk motief voor deze wending was Kochs langdurige verblijf in Italië, dat volgde op zijn huwelijk met jonkvrouwe Heddy de Geer – dochter van de CHU-politicus en latere minister-president Dirk Jan de Geer – in 1934.<sup>19</sup> In Italië raakte hij diep onder de indruk van de schilderkunst van de Renaissance.<sup>20</sup>

Koch groeide op in het dorpje Beek bij Nijmegen.<sup>21</sup> Als scholier was hij bevriend met Marinus van der Goes van Naters – die later als de ‘rode jonkheer’ carrière zou maken in de PvdA. Midden in hun tienerjaren, onder de indruk van de oorlog die enige honderden kilometers zuidwaarts hevig woedde, namen de twee vrienden het leven door aan de Waaloever. Op Van der Goes maakten de oorlog en de Russische revolutie diepe indruk. Koch laat zich typeren door het feit dat hij als dertienjarige gefascineerd was door de uniformen van de in Beek gelegerde grenstroepen.<sup>22</sup> Toen de adellijke Van der Goes verkondigde dat hij een democraat was, antwoordde Koch: ‘En ik ben een aristocraat.’<sup>23</sup> Hij zou deze uitspraak tot levensmotto verheffen. Volgens Van der Goes had zijn vriend toen al niets dan minachting voor ‘het lagere volk’, terwijl hijzelf de vooruitgang en verheffing ervan bepleitte.<sup>24</sup> Koch daarentegen geloofde in aangeboren ongelijkheid, en daarmee in de zinloosheid van klassenstrijd.<sup>25</sup> De vriendschap zou geen stand houden.<sup>26</sup>

Koch zette zijn standsbesef kracht bij door zijn kleding. ‘Pyke Koch droeg bij voorkeur chique grijze pakken met pochet,’ aldus schrijver Frédéric Bastet. ‘Zijn schoenen waren zichtbaar duur, zijn maatoverhemden onberispelijk van snit. Hij had iets precieus over zich dat, zijn oorlogsverleden daargelaten, je voor hem innam. Wel gaf het hem tevens een dubieus air waar hij graag in wegschool als in een rookgordijn. Hij was er en hij was er niet.’<sup>27</sup> Kochs zoon Peter beschreef zijn vader, ‘bij gebrek aan betere kwalificatie’, als iemand met een “anarchistische” levenshouding, bepaald door ‘het overtuigend individualisme van een geboren enfant terrible’.<sup>28</sup>

Waarschijnlijk kwam Koch in het Utrechtse studentencorps met het fascisme in aanraking, waar het al vroeg belangstelling kreeg.<sup>29</sup> Het aan de vereniging gelieerde tijdschrift *Vox Studiosorum* betoogde in 1924: ‘Het Corps heeft nooit een doel gehad: het eenige doel was ’t fascistenidee: sterk zijn en heerschen; welk zedelijk masker gebruikt dient te worden, doet niet ter zake, maar deze opzet hebben beiden gemeen.’<sup>30</sup> In dezelfde tijd hield kunstenaar, bohemien en fascist Erich Wichman er samen met dichter Gerard Bruning een voordracht over het onderwerp.<sup>31</sup>

In de jaren nadat hij met studie en verloving had gebroken, leefde Koch het roerige leven van een jonge kunstenaar. Hij laveerde vrijelijk tussen links en rechts en liet zijn omgang met deze of gene niet van politieke voorkeuren afhangen. Naast Wichman en de socialistische Charley Toorop was hij bevriend met Jan Engelman, Cola Debrot en Martinus Nijhoff. Ook Simon Vestdijk en Adriaan Roland Holst behoorden tot zijn kennissen-



Charley Toorop,  
Eduard Mesens (m.)  
en Pyke Koch (r.) in  
1933.

kring.<sup>32</sup> Samen met onder anderen Roland Holst, Gerrit Rietveld, Edgar Fernhout, Eva Besnyö, John Rädecker en de maakster zelf figureert Koch op Toorops schilderij *De maaltijd der vrienden* (1932-1933). Dit gezelschap ontmoette elkaar in de jaren dertig geregeld bij Toorop thuis in Bergen.<sup>33</sup> 'Pas na de Tweede Wereldoorlog liepen de culturele scheidslijnen langs politieke opvattingen. Het waren allen individualisten,' concludeert kunst-socioloog Bram Kempers.<sup>34</sup>

Koch deelde zijn huis aan de Oudegracht met intellectuelen en creatieven van allerlei gading. Onder anderen Engelman, Debrot en Nijhoff woonden er korte of langere tijd.<sup>35</sup> Zijn oudste zuster Minie Stärcke-Koch volgde de sociale en artistieke ontwikkeling van haar broertje met be- en verwondering:

Zijn werk wordt prachtig, ik ben zoo benieuwd naar wat er nog weer komt. Hij maakt het zich op dat gebied niet makkelijk. Zich binden of trouwen dat zal hij wel nooit. Geen geld en geen rust voor, en geen trouw genoeg. Maar knap is hij, en op dat punt weet hij wat hij wil, en transigeert niet, dat is een feit. Hij was pas weer eens een dag bij ons, hij was er een jaar lang niet. We leven zoo uit elkaar, en hij stelt zoo andere eischen. Mijn leven moet wel zoo ingedamd verlopen en zichzelf omlijnen, er is een te groot contrast. Maar nu neemt nog minder het leven dan wel de

kunst hem innerlijk bijna geheel in beslag. En blijft er voor de mensen niet zooveel meer over. Hij hoopt maar dat hij nog 50 jaar zal kunnen schilderen [...].<sup>36</sup>

Minie Stärcke kreeg gelijk wat betreft Kochs beroep en ongelijk wat betreft zijn burgerlijke status. Met zijn huwelijk nam Koch definitief afstand van het adolescentendom en kwam hij in stabielere vaarwater terecht. Ook zijn zuster merkte de verandering op. In 1934 schreef zij: 'Hij is in veel opzichten wel veel rustiger dan vroeger, wordt een net heertje, ik bedoel ook z'n innerlijk deukt en voelt gewoner niet zoo hemelbestormend, so to say burgerlijker.'<sup>37</sup> In een brief uit de late jaren dertig aan zijn middelste zuster Jo maakt Koch duidelijk zijn 'roaring twenties'-identiteit ver te zijn ontgroeid:

Zoo waren we na de oorlog. We begrepen – ik bedoel: begré-é-é-pen: hoeren; we begrépen: moordenaars – Enfin van puur begrip ontstond een soort bordeel snobbisme, een soort van overcompensatie in die richting – en nu, natuurlijk, wordt, door de generatie die te jong was om daarin te verkalken, de daad heel bar hooggeschat, het intellect was te hoog, te eenzijdig ten troon geheven. Welnu we d.w.z. de lieden beneden de veertig willen zich door 't intellect allerm minst meer laten epateeren. Het intellect, wat diende om de slechte instincten of 't gebrek aan animale fierheid en houding te 'begrijpen' moet gedeeltelijk aan die instincten – al zijn 't dan niet de slechte instincten – 't veld ruimen – We hebben weer genoeg van 't weg-bazelen van alles wat geen logische grond had – we lusten geen mannen meer die als vrouwen verkleed in bar's rondhangen en zich door de mannen en vrouwen om de beurt laten aflikken (ik zag dergelijke zaken in 't naoorlogs Berlijn en vond 't toen ook best; en vond mijzelf erg verlicht dat ik 't zoo best vond!) – 'geen vooroordelen hebben' heette dat, dat was ueberhaupt 't tooverwoord 1920-1930.)<sup>38</sup>

Nog tijdens hun verlovingsoriëntering richtten Koch en De Geer zich op vestigingsmogelijkheden in het buitenland. In een brief uit 1934 vermeldt Koch dat zij misschien naar Berlijn wilden, maar het werd uiteindelijk Italië. Tussen 1937 en 1939 resideerde het echtpaar in Fiesole, een pittoresk plaatsje onder de rook van Florence en zijn Uffizi.<sup>39</sup> Enige jaren eerder had ook Van de Velde hier gewoond. Of de twee schilders elkaar persoonlijk kenden, is niet duidelijk. Wel prees Koch Van de Veldes werk in augustus 1940 in *De Waag*.<sup>40</sup>

Dat Koch Berlijn overwoog terwijl de nazi's daar sinds een jaar aan de

macht waren en dat hij zich uiteindelijk in het land van de *Duce* vestigde, geeft aan dat hij op zijn minst onkritisch stond tegenover beide regimes. Hij was in deze jaren echter niet onder de indruk van Hitler. Volgens zijn zoon hield hij het in 1933 niet voor mogelijk 'dat de nazi's met een dergelijk smoel op het affiche een verkiezing zouden winnen'.<sup>41</sup>

Tegenover joden nam Koch in die tijd een ambivalente houding in, getuige een brief aan zijn vriend George Labouchère. Tijdens een bijeenkomst van het Verbond van Dietse Nationaalsolidaristen (Verdinaso), waar Labouchère bij aangesloten was, had de schilder ervaren hoe Freud en Einstein waren zwartgemaakt op grond van hun jood-zijn. Dit deed hij af als 'antipathieke, domme, beginsellooze jodenhaterij', de gedachte hekelend

dat 't voor een Jood niet erg is ergens vandaan verdreven te worden (al heeft hij daar zijn vrienden, z'n werkplaatsen, z'n materiaal en alles wat een mensch behalve z'n nationale gevoel aan 'n plek kan binden). [...] Een Jood wiens familie al langer [...] in Berlijn woonde dan de jouwe hier in Holland (er zijn heel wat Joden wiens komst in Holland in de zestiende eeuw was – antwoord me s.v.p. niet dat een niet-Ariër zich onmogelijk in de loop van vier eeuwen aan een Europeesche bodem kan hechten.)<sup>42</sup>

'Een rigoureux antisemitisme' zag Koch daarentegen wél als 'een rechtvaardige zaak'.<sup>43</sup>

Voor het overige was Koch beter te spreken over het Verdinaso, zo blijkt uit de brief. Deze in 1931 in Vlaanderen opgerichte beweging maakte zich sterk voor een hernieuwd samengaan van Nederland en Vlaanderen. Zij omkleedde dit 'Groot-Nederlandse' streven met principes die haar in essentie fascistisch maakten: een sterke regering als ideaal, antiparlementarisme, corporatisme en antisemitisme.<sup>44</sup> De organisatie was de enige met wier programmapunten Koch instemde en van wier leiders hij geloofde dat ze 'totaal te goeder trouw' waren, 'hun hypocrisieën inclusief'.<sup>45</sup> Een van de oprichters van de noordelijke tak van het Verdinaso was beeldhouwer Ernst Voorhoeve, een oom van Kochs vrouw Heddy.<sup>46</sup> Deze woonde een tijdje bij de Kochs in huis op de Oudegracht.<sup>47</sup>

Kochs belangstelling voor het Verdinaso valt als bevestiging van zijn rechtse sympathieën op te vatten. Volgens zijn zoon was Koch lid van de organisatie, hijzelf heeft dit altijd ontkend.<sup>48</sup> In genoemde brief aan Labouchère sprak de schilder van 'jullie groep', wat de veronderstelling wekt dat hij in ieder geval in de vroege jaren dertig eerder als geïnteresseerde dan als lid naar bijeenkomsten kwam.<sup>49</sup> Voorhoeve verklaarde na de oorlog

echter dat Koch lid was geweest van zijn beweging tot de opheffing ervan in november 1940.<sup>50</sup>

Kochs levensvisie kwam tot verdere rijping onder invloed van historicus en filosoof Oswald Spengler. In *Der Untergang des Abendlandes* beschreef deze hoe het oude Europa zich aan het einde van een onstuitbare cyclus van opkomst, bloei en neergang bevond. De oprukkende democratisering zou een uitwas zijn van haar morele, culturele en politieke verval. Naar analogie van het Romeinse imperialisme in de nadagen van de klassieke Oudheid voorzag Spengler voor het 'avondland' Europa een laatste stuip-trekking van expansie en oorlog. Duitsland, met zijn Pruisische tucht en soldatengeest, zou daarbij een hoofdrol kunnen opeisen.<sup>51</sup> Van Hitler en het nazisme had Spengler, anders dan van Mussolini, echter geen hoge pet op. 'Und die Nationalsozialisten glauben ohne und gegen die Welt fertig zu werden und ihre Luftschlösser bauen zu können, ohne eine mindestens schweigende aber sehr fühlbare Gegenwirkung von außen her,' noteerde hij in *Jahre der Entscheidung* (1933), waarin hij zowel zijn kritiek op de nazi's als zijn bewondering voor Mussolini uitte.<sup>52</sup>

De materiële en morele crisis van het interbellum maakte Spenglers boodschap zeer geloofwaardig. Zijn invloed is aan te treffen bij talrijke politici, intellectuelen en kunstenaars.<sup>53</sup> 'De naam Oswald Spengler leeft tegenwoordig op veler lippen! Zijn ondergangsboek zwerft op tal van tafels,' schreef hoogleraar geschiedenis A.A. van Schelven in 1923.<sup>54</sup> Ook Kochs brieven uit de jaren dertig getuigen van een Spengleriaanse levenshouding. Zijn voorkeur voor de daad boven het intellect doet denken aan Spenglers *Tatsachenmensch*, de figuur die het politieke en militaire voortouw moest nemen in de nadagen van de Europese beschaving. Een klein jaar voordat de Duitse troepen de Nederlandse grens overstaken, schreef de schilder aan zijn zwager, de psychiater August Stärcke: 'Er komt géén oorlog voorloopig – overigens is deze angst van je, in tegenstelling tot andere pessimismen waaraan we beiden souffreeren voor mij iets onbegrijpelijk. Mijn hemel dat treft ons allen gelijk. Je bent toch ook niet bang voor interplanetaire botsingen of onweer etc. Dit is buiten onze macht. Het gaat ons niet aan.'<sup>55</sup> In Kochs woorden weerklinkt Spenglers ideaal van een heroïsche levenshouding. Het was de daadkrachtige, door Nietzsches *Herrenmoral* geïnspireerde houding die de aristocratische mens paste.<sup>56</sup> De nobele *Kultur*-mens stond hier tegenover de laffe, zielloze gemaksmens van de *Zivilisation*.

Zo groeiden Kochs jong verworven elitaristische ideeën door aanraking met Wichman, het Verdinaso en Spengler tot een rijper gedachtegoed.

Zijn verblijf in Italië van 1937-1939 kwam daar nog bovenop. Klimaat, landschap, eten, kunst en cultuur van het land brachten hem in vervoering. In Mussolini's corporatisme zag hij de staatsvorm waar de tijd om vroeg, de samenleving zoals hij die waarnam bevestigde zijn geloof in het fascisme.<sup>57</sup> Hij noemde het land 'een tweede vaderland' en 'een balsem op vele wonden'.<sup>58</sup>

Het is de vraag hoeveel inzicht Koch had in de dieperliggende structuur van de Italiaanse politiek. De enige twee uitspraken die journalisten hem na de oorlog over het Mussoliniaanse fascisme konden ontlokken, luiden: 'Het [...] had niets plebejisch, integendeel iets aristocratisch, in die zin, dat er niet bij alles gedacht werd: wat verdien ik eraan' en: 'Alles marcheerde, iedereen straalde zelfbewustzijn uit. De schoorsteenvegers, die droegen van die papieren mutsen om hun mooie gebrillantineerde haren schoon te houden. Zo trots als die kerels erbij liepen... Er werden huizen gebouwd, wegen, de treinen liepen op tijd.'<sup>59</sup> Afgaand op deze dromerig-naïeve observaties lijkt voornoemd inzicht niet zo groot te zijn geweest. Kochs zoon spreekt van het 'à la carte karakter van P.K.'s politieke menu' en noemt hem iemand die 'langs de zijlijn van de praktische politiek bleef staan'.<sup>60</sup>

Kochs bekendste werken uit de periode waarin zijn sympathie voor het Italiaanse fascisme vaste contouren kreeg, zijn zijn *Zelfportret met zwarte band* (1937), *Portret van mevrouw H.M. Koch-de Geer* (1940) en *Marschgezang* (1940). Alle drie zijn onderwerp geweest van politieke discussie. Het *Zelfportret met zwarte band* (zie illustratiekatern, afb. 5) was een geschenk van de Utrechtse burgerij aan het Centraal Museum ter gelegenheid van het honderdjarig bestaan in 1938.<sup>61</sup> Naar eigen zeggen voegde Koch de zwarte band toe omdat hij zich bij een eerder zelfportret aan zijn eentonige voorhoofdsoppervlak had gestoord. De hoofdband zou een harmonieuze kleur- en vormopbouw hebben gecreëerd.<sup>62</sup> De schilder beschouwde het portret als een van zijn best gelukte werken en is dat blijven doen. Wat betreft de vorm van het werk deelden en delen veel critici deze mening, de inhoudelijke receptie ervan is minder eenduidig. Het interbellum, de oorlog en het naoorlogse tijdperk kennen, zoals duidelijk zal worden, alle een eigen perspectief op het portret.

Toen het *Zelfportret met zwarte band* aan het Centraal Museum werd geschonken, legden de media geen verband met de politiek.<sup>63</sup> Wel gaven leden van het Utrechtse Genootschap Kunstliefde lang na de oorlog aan dat zij bij het zien van het werk aan Mussolini hadden gedacht.<sup>64</sup> Overtuigender gezien het tijdstip van vermelding was criticus Paul Sanders. Hij was de enige die het werk, zij het indirect, al voor 1940 met rechts

engagement associeerde. Bij het neorealisme nam hij een 'krampachtigheid' waar die hij ook bij fascistten zag. Deze kwam naar hij vreesde voort uit 'een levenshouding die in haar consequenties tot het nationaalsocialisme moet leiden'.<sup>65</sup> Dat dit een discutabele uitspraak was, beseftte Sanders. Hij voegde er dan ook aan toe dat hij de neorealisten geenszins als fascistten wilde brandmerken.<sup>66</sup> Zijn boodschap was niettemin duidelijk.

#### DE POLITIEKE KOCH

Koch zocht gedurende zijn carrière zelden de publiciteit. Hij schreef niet over zijn vak en interviews geven deed hij nauwelijks.<sup>67</sup> Het eerste oorlogsjaar vormt daarop een uitzondering. Met de vestiging van de naziheerschappij in Nederland kreeg de schilder de geest en publiceerde hij in zeven maanden vijf artikelen in het fascistische tijdschrift *De Waag*.<sup>68</sup> Hierin heeft zijn op Italië gerichte, vitalistische fascisme van voor de oorlog plaatsgemaakt voor een feller en op de status-quo van de Duitse overheersing gericht nationaalsocialisme. Hij was vol lof over de 'nationaalsocialistische revolutie', die een generatie had voortgebracht 'bezielde van zelfopoffering, daadkracht en militaire heroïk'. Ook repte hij van de 'geniaal leider' die Duitsland en Italië beide op het beslissende ogenblik hadden weten voort te brengen en de 'reinigenden en bezielenden invloed' van het nationaalsocialisme.<sup>69</sup> Hij sprak neerbuigend over 'de door Joden gemanipuleerde z.g. internationaal georiënteerde marxistische werknemersorganisaties' en karakteriseerde Paul Sanders als 'Joodsche recensent aan "Het Volk"'.<sup>70</sup>

Naast deze schriftelijke activiteit begaf Koch zich ook op cultuurpolitiek terrein. Toen Gerdes hem vroeg een afdeling neorealisten uit te denken voor een reizende tentoonstelling van Nederlandse kunstenaars in Duitsland, ging hij daar enthousiast op in.<sup>71</sup> Dat hij ideeën had, blijkt uit zijn stukken in *De Waag*. Naast ideologisch getinte passages bevatten deze praktische beschouwingen over de rol en de aard van de kunst in de nationaalsocialistische samenleving. Zo sprak hij van staatsopdrachten aan goede kunstenaars en van een corporatistisch 'syndicaat der vrije beroepen en kunstenaars' – de Kultuurkamer zou pas maanden later in het leven worden geroepen.<sup>72</sup> Met het oog op te verlenen staatsopdrachten verzocht hij Jan Engelman een lijst op te stellen van de beste kunstenaars van het land. Uit de dwingende toon van Kochs brief is te merken dat zijn vriend niet happig was om hem bij te staan met zijn kunde: 'Voorts: jij hoeft aan niets mee te werken! Dat een in Parijs werkende Jood niet op een inventarislijst van Nederlandsche artisten zal figureeren daarvoor zullen wel anderen dan jij zorgen.'<sup>73</sup> Een brief later vervolgde hij: 'Heb je nu die lijst van schilders gemaakt? Ik zit er op te wachten zooveel als je er maar eenigzins belang-

rijk of belovend vind [sic] – en wel in volgorde van kwaliteit!<sup>74</sup> Engelman, bekend om zijn principieel anti-Duitse opstelling, gaf de dreinerige Koch waarschijnlijk niet zijn zin.<sup>75</sup> De gevraagde lijst is in ieder geval nooit gevonden.

Daarnaast hield Koch zich bezig met de rijkscollectie. Ook hierin toonde hij zich bedreven. Toen Gerdes zonder hem een bezoek aan Carel van Lier had afgelegd met de bedoeling een Willink aan te kopen, was hij daar niet blij mee. Per brief verzocht hij Gerdes deze taak aan hem over te laten: 'Ik vraag je daarom: me *zonder* restrictie, de volmacht te geven tot het bijeenbrengen van de rijkscollectie. Je zult het ohnehin druk genoeg hebben!'<sup>76</sup>

Waarom schudde de normaal gesproken weinig mededeelzame Koch plotseling met zo veel ijver een reeks publicaties uit zijn mouw? Waarom artikelen met een dergelijke toon van iemand die tijdens het interbellum als 'edelfascist'<sup>77</sup> kon worden aangemerkt die neerkeek op Hitler? En vanwaar zijn inspanningen voor Gerdes? De Spengleriaanse geschiedopvatting indachtig lijkt het erop dat Koch na de Nederlandse capitulatie zeker wist dat het nationaalsocialisme de enige juiste, want onontkoombare staatsvorm was. In *De Waag* sprak hij over het moment waarop 'ons volk als geheel tot het inzicht gaat komen van de waarheid, dat alleen een nationaalsocialistische orde het kan redden; dat de nationaalsocialistische gedachte voor Europa in de komende eeuwen de waarheid is'.<sup>78</sup> Het gemak waarmee hij het dedain dat hij eerder voor Hitler aan de dag had gelegd voor bewondering inwisselde, waarmee hij zijn joodse medemens schoffeerde en waarmee hij zich van fascist tot nationaalsocialist ontwikkelde, wijst eveneens op opportunisme. Nu de nieuwe orde een feit was, wist Koch wat hem te doen stond: 'Met de krachten, waarover wij beschikken, kunnen groote dingen verricht worden.'<sup>79</sup> Ook het bezoek dat hij samen met Gerdes en enige vakgenoten aan Berlijn bracht, past binnen die verklaring.<sup>80</sup> Zij ontmoetten daar onder anderen propagandaminister Joseph Goebbels. Later zou Koch beweren dat hij enkel op de uitnodiging was ingegaan om 'de slangachtige persoonlijkheid' van Goebbels mee te maken.<sup>81</sup>

Een feit dat hier niet ongenoemd kan blijven, is dat Koch van november 1940 tot mei 1941 bij de NSB stond ingeschreven. Dat bewijst een lidmaatschapskaart in het archief van de Bijzondere Rechtspleging.<sup>82</sup> Net als bij het Verdinaso heeft Koch altijd ontkend zich te hebben aangemeld. Hij vond de beweging van 'een laag niveau' en haar leden 'een stelletje lumels', zo maakte hij na de oorlog duidelijk.<sup>83</sup> Tijdens zijn zuiveringsproces verklaarden verschillende getuigen dat hij een broertje dood had aan NSB'ers.<sup>84</sup> Hoe is deze tegenstelling te verklaren?

In november 1940 ging het Verdinaso, waarvan Koch in ieder geval bijeenkomsten had bezocht en het tijdschrift ontving, op in de NSB. Ook de ledenadministratie werd overgeheveld. Aan de hand van deze lijsten probeerden de nationaalsocialisten de Verdinaso'ers tot aansluiting te overreden. Het gebeurde echter ook dat mensen bij de NSB werden ingeschreven zonder daarin gekend te zijn. Als zo'n nieuw partijlid zich vervolgens niet binnen verloop van tijd meldde, werd hij weer afgevoerd als lid. Zo moet het volgens Ernst Voorhoeve, die daar in 1947 een getuigenis over aflegde, ook met Koch zijn gegaan. Toen dit scenario aan Koch werd voorgelegd, bleef hij erbij nooit lid te zijn geweest van het Verdinaso. Zijn enige verklaring was dat hij was overgezet als abonnee van het tijdschrift.<sup>85</sup> Of Koch inderdaad onbewust NSB-lid was of dat hij de feiten verdraaide, lijkt niet meer te achterhalen. Zelfs de chercheurs van de Bijzondere Rechtspleging kwamen hier na de oorlog niet uit. Zij achtten Kochs versie van het verhaal echter niet onwaarschijnlijk.<sup>86</sup>

Met Kochs cultuurpolitieke carrière zou het anders lopen dan zijn inspanningen uit het eerste oorlogsjaar doen vermoeden. Hij zegde zijn medewerking aan Gerdes op, omdat deze hem niet verantwoordelijk wilde maken voor de rijksaankopen. Bovendien bracht zijn trip naar Berlijn hem tot nieuwe inzichten.<sup>87</sup> Op 10 mei 1941, precies een jaar na de Duitse inval, schreef hij zijn vriendin Okkie van Boetzelaer dat zij gelijk had gehad met haar negatieve oordeel over de nieuwe orde. Hij karakteriseerde zijn begeestering voor het nationaalsocialisme als 'de voorstelling waarin ik leefde'.<sup>88</sup> Het kan toeval zijn, maar in diezelfde maand werd hij uitgeschreven bij de NSB.

Uit een brief aan Simon Vestdijk uit 1942 blijkt eveneens dat Koch de wereld anders was gaan bekijken. Hij beschreef hoe hij die laatste tijd door Kafka was gegrepen. In diens werk had hij een nieuwe, actuele betekenis ontdekt:

In deze jaren heb ik pas begrepen dat K. aanmerkelijk dichterbij de werkelijkheid staat dan ik vroeger dacht, of liever: dat van het materiaal waarmee hij opbouwt, véél meer aan de werkelijkheid ontleent [sic] is dan wij allen waarsch.l. hadden geschat. Hij leefde onder 't overheidsapparaat van de Donau monarchie – En dat apparaat had natuurlijk in wezen veel gemeen met wat we nu hebben leeren kunnen: beiden in wezen Duitsch. Boeken als der Proces en der Schloss komen mij nu voor nog grootscher en vooral ernstiger en noodlottiger te zijn dan waarvoor ik ze al ooit had gehouden. Omdat dàt erin, wat men had kunnen noemen: 'knap gevonden', of 'geniaal gekozen artistieke dispositie', plotseling op je afkomt als

een ernstige, ijzeren, dwingende werkelijkheid – zonder dat hierbij iets van het poëtische en bovenwezenlijke van dit werk verloren gaat.<sup>89</sup>

Door Kochs anti-Duitse vrienden lijkt zijn flirt met het nationaalsocialisme hem snel te zijn vergeven. Zijn goede contact met politiek onverdachte kunstenaars als Debrot, Nijhoff, Rietveld en Roland Holst hield stand.<sup>90</sup> In augustus 1942 schreef Roland Holst aan Okkie van Boetzelaer: 'Ik heb een zwak voor hem. Deze twee jaren hebben hem in elk geval zijn Duitse neigingen grondig afhandig gemaakt, en zijn voorliefde voor de eerste phase van het Fascisme in Italië is voor mij niet onaanvaardbaar. Alles heeft tenslotte zoo falikant anders uitgepakt...' <sup>91</sup> Een halfjaar later noteerde de dichter: 'In deze lastige situatie vind ik, dat hij zich minstens even goed houdt als zoovelen, die leven op een faciel optimisme.'<sup>92</sup> Koch hoorde volgens hem dan ook niet bij de 'knechten' of 'bedienden'. Hij nam zich voor om het na de oorlog voor Koch op te nemen als dat nodig was.<sup>93</sup>

Medio 1941 was Koch dus collaborateur af. Dit lijkt echter slechts praktische betekenis te hebben gehad, getuige een uitspraak van Roland Holst van oktober dat jaar: 'Een vreemde knaap: nationaal-socialist, antisemiet, anti-Engelsch èn anti-Duitsch; wat moet de stakker 't moeilijk hebben!'<sup>94</sup> Ook Kochs correspondentie verraaft dat, hoewel hij zich niet meer met de bezetter inliet, zijn oude idealen hadden standgehouden. Nog steeds vreesde hij de democratie, de Russen, de veramerikanisering en de ondergang van het oude Europa. Al het andere verbleekte bij deze vrees, zelfs bezwaren tegen een Duitse overwinning. In december 1944 berichtte hij zijn zuster Minie:

[...] en ik denk voor de tienduizendste keer de zondige gedachte, dat het mij liever was geweest, dat de Duitschers Dantzig en heel Polen en (hun eind-doel) Europeesch Rusland hadden veroverd, ongehinderd door de Engelschen en de Amerikanen en dat dan ons lieve, mooie Europa héél gebleven was en niet voor eeuwen verarmd en ten achter en onmachtig onder de andere continenten, liever dan dit alles... Ja, alles was beter geweest (Duitschlands hegemonie-positie inclus) dan dit; want dit is het einde van alles voor ons continent-bewoners [...] Zóó voltrekken zich dus die enorme historische catastrophes, waarvan je leerde op school, of waarover je las – zonder dat iets van zoo'n werkelijkheid tot je kon doordringen! Misschien waren er heel wat Romeinen uit het ondergaande Romeinsche rijk pro-gotisch, uit pure verveling! (Zooals nu freule Okkie v. Boetzelaar pro-Russisch is...) [...] Maar nu alles zoo loopt, als 't loopt en vreemde staten en werelddeelen hier de grenzen, de leefwijze en de

regeringsstelsels zullen vaststellen op dit continent en alles tòch definitief de andere kant op schijnt te gaan en, wellicht, het privaat-bezit en de heele gedachten- en gevoelswereld, die daarmee samenhangt, opgeheven en ontbonden zullen worden... enfin we zullen het wel zien (of niet meer!).<sup>95</sup>

Verderop in de brief blijkt hoezeer Koch al die idealen en doelen verachtte waar velen tijdens de oorlogsjaren naartoe hadden gewerkt en geleefd. Met de hem typerende scherphheid van pen verhaalde hij van een van de zonen van zijn vriend Jacob Mees, die plannen had zich in Argentinië te vestigen:

een land, waarheen naar men telkens hoort – nadat deze kruistocht tegen het kwade zijn bevredigend einde zal hebben genomen in de bevrijding van Europa – mensen hopen te ontkomen, die zich onbegrijpelijkerwijze, het continent alleen nog maar bewoond door peace-loving-nations, die nog slechts bestaan – na verwijdering van alle oorlogsmisdadigers – uit freedom-loving-people en waar niets dan Liberty, Christianity, Prosperity Social-justice and Freedom zullen heerschen, tòch niet als bar-bewoonbaar kunnen voorstellen. Hoe is 't godsmogelijk – Enfin...!<sup>96</sup>

Het verlies van de oorlog door nazi-Duitsland zag Koch als het verlies van Europa. Volgens hem was het continent gedoemd om als cultureel afgestorven niemandsland te eindigen. Het zou een appendix van de Sovjet-Unie worden en uiteindelijk geheel ten onder gaan wanneer communisten en Amerikanen elkaar met atoomwapens te lijf zouden gaan op Europees territorium.<sup>97</sup>

Opvallend is dat Kochs houding in bezettingstijd overeenkomst vertoont met een belangrijke inconsistentie in het denken van Spengler. Spenglers voorspelde ondergang van het avondland impliceerde de zinloosheid van elke vorm van activisme, maar toch vestigde hij zijn hoop voor het ondergaande Europa op de slagvaardige *Tatsachenmensch*. De bijstelling van zijn onvermijdelijkheidsthese vond plaats tijdens de Eerste Wereldoorlog.<sup>98</sup> Om ruimte te geven aan zijn politieke dadendrang dacht de filosoof een ontsnappingsclausule uit. 'Zijn "Schicksal"-gedachte, die in wezen bepaald werd door fatalisme en defaitisme, moest overgaan in een amor fati, dat wil zeggen in een actieve inzet om heer en meester te worden over "das Schicksal", zowel dat van Duitsland als van hemzelf,' aldus historicus Frits Boterman.<sup>99</sup> Op dezelfde manier maakte Kochs onverschrokken aanvaar-

ding van het lot, waarvan hij nog in 1939 aan zijn zwager getuigde, in 1940 kortstondig plaats voor een actieve poging tot beïnvloeding ervan. Mee-gesleept door de nazioverwinningen stelde hij zich plotseling zeer daadkrachtig op. Zijn *Waag*-artikelen laten hem zien als een goed nationaalsozialist. Het is niet verwonderlijk dat zijn plaatsgenoot en fascist Albert Kuyle hem medio 1941 als 'dit pronkstuk van de revolutionnaire kracht van de N.S.B.'<sup>100</sup> betitelde en hem van 'zóóveel conjunctuur-durf'<sup>101</sup> betichtte. Om, zoals Kochs zoon, te stellen dat de schilder langs de zijlijn van de praktische politiek bleef staan, is voor deze periode niet houdbaar. Hier was het karakter van zijn politieke menu niet à la carte maar table d'hôte.

#### SCHILDEREN IN OORLOGSTIJD

Koch exposeerde in de oorlog acht keer, waarvan driemaal uit eigen beweging. In 1940-1941 toonde hij een portret van zijn echtgenote in Utrecht en Rotterdam. Tegelijkertijd hingen vier van zijn werken op de tentoonstelling *Hedendaagsche Nederlandsche schilderkunst* in het Centraal Museum. Dat de kunstwereld in deze tijd nog relatief ongemoeid werd gelaten, verklaart waarom tegenstanders van het nationaalsocialisme als Charles Eyck, Charley Toorop en Jan Wiegiers eveneens meededen aan *Hedendaagsche Nederlandsche schilderkunst*.<sup>102</sup> Joodse kunstenaars namen er niet aan deel, maar exposeerden op dat moment nog wel elders.<sup>103</sup> Op de andere tentoonstellingen waar Koch te zien was – alle van later datum – hing zijn werk op overheidsinitiatief.<sup>104</sup>

Hoewel Koch van zijn enthousiasme voor de nieuwe orde was bekomen toen de Kultuurkamer verplicht werd gesteld, retourneerde hij het aanmeldingsformulier.<sup>105</sup> Naast de eerdergenoemde brieffragmenten geeft ook dit aan dat Kochs breuk met het regime niet definitief was. Zijn inschrijving bij de Kultuurkamer leidde niet tot een verhoogde productiviteit. In een naoorlogs interview met Hans Mulder stelde Koch dat hij het in de bezettingsjaren niet had kunnen opbrengen om zich aan de ezel te zetten, maar dat lijkt te zijn overdreven. Zijn jaarlijkse productie was in deze tijd niet veel kleiner dan in andere tijden.<sup>106</sup>

Twee uitzonderingen daargelaten hield Koch zijn werk in huis. In 1942 verkocht hij de tekening *Het wachten* aan Gerdes en in 1943 ontwierp hij een serie postzegels voor de PTT.<sup>107</sup> Blijkbaar was de band met Gerdes niet verbroken nadat Koch zijn diensten had gestaakt. Met f5000 was *Het wachten* de duurste betaalde aankoop van het DVK.<sup>108</sup> De tekening, een voorstudie van een nooit gemaakt olieverfschilderij, verbeeldt vijf op het openbaar vervoer wachtende vrouwen en lijkt een subtiële verwijzing naar het fascisme te bevatten. De vrouwen staan namelijk voor een hek waarvan

één spijl als roedebundel of *fascies* is weergegeven, het symbool dat bij de oude Romeinen de rechtsmacht van de hoogste ambtenaren vertegenwoordigde en dat de fascistten tot de naam van hun politieke beweging inspireerde.<sup>109</sup> Zeker is dit niet, omdat het hek geen product was van Kochs verbeeldingskracht, maar echt bestaat. Het staat in het centrum van Utrecht, voor de voormalige rechtbank – een plaats waar het fasciesymbool vanuit zijn historische betekenis eveneens past. Niettemin: Koch kende ook de twintigste-eeuwse betekenis van de *fascies*. De vraag blijft of hij het hek ook zou hebben afgebeeld als deze betekenis hem niet had befallen.

Het project voor de PTT, dat onder leiding stond van NSB'er Willem van der Vegte, omvatte een serie postzegels met daarop volgens sommigen oud-Germaanse symbolen en volgens anderen, de maker inbegrepen, volkse, nationale motieven.<sup>110</sup> De aanvaarding van deze opdracht zou Koch na de oorlog zeer kwalijk worden genomen. De ereraad zag dit zelfs als zijn grootste vergrijp – men was op het moment van oordelen nog niet op de hoogte van zijn publicaties in *De Waag*. Het toeval wilde dat Kochs jeugdvriend Marinus van der Goes van Naters een van de raadsleden was. Hij schreef later over de volgens hem met Germaanse runentekens bezaaide postzegels: 'Het zó proberen je volk te laten wennen aan de diabolische ideologie die daaraan onmiddellijk ten grondslag ligt, vonden we afschuwelijk en hij is daarvoor dan ook gestraft.'<sup>111</sup> Van der Goes overdrijft echter: op de zegels is geen runenteken te vinden. Wat er wel op stond, waren onder meer een ruiter te paard, Saksische paardjes, een slangenboom en een levensboom.<sup>112</sup>

Meer nog dan de postzegels illustreert het zelfportret *Marschgezang* uit 1940 Kochs fascistische en nationaalsocialistische sympathieën. Wederom heeft Koch zichzelf met zwarte band uitgebeeld, maar ditmaal zingt of roept hij en draagt hij een zwarte vlag. Op de achtergrond zijn meer vlaggen te zien, alle met bezem in top. Daarmee verwees de schilder naar eigen zeggen naar zijn jong gestorven vriend Erich Wichman, redacteur van het fascistische weekblad *De Bezem*. De kunsthistorici Annemiek Ouwkerk en Louis van Tilborgh suggereren dat Koch zo duidelijk wilde maken dat zich een zuivering in de maatschappij had voltrokken.<sup>113</sup>

Van *Marschgezang* resteert vandaag de dag alleen nog een foto. Koch vernietigde het portret korte tijd na voltooiing omdat het artistiek onder de maat zou zijn.<sup>114</sup> In de zomer van 1940 had hij er enige grote aanpassingen aan gedaan, maar ook daarna vond hij zijn schepping niet meer dan 'passabel' en 'dunnetjes'.<sup>115</sup> Naast deze artistieke bezwaren kan Koch het verlies van *Marschgezang* ook uit een ander oogpunt niet hebben betreurd. Hij zal later vast wel eens hebben bedacht dat een dergelijk schilderij hem

veel kwaad had kunnen berokkenen. In 1980 stelde hij dat het werk ‘niet terzake dienend’ was, omdat het ‘maar een maand’ had bestaan. Het zou in herinnering zijn gebleven omdat het buiten zijn medeweten was gefotografeerd.<sup>116</sup> Uit een brief aan Jan Engelman uit 1940 blijkt echter dat de schilder zijn creatie zélf twee keer op de gevoelige plaat had laten vastleggen.<sup>117</sup>

#### GEPREZEN EN VERGUISD

In oktober 1940 hield Koch een opmerkelijke tentoonstelling. In de zaal van het Utrechtse Genootschap Kunstliefde toonde hij welgeteld één schilderij: het *Portret van mevrouw H.M. Koch-de Geer*. Op zijn verzoek was de zaal zwart geverfd – de perfectionist Koch was befaamd om de hoge eisen die hij aan expositieruimtes stelde.<sup>118</sup> Twee beladen gebeurtenissen wierpen hun schaduw op het portret van zijn vrouw: het verschijnen van Kochs eerste twee artikelen in *De Waag* en het ontslag van de vader van de geportretteerde als premier in ballingschap op grond van defaitisme. Temeer daar de wapenspreuk van de familie De Geer aan het portret was toegevoegd, zagen sommigen het als een provocatie.<sup>119</sup> Kunstverzamelaar P.A. Regnault noteerde verbolgen: ‘Natuurlijk zit achter het geval politiek en niets dan politiek. Met kunst heeft het bitter weinig te maken!’<sup>120</sup>

Criticus Cor Schilp schreef dat het werk typisch was voor de nieuwe politieke realiteit: ‘Als een manifest van de “nieuwe orde”, wanneer men dit veelgebezigde woord ook hier eens plaatsen wil, staat thans dit damesportret van Pyke Koch voor den rechterstoel van de publieke opinie.’<sup>121</sup> Kunsthistorica Marja Bosma meent dat Schilp hiermee ‘niet direct’ de politieke, maar eerder de culturele situatie bedoelde.<sup>122</sup> Haar vakgenoot John Steen interpreteert de uitspraak wel in politieke zin.<sup>123</sup> Omdat Schilp van ‘dit veelgebezigde woord’ sprak, lijkt hij inderdaad eerder naar de politiek-maatschappelijke toestand dan naar de kunst te hebben verwezen. Daarbij zijn de twee moeilijk los van elkaar te zien.

In zijn recensie verdedigde Schilp Kochs schilderij tegen critici die het ‘decadent’ en ‘pervers’ hadden genoemd.<sup>124</sup> Een van degenen die hem daarbij mogelijk voor ogen stonden, was de fascist Albert Kuyle. Deze betitelde de geportretteerde Heddy Koch als ‘plutocratendame’ en vond het doek nergens toe deugen.<sup>125</sup> Ook andere aanhangers van de nieuwe orde hadden moeite met Kochs kunst. Frans Hannema en Maarten Meuldijk konden zijn precieze weergave van de werkelijkheid waarderen, maar vonden zijn onderwerpen – vooral die uit de beginfase van zijn carrière – verwerpe-lijk. Het magisch realisme was volgens de fel nationaalsocialistische Meuldijk ‘wederom een vrucht van de internationale ontucht met alle kiemen

der oude kwalen in het kranke vleesch'.<sup>126</sup> In een artikel in *Groot Nederland* zette Hannema uiteen waarom het magisch realisme ondanks een aantal pluspunten juist niet in het nationaalsocialistische ideaalbeeld paste. In wezen ging het hem om hetzelfde als Meuldijk, zij het dat hij zijn kritiek minder scherp verpakte. Koch, Willink en Hynckes zouden kunstenaars van de dood zijn, omdat hun kunst degeneratie en negativiteit uitstraalde. 'De Droom en de Weemoed, die beide schoone elementen van een waarlijk levende kunst, zijn hun ontzegd, omdat zij het Geloof, de Hoop en de Liefde verloren hebben,' concludeerde Hannema.<sup>127</sup>

Na de oorlog is dit en ander gesteggel over Kochs kunst wel gebruikt om hem in een positiever daglicht te plaatsen. 'Er is geen enkele grond om aan te nemen, dat aan de receptie van een werk, de inpasbaarheid ervan in een fascistoïde klimaat, meer waarde kan worden gehecht dan aan de intentie van de maker zelf,' schreef socioloog Frans Weitenberg in de jaren tachtig over het *Zelfportret met zwarte band*. 'Kan er geen sprake geweest zijn van misbruik? En ook, wie uitsluitend afgaat op reacties op het betreffende werk kan er niet om heen, dat zelfs de kunst van Koch als *entartet* is bekritiseerd'.<sup>128</sup> Dat Kochs werk door een aantal nationaalsocialisten tot ontaard was verklaard, staat echter los van zijn eigen politieke voorkeuren en de verwerking daarvan in zijn kunst.

Eén schilderij van Koch was voor aanhangers van de nieuwe orde boven alle kritiek verheven: het martiaal aandoende *Zelfportret met zwarte band*. Goedewaagen plaatste het op de voorkant van het eerste nummer van *Kultuurkamertijdschrift De Schouw*, waarvan hij hoofdredacteur was. Het werk werd niet besproken in het nummer – het was er dus echt met de haren bij gesleept.<sup>129</sup> Wel kwam Gerdes' topaankoop *Het wachten* aan bod in een kort artikel van Boijmans-directeur Dirk Hannema. Hannema prees Koch aan als 'een van onze hedendaagsche kunstenaars, die wel het sterkst in den tijd wortelt'.<sup>130</sup>

#### ENGELMANS MONOGRAFIE ALS GETUIGENIS

Het verschijnen van Engelmans monografie *Pyke Koch* in 1941 is van grote betekenis geweest voor de receptie van de schilder. Na 1945 werd het boek bepalend in de discussie over zijn houding voor en tijdens de oorlog en de politieke betekenis van zijn werk. Engelman noemde Koch 'een overtuigend nationaalsocialist' en legde een verband – zij het 'een subtiel verband' – tussen 'zijn levens- en maatschappij-opvatting' en het 'harde, gedisciplineerde, technisch hiërarchische van zijn stijl'. Men zou dan ook kunnen beweren, voegde hij toe, 'dat deze kunst geen kunst van het democratische tijdperk is en dat zij voorzeggend van aard is geweest'.<sup>131</sup> De zwarte hoofd-

doek op het *Zelfportret met zwarte band* zag hij als een fascistisch embleem. *Marschgezag* daarentegen zou Kochs ‘bekentenis’ en ‘belijdenis’ tot het nationaalsocialisme zijn.<sup>132</sup>

Juist omdat Engelman zelf antifascist was, dienen zijn beschrijvingen serieus te worden genomen. Want zou Engelman het werk van zijn vriend met het nazisme en fascisme hebben geassocieerd als daar géén duidelijke reden voor was? Hij had Koch vast liever anders getypeerd dan als overtuigd nationaalsocialist. Bovendien ging hij normaal gesproken uit van een strikte scheiding tussen politiek en kunst.<sup>133</sup> Als hij het verband achterwege had kunnen laten, had hij dat kortom vermoedelijk gedaan. Blijkbaar vond hij het te wezenlijk om ongenoemd te laten, daarom vermeldde hij het – zij het op voorzichtige, zakelijke toon. Hij voegde hier vergoelijkend aan toe dat Kochs werk de nationaalsocialistische leer ‘verhief’.<sup>134</sup> Ook Engelman had in het verleden overigens antidemocratische denkbeelden gehad en Mussolini’s heerschappij bewonderd. In de loop van de jaren dertig had hij echter ingezien dat de afkeer van de democratie ‘ellendige gevaren’ inhield.<sup>135</sup> Aan de nazi’s had hij van meet af aan een hekel gehad. Al in 1934 sprak hij in *De Gemeenschap* van hun ‘parvenuachtige caesaren-waan’ en hun ‘gebrek aan humor, aan zelfspot, aan besef van betrekkelijkheid der aardse zaken – aan het entwederoder’.<sup>136</sup>

Dat Engelman ten aanzien van *Marschgezag* voor het begrip nationaalsocialisme in plaats van fascisme koos, wijst erop dat hij Kochs politieke ontwikkeling correct wilde weergeven. Op grond van zijn iconografie kan het schilderij fascistisch worden genoemd, maar het lijkt in Kochs nationaalsocialistische fase te zijn geschilderd. Vermoedelijk kwam het in de zomer van 1940 tot stand: uit een brief met poststempel 11 september blijkt dat Koch kort daarvoor belangrijke aanpassingen aan de eerste versie deed.<sup>137</sup> Bovendien stond in de drukproeven van de monografie geschreven dat Koch sinds vijftien jaar nationaalsocialist was. Dat werd later aangepast in tien jaar en in de eindversie weggelaten, vermoedelijk om onjuistheden uit de weg te gaan.<sup>138</sup> Koch was pas sinds de Duitse inval uitgesproken nationaalsocialistisch, zoals blijkt uit zijn stukken in *De Waag* en uit het feit dat hij zich eerder weliswaar als antidemocraat met fascistische sympathieën had opgesteld, maar daarbij op Italië gericht was en Hitler had geminacht. Dat Engelman over de zwarte band op het portret uit 1937 vaststelde dat het een fascistisch embleem was, strookt met deze uitleg. Op het in de oorlog ontstane *Marschgezag* was een soortgelijke hoofdband te zien, toch sprak Engelman hierbij niet van fascisme maar van nationaalsocialisme.

Engelmans informatie lijkt betrouwbaar omdat Koch het manuscript

voor publicatie had goedgekeurd. De kritische schilder zal zijn fiat niet zomaar hebben gegeven. Na lezing schreef hij aan Engelman dat hij er, afgezien van enkele feitelijke onvolkomenheden en aan te passen formuleringen, mee akkoord ging en het 'zéér lezenswaard' vond.<sup>139</sup> Kennelijk betroffen de onvolkomenheden niet de politiek getinte passages. Het boek moet kort voor Kochs politieke tournure zijn gepubliceerd: het laatste werk dat erin genoemd wordt, is *Marschgezang* uit de tweede helft van 1940.

## *Johan Polet van links naar rechts*

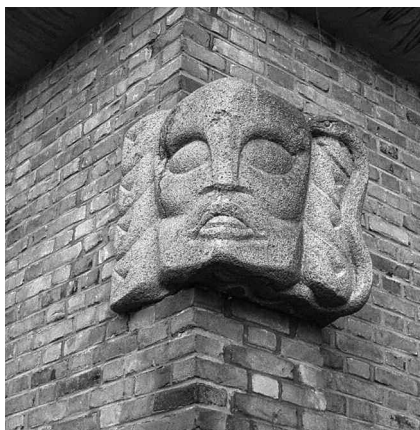
### DE BEGINJAREN 1920-1930: EXPRESSIONISME EN ENGAGEMENT

Johan Polet (1894-1971) werd tijdens het interbellum in één adem genoemd met zijn vakgenoten Hildo Krop en John Rädecker.<sup>1</sup> Het *Maandblad voor Beeldende Kunsten* schreef in 1926:

Is de veel-besproken Hildo Krop de kerngezonde, rondborstige, stoere geweldenaar met het kinderhart; Rädecker de wakende dromer, die op het aller onverwachtst van de abstractie in de realiteit terugvalt, even harteloos als geraffineerd; zoo is Polet als het ware het bindend element tusschen deze twee als man van het doen, denken en beredeneeren, die met hen het fijne gevoel en de scherpe intuïtie van den waarachtigen kunstenaar gemeen heeft.<sup>2</sup>

Kunsthistoricus Paul Fierens sprak van 'cette tendance à élargir les corps et les visages, à boursoufler et à torturer le contour, qui triomphe chez les meilleurs: chez Hildo Krop, John Raedecker, Johan Polet'.<sup>3</sup> Krop zelf trok de vergelijking in een interview met het tijdschrift *Architectura*.<sup>4</sup> De drie beeldhouwers behoorden tot de grands seigneurs van de Nederlandse beeldhouwkunst.

De Amsterdamse steenhouwerszoon Polet leerde het beeldhouwersvak aan de Quellinusschool in het Rijksmuseum en de Kunstnijverheidsschool in de Frans Halsstraat.<sup>5</sup> Na een stilistisch ingetogen beginperiode ontwikkelde hij in de jaren twintig een naar abstractie en symbolisme neigend expressionisme.<sup>6</sup> Het werk uit deze fase is krachtig in zijn barsheid en heeft een herkenbaar eigen signatuur. Polets eerste belangrijke opdracht, in de vroege jaren twintig, was een serie maskers voor het Wageningse Laboratorium voor Microbiologie.<sup>7</sup> Volgens Kasper Niehaus waren de werken 'niet bedoeld als eenvoudige natuurnabootsing, doch inspiraties verwerkelijkend van



Johan Polet, serie maskers (1921-1922), exterieur Landbouwhogeschool Wageningen.

zuiver geestelijken oorsprong, physionomieën verbeeldend als weerspiegelingen van de ziel'.<sup>8</sup> In de jaren erna groeide Polet uit tot een van Nederlands belangrijkste beeldhouwers.

Polet was niet alleen bedreven in de beeldende kunst maar ook op schrift. Hij publiceerde regelmatig over zijn vak. 'Ik mag hem erg graag,' schreef Rådeckers schoonzusje Lien Bendien in 1927, 'ook het cynische in hem, maar hij prikkelt je soms zóó. Ik voel ook best dat ik een echte stommert ben bij zijn scherpe ontwikkelde geest.'<sup>9</sup> Daarnaast was Polet een enthousiast bestuurder.<sup>10</sup> Vanaf 1920 was hij afgevaardigde van de NKB in het landelijke Verbond van Nederlandse Kunstverenigingen en in 1922 trad hij toe tot het algemeen bestuur van de NKB. Twee jaar later werd hij benoemd tot lid-beeldhouwer van de Amsterdamse Schoonheidscommissie en van 1932 tot 1942 maakte hij deel uit van de Amsterdamse adviescommissie inzake gemeentelijke opdrachten aan beeldhouwers.<sup>11</sup>

In de periode 1919-1926 doceerde Polet decoratieve beeldhouwkunst aan de Haarlemse School voor Kunstnijverheid. Hij stond bekend om zijn vernieuwend en inspirerend onderwijs.<sup>12</sup> Zijn leerling Han Wezelaar vertelde in 1980 aan beeldhouwer Piet Esser: 'Polet vond ik van de toenmalige beeldhouwers in Holland eigenlijk de meest interessante. Hij was de "experimenteel" en wees mij op het abstracte in de kunst.'<sup>13</sup> Otto de Kat herinnerde zich over de lessen: 'Ik leerde er een soort ornamentiek. Maar Polet werkte geheel zonder model, dus niet naar ornament; ook niet naar een bloemmotief; 't was volkomen vrij, een soort abstractie.'<sup>14</sup>

Polet vond inspiratie in de sculptuur van Afrikaanse natuervolkeren, Europese primitivisten als Modigliani en Zadkine en de moderne Franse beeldhouwkunst.<sup>15</sup> De Duitse expressionist Ernst Barlach bewonderde hij

vanwege de socialistische inslag van diens kunst.<sup>16</sup> In *Architectura* besprak hij het belang van deze kunstenaars als antwoord op de zuivere abstractie, die het menselijke uit het oog zou hebben verloren.<sup>17</sup> Hij was lid van de Socialistische Kunstenaarskring (SKK) en toonde zich in zijn werk begaan met het lot van de arbeider.<sup>18</sup> 'Ik heb nu die industrie-arbeider gemaakt,' stelde hij in een interview met *Het Vaderland* waaruit zowel deze betrokkenheid als zijn internationale oriëntatie blijkt. 'Maar, als je nou werkelijk een arbeider wilt zien, dan moet je toch naar de groote mijnstreken en industrie-districten, waar het menselijk conflict veel grootter is. Holland is per slot een moeras. Ik zou het liefst ergens in Duitschland werken, denk ik, of misschien in Rusland, waar ze nog heelemaal primitief zijn.'<sup>19</sup>

In *Wendingen*, het rijk vormgegeven orgaan van het architectengenootschap *Architectura et Amicitia*, maakte Polet duidelijk hoe artistiek internationalisme en engagement twee kanten van dezelfde medaille waren:

Tijdens en na de groote worsteling der Europeesche volken [de Eerste Wereldoorlog], waren dit vooral de levenwekkende internationale stroomingen [...] welke in staat bleken in deze kunstenaars, door de engheid der hen omringende nationalismen teruggestooten tot een hyperindividualisme, tijdens de algemeene ontreddeuring gedurende den oorlog- en naoorlogstijd onder geweldigen psychischen druk levend – weer eens den eeuwenouden droom te doen herleven van de mystische vereeniging der elkander verscheurende en vernietigende menschen-massa's.<sup>20</sup>

Een verdere aanwijzing voor Polets politieke plaatsbepaling in de jaren twintig en vroege jaren dertig ligt besloten in het standbeeld van socialistenleider Ferdinand Domela Nieuwenhuis aan het Amsterdamse Nassauplein (zie illustratiekatern, afb. 6). Het beeld vormde een reactie op het uit linkse hoek fel bekritiseerde standbeeld voor J.B. van Heutsz, de omstreden 'pacifactor' van Atjeh.<sup>21</sup> Op aanraden van de NKB kreeg Polet de politiek beladen opdracht toegewezen. Dit duidt erop dat hij in die tijd nog als links te boek stond.<sup>22</sup> De onthulling van het beeld in augustus 1931 groeide uit tot een waar socialistenfeest, compleet met kransleggingen en een optocht. De Internationale en de Socialistenmars weerklonken en anarchist Gerhard Rijnders bezong de lof van Domela Nieuwenhuis op de VARA-radio.<sup>23</sup>

De kunstpers reageerde enthousiast op het monument. 'Dit volkomen eerlijke werk, dat ook nergens zijn zwakheden en onvoltooidheden onder uiterlijke praal en goedkoopen zwier tracht te verbergen, is een symbool

van een strijdend en worstelend menschengeslacht en tegelijk geeft het een beeld van de elementaire groeikracht onzer jonge Hollandsche plastiek,' oordeelde de *NRC*.<sup>24</sup> Zeven jaar later kwam *De Groene Amsterdammer* tot de conclusie dat Amsterdam afgezien van het beeld van Domela Nieuwenhuis nauwelijks standbeelden van formaat bezat: 'Dit is het eenige moderne standbeeld dat Amsterdam heeft om een groot man te eeren.'<sup>25</sup>

#### POLETS ARTISTIEKE EN POLITIEKE WENDING

In de late jaren twintig verloor Polets werk zijn abstracte en symbolistische trekken. Net als veel andere beeldend kunstenaars zei Polet het experiment vaarwel en bekeerde zich tot de traditie. Gerenommeerde vakgenoten als Frits van Hall, Bertus Sondaar, Han Wezelaar, Gerrit van der Veen, Hildo Krop, John Rädecker, Leo Braat en Mari Andriessen maakten een vergelijkbare ontwikkeling door.<sup>26</sup> Polet verklaarde zijn omslag door het 'fnuikende gebrek aan menselijkheid' dat hij hoe langer hoe meer aan de moderne uitdrukkingsvormen was gaan toedichten.<sup>27</sup> Zoals *De Tijd* het na de oorlog zou samenvatten:

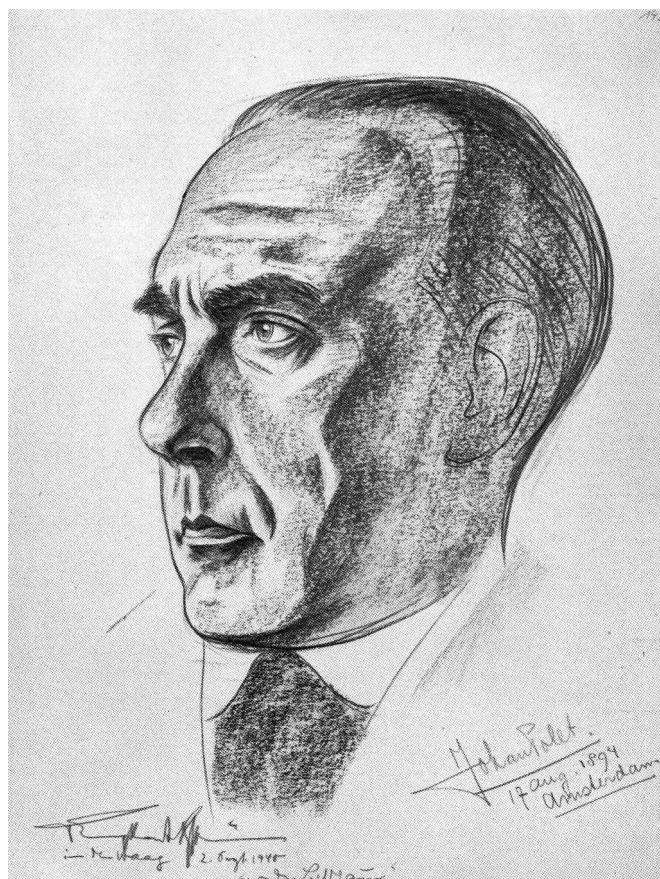
Polet ondervond echter aan het wellicht wel geteisterde lijf, dat het artistieke bestaan er bepaald niet gemakkelijker op wordt 'als je je als opgave stelt van het menselijke uit te gaan', zo men er als kunstenaar tenslotte al niet aan te gronde gaat. Hij ging dus weer anders werken. En hij stelde 'tegenover het uitmiddelpuntige van het expressionisme' de 'gebondenheid van het monumentale'. Men noemde zulks, zo zegt hij, gemakshalve zijn neo-classicistische periode. Maar het is wel duidelijk, dat het classicisme voor hem nooit anders geweest is dan een uitdrukking van gesublimeerde menselijkheid.<sup>28</sup>

Veelvoorkomende thema's uit deze fase van Polets carrière waren boeren en arbeiders, vrouwen met kinderen en vrouwelijke naakten.

Ook Polets politieke smaak veranderde in deze periode. Net als Koch en vele anderen raakte hij onder de indruk van fascist en collega-kunstenaar Erich Wichman. Schrijfster Lisette Lewin omschreef de charismatische opvoerster Wichman als 'de leukste fascist die we ooit hebben gekend':

Hij was de zoon van een hoogleraar, het zwarte schaap van de familie, intelligent en begaafd, maar hij besteedde de meeste aandacht aan zuipen en het lastig vallen van dames. [...] Wichmans fascisme was vooral wat later ludiek zou gaan heten. Hij vond het leuk om onder het roepen van 'Leve prinses Juliana' een 1 mei-bijeenkomst van de socialisten te verstoren.<sup>29</sup>

Polet abonneerde zich op het door Wichman volgepende fascistenblad *De Bezem* en bezocht zijn begrafenis toen hij in 1929 op 38-jarige leeftijd aan een longontsteking overleed. Het condoleanceregister van de bohemien laat zien hoe politiek gemêleerd Wichmans entourage was. Het vermeldt naast Polet de fascisten H.A. Sinclair de Rochemont en G.C. Labouchère, maar ook Charley Toorop, Joris Ivens, John Rädecker en Jan Havermans, allen links georiënteerd.<sup>30</sup> Polet was voorzitter van het comité dat financiële steun verleende aan Wichmans behoeftige nabestaanden. Ook hierin waren links en rechts verenigd: de overige leden waren de fascisten Piet Somer, Cris Agterberg en Sinclair de Rochemont, de syndicalist Havermans en de met het communisme sympathiserende John Rädecker en Herman Bieling.<sup>31</sup> Samen met onder meer Labouchère, Sinclair de Rochemont, Somer, Havermans, Rädecker, Frits van Hall, Mommie Schwarz, Harmen Meurs en Louis Saalborn – alweer een keur aan overtuigingen en



Otto Engelhardt-  
Kyffhäuser, portret  
Johan Polet  
(ca. 1942).

levensbeschouwingen – organiseerde Polet een eretentoonstelling voor Wichman in het Stedelijk Museum.<sup>32</sup>

Dit soort politieke verbroedering was niet uitzonderlijk in de jaren twintig en vroege jaren dertig. De groep die het Italiaanse fascisme als wondermiddel aandroeg tegen de gevoelde matheid en benepenheid van de parlementaire democratie was – hoewel luid – niet zo groot, maar velen konden er begrip voor opbrengen of zagen er althans geen grote bedreiging in.<sup>33</sup> Zoals Lewin schrijft:

Het moet in het interbellum om te stikken zijn geweest in ons land dat de oorlog niet had meegemaakt. Een land van kleinburgers in hun crapauds, met de pluchen gordijnen dicht en spruitjes op het oliestel, dat zijn de meest gebruikte gemeenplaatsen voor de dodelijke angst voor al het nieuwe die hier heerste. Toen in 1927 het *Algemeen Handelsblad* bij zijn lezers rondvraag deed naar de meest bewonderde figuur, kozen die, na Edison, Mussolini. In de loop der jaren hebben er zo'n veertig fascistische groepjes en partijtjes bestaan; samen hadden ze niet meer dan een paar duizend aanhangers, lang niet genoeg voor een kamerzetel. Er kwamen fascistische kunstenaars-sociëteiten, zoals De Vetkaars en De Bezem. De oude Jan Toorop, die in 1928 stierf, tekende idealiserende portretten van de Duce, die hij aanbad. Toen de vrolijke jaren twintig voorbij waren werd het fascisme een ernstige zaak.<sup>34</sup>

Polets politieke voorkeur, zo blijkt uit het voorgaande, was in de jaren twintig en vroege jaren dertig weinig vastomlijnd. Zeker is dat zijn sociale betrokkenheid groot was en hij socialistisch georiënteerd was – volgens beeldhouwer Paul Grégoire was hij zelfs communist – maar dat hij eveneens aan het fascisme snuffelde.<sup>35</sup> Een democraat was hij in ieder geval niet. In 1927 beschreef hij de mens als een 'innerlijk vermoeid' schepsel, 'alle primaire, instinctieve elementen verbruikend in een halfslachtige gevoels- en gedachtensfeer, tót het niveau van volledige genivelleerdheid, (democratisch-bureaucratische dictatuur)'.<sup>36</sup> Behalve Wichman sterkte ook Tobie Goedewaagen, toen nog privatdocent filosofie aan de Utrechtse universiteit, Polet in zijn antidemocratische opvattingen. Zij kenden elkaar via John Rädecker, de ex-man van Goedewaagens echtgenote Annie.<sup>37</sup>

In tegenstelling tot veel anderen zou Polets interesse in het fascisme gedurende de jaren dertig niet afnemen. Toen het in de late jaren dertig een 'ernstige zaak' was geworden, moest hij kiezen tussen links en rechts. Zijn redacteurschap bij het tijdschrift *Kroniek van hedendaagsche Kunst en Kultuur* werpt daar meer licht op.

Polet was vanaf het oprichtingsjaar 1935 tot 1939 redacteur van de *Kroniek van hedendaagsche Kunst en Cultuur*. Ten tijde van het openingsnummer bestond de redactie naast Polet uit Leo Braat, schrijver Edouard de Nève<sup>38</sup> en de schilders Jan Wiegers en Matthieu Wiegman. Behalve De Nève woonden zij allen in het in 1934 opgeleverde complex van atelierwoningen aan de Amsterdamse Zomerdijkstraat – kunsthistoricus Ype Koopmans betitelde het tijdschrift dan ook als ‘huisorgaan’ van het complex.<sup>39</sup>

De *Kroniek van hedendaagsche Kunst en Cultuur*, ook wel kkk genoemd, had een links, internationalistisch imago. Het blad leverde geregeld kritiek op de regimes van Hitler en Mussolini.<sup>40</sup> Het is dan ook de vraag hoe Polet, met zijn sympathie voor het fascisme, hier tegenover stond. De naoorlogse publicaties van mederedacteur Leo Braat geven enige opheldering over Polets positie te midden van de kkk-garde. Zo beschrijven deze de aanvaring tussen Polet en de journalist Henri Wiessing, die als medeoprichter bij de kkk betrokken was en aanvankelijk ook in de redactie had gezeten. *Fellow traveller* Wiessing zou een ‘fascistoïde neiging’ hebben bespeurd in Polets artikel voor het introductienummer.<sup>41</sup> Hij baseerde zijn argwaan op een passage waarin Polet zijn zorgen uitsprak over de ontredende toestand van het door crisis getroffen Europa. Deze toestand vroeg volgens Polet om extra aandacht voor de ‘menschelijken plicht’ van de kunst. ‘Rust dan niet juist nu de hoge plicht op ons,’ betoogde hij, ‘zelfs ondergaand, – *terar dum prosim* – hiervan te blijven getuigen, opdat aan de edelste vruchten van menselijk streven, geplant in de aarde van een nieuwe ideologie, van een waarlijk menselijke en rechtvaardige gemeenschap, recht geschiede tot heil van allen?’<sup>42</sup> Vooral de zinsnede ‘geplant in de aarde van een nieuwe ideologie’ had bij Wiessing een lichtje doen opgaan. Jaren na dato deelde hij Braat mee dat Polet er zelfs de reden van was geweest dat hij zich nog voor publicatie van het eerste nummer uit de redactie had teruggetrokken. Braat betwijfelde dat overigens. Hij weet Wiessings vertrek vooral aan zijn ‘eigenwijze en jachtige, en natuurlijk onervaren, wijze van redigeren’.<sup>43</sup> Opvallend is dat Polet in zijn tekst de lijfspreuk van Domela Nieuwenhuis aanhaalde, *terar dum prosim* [ik moge ten onder gaan, als ik maar nuttig ben].<sup>44</sup> Als vervaardiger van Domela’s standbeeld wist hij ongetwijfeld dat dit diens levensmotto was. Het wijst erop dat hij zich ook in deze tijd – ongeacht mogelijke rechtse sympathieën – nog met de linkse leider identificeerde.

In tegenstelling tot Wiessing verdacht Braat Polet in de beginjaren van de kkk nog nergens van. In zijn memoires beschrijft hij hoe hij Wiessing

zijn houding zelfs kwalijk nam, omdat hij in die tijd nog ‘zeer bevriend’ was met Polet en soms dagelijks de gang van zaken rond hun geesteskind met hem doornam. Hij noemde Polet ‘intelligent en soms briljant, maar verward in zijn denkbeelden’ en stelde dat hijzelf in zijn politieke onervarenheid niet in de gaten had dat die denkbeelden toen al overhielden naar ‘een opportunistisch aanvaarden van het fascisme’.<sup>45</sup> In de bloemlezing *Kroniek van Kunst en Cultuur* (1977) brengt Braat het iets voorzichtiger: ‘De houding van Polet tijdens de bezetting van ons land zou kunnen wijzen op het uitgegroeid kunnen zijn van een kiem, die reeds in 1935 bestond.’<sup>46</sup> Door zijn bewondering voor rechts te verzwijgen in een groten-deels links georiënteerde, antifascistische omgeving, vormde Polet het ‘verscholen addertje’, aldus Braat.<sup>47</sup> Het was hem een raadsel hoe de beeldhouwer al die tijd stilzwijgend had kunnen instemmen met de antifascistische uitingen in de KKK: ‘Was het opportunisme, dubbel spel, dat Polet dit vrijwel alles toeliet zonder veel protest?’<sup>48</sup> Klein protest was er echter wel. Volgens Braat verzette Polet zich tegen collega’s die naar zijn overtuiging te links waren, onder wie essayist en vertaler Evert Straat, ‘op wiens grote eruditie en glasheldere verstand hij waarschijnlijk jaloers was’, en journalist Sem Davids, die onder de *nom de plume* mr. J. Hendriks stevige kritiek uitte op fascistische regimes.<sup>49</sup>

Een gebeurtenis die de sluier rond Polets persoonlijkheid iets verder oplicht, is het ontslag van Edouard de Nève als redacteur bij de KKK in oktober 1937. Voorafgaand daaraan had Polet meermaals onenigheid met hem gehad over de inhoud van zijn artikelen. Deze waren naar zijn smaak te politiek gekleurd. Dat de KKK als links of zelfs communistisch te boek stond en zich kritisch uitliet over fascistoïde regimes, kon problemen opleveren met een overheid die streng optrad tegen al te openlijke schofferingen van het openbaar gezag, God, het koningshuis en ‘bevriende staats-hoofden’.<sup>50</sup> Eind 1936 schreef Polet een ferm redactioneel waarin hij de aantijgingen politiek extremistisch te zijn – daarmee extreem-links bedoelend – bestreed. De redactie was het lang niet met elk artikel eens, schreef hij, maar haalde zich niet in het hoofd om ‘erkende meesters van het woord’ de mond te snoeren, ‘als zouden wij een of ander “politiek” bureau voorstellen, van hooger hand belast met de uitoefening van contrôle en van censuur en zelfs van standrechtelijke vervolging in geval van staatsgevaarlijke uitingen’.<sup>51</sup> Hoewel het laatste evengoed naar het nationaalsocialisme kon verwijzen, duidt de term ‘politiek bureau’ erop dat Polet met zijn uitspraak aan het communisme dacht.

Begin 1937 leidde het meningsverschil met De Nève er bijna toe dat Polet uit de redactie was gestapt.<sup>52</sup> Hij stelde voor om enkel nog achter de

schermen mee te werken, maar dat accepteerden zijn collega's niet: ieder van hen diende openlijk verantwoordelijkheid te dragen voor zijn aandeel in het tijdschrift. Later dat jaar barstte de bom alsnog, toen Polet en mederedacteur Jan Greshoff De Nève van spionage en contraspionage voor de Spaanse Republiek beschuldigden. Het – nooit opgehelderde – gerucht ging dat De Nève betrokken was geweest bij de dood van een tegenstander van de Republiek, wat de redactie danig in verlegenheid bracht.<sup>53</sup> Zou dit onder het grote publiek bekend raken, dan was het misschien wel gedaan met de *κκκ*. Ook in de Spaanse kwestie stelde Nederland zich terughoudend op; het had in 1936 een door Frankrijk en Engeland geïnitieerd non-interventieverdrag getekend.<sup>54</sup> Als gevolg van de interne motie van wanstrouwen diende De Nève zijn ontslag in. Teleurgesteld schreef hij de redactie: 'Het spijt mij nogmaals te constateren dat persoonlijke moed niet het hoofdkenmerk is van mijn vroegere collega's. Ik vrees echter dat bij gemis aan deze kwaliteit de *κκκ* niet anders kan worden dan de weer-gave van veel burgerlijkheid.'<sup>55</sup>

Polet trok zich halverwege 1939 eveneens terug uit de *κκκ*. Hij en Braat, het gezicht van het blad, waren uit elkaar gegroeid. Braats kritiek op het fascisme en nationaalsocialisme versterkte hem in zijn linkse overtuigingen, terwijl Polet deze overtuigingen juist had losgelaten. Kort voor de oorlog vatte hij sympathie op voor het nationaalsocialisme.<sup>56</sup> Polet was een opportunist, stelde Braat later. Hij zou hebben opgemerkt dat de *κκκ* aan Stalin moest worden aangeboden, en als die geen geld had aan Hitler. 'Volgens hem moest je als kunstenaar altijd volgen degene die geld heeft,' aldus Braat.<sup>57</sup>

Een verklaring voor Polets politieke wending is niet eenvoudig te geven. Kennelijk bood het socialisme zijns inziens onvoldoende tegenwicht aan de maatschappelijke problemen van de jaren dertig. Weinig geneigd tot politieke gematigdheid, leek hij dit wel te vinden in de radicale opvattingen en de hang naar tucht en orde van het nationaalsocialisme. Deze verschuiving mag verbazing wekken – 'links' en 'rechts' staan in de beeldvorming immers lijnrecht tegenover elkaar – maar het fascisme en nationaalsocialisme bevatten naast traditioneel rechtse standpunten ook een aantal linkse ideeën. Het partijprogramma van de NSDAP van 1920 bepleitte winstdeling in grote bedrijven en uitbreiding van de oudedagsvoorziening. In de *Volksgemeinschaft* of corporatieve staat zouden klassenverschillen geen rol meer spelen. Fascisten omschreven zichzelf vaak als aanhangers van een 'Derde Weg' naast kapitalisme en socialisme.<sup>58</sup>

Ook nationaalsocialistische kunstenaars als Martien Beversluis, Maarten Meuldijk en Nico de Haas waren ooit socialist geweest – net als gees-

telijk vader van het fascisme Benito Mussolini, die zijn politieke carrière begon in de marxistische vleugel van de *Partito Socialista Italiano*.<sup>59</sup> Mulder concludeert dat zij in beide politieke polen hun vernieuwingsdrang kwijt konden.<sup>60</sup> 'Een en ander leert,' stelt hij,

dat men voorzichtig moet zijn met een eventuele conclusie over de partijgebondenheid en de bewuste politieke keuze van de kunstenaars in de jaren '30. Dat politieke bewustzijn lag vaak niet zo diep. Veel meer was er sprake van een hernieuwd idealisme, in religieuze en sociale zin, dat zich afzette tegen het cultuurpessimisme van anderen, maar er tegelijkertijd door beïnvloed werd.<sup>61</sup>

#### CULTUURPOLITIEKE COLLABORATIE

In de onrustige dagen na de Duitse inval, waarin verschillende kunstenaars zich op samenwerking bezonnen, sloot de NKB zich aan bij de Nederlandse Kunstenaarsorganisatie (NOK), de eenheidsorganisatie van Jean François van Royen en Hein von Essen. In dezelfde tijd werkte de Amsterdamse hoogleraar archeologie Geerto Snijder op verzoek van Seyss-Inquart aan de oprichting van de Cultuurkring.<sup>62</sup> Dit orgaan moest zorgen voor medewerking aan de Duitse cultuurpolitiek, de versterking van het 'Nederlandse' karakter van de cultuur en het aanhalen van de banden tussen de twee broedervolken. Het moest korte metten maken met modernistische tendensen en joden en dissidenten buitenspel zetten.<sup>63</sup>

Ook Polet zat in deze dagen niet stil. Eind mei 1940 bezocht hij een vergadering van de NOK in wording, waar hij tekende voor de plannen.<sup>64</sup> De verdere ontwikkeling van de NOK stemde hem echter ontevreden, zoals hij liet blijken tijdens een NKB-vergadering in de zomer van dat eerste oorlogsjaar. Hij vond dat de kunstenaars slecht geïnformeerd werden, en bovendien had hij gemerkt dat collega-beeldhouwers hem wantrouwden. Daarom had hij gemeend 'het initiatief te moeten nemen zich persoonlijk op de hoogte te stellen van de mogelijkheden voor de werkende beeldhouwers, beeldhouwkunst en de algemeene cultuur'.<sup>65</sup> Anders gezegd: hij was gaan informeren bij de tegenpartij.

Hierover legden de NKB'ers hem het vuur na aan de schenen. Was de Cultuurkring NSB-georiënteerd? Speelde het rassenvraagstuk een rol? Zaten er joden in de Cultuurkring? Stelde men eisen aan de kunst? Polet gaf toe dat de organisatie naar Duits model was opgezet en in politiek opzicht NSB-georiënteerd, maar stelde daartegenover dat deze ook uit niet-NSB'ers bestond – onder wie hijzelf. Politieke voorkeur zou binnen de kring niet belangrijk zijn. Ook Polet zag kunst en politiek als gescheiden

velden: ‘Kunstenaars zijn geen politieke vakmensen. [...] Deze gedeelde politieke oriëntatie van de Cultuurraad [Cultuurkring] is voor mij geen bezwaar daarin zitting te nemen.’<sup>66</sup> De beeldhouwer kon niet voorspellen welke stappen de Duitsers zouden gaan zetten, ‘doch de raskwestie is nog niet aan de orde geweest’.<sup>67</sup> Samenwerking met de Duitsers zou hem naar eigen zeggen onmogelijk zijn ‘als onze aard op zijde wordt gezet’.<sup>68</sup>

In zijn dissertatie over Nederlandse bouwbeeldhouwkunst in de periode 1840-1940 vermeldt Ype Koopmans dat de NKB de *deutschfreundliche* Polet al in deze eerste bezettingsmaanden op afstand wilde houden.<sup>69</sup> De waarheid ligt echter genuanceerder. Weliswaar werd Polet niet geheel vertrouwd, maar leiders als Van der Veen en Havermans wilden hem er, omwille van de eenheid, juist bij houden en probeerden hem te overreden zich op de NOK in plaats van de Cultuurkring te richten.<sup>70</sup> Vooral Van der Veen zag en benadrukte het belang van eendracht. Terwijl Havermans vond dat de kring zijn zegje moest doen over een geschil tussen Polet en schilder Ger Gerrits – Gerrits zou het gerucht hebben verspreid dat Polet er politiek verdachte denkbeelden op na hield – meende Van der Veen dat Polet de zaak niet zo hoog moest opnemen. Havermans’ voorstel zou tot ‘veel gewrijf’ leiden, wist hij, terwijl ‘we nu in deze tijd al onze krachten nodig hebben om vooruit te zien en te handelen’.<sup>71</sup>

Een probleem voor Van der Veen was dat Polet in 1937 wegens wanbetaling uit de NKB was gezet.<sup>72</sup> Daarom werd op Van der Veens initiatief een aflossingsregeling ingesteld waarmee de beeldhouwer zijn oude schuld kon vereffenen en opnieuw toe kon treden.<sup>73</sup> Op 30 augustus 1940 keurde de vergadering de regeling goed en werd Polet weer lid.<sup>74</sup> Dat was nádat hij uitleg was komen geven over zijn toenadering tot de Cultuurkring. Blijkbaar koesterde men toen nog de hoop dat hij zou bijdraaien. Van der Veens slimme constructie ten spijt voldeed Polet echter niet aan zijn financiële verplichtingen. In december 1940 moest hij alsnog van de lijst worden afgevoerd.<sup>75</sup>

De contacten tussen Polet en de sterk anti-Duitse NKB verslechterden dus nog niet ogenblikkelijk na de Duitse inval. Het eerste oorlogsjaar vormde een overgangstijd, waarin de situatie werd afgetast en de nieuwe verhoudingen geleidelijk uitkristalliseerden. Het besef van de oppermachtigheid van de Duitsers in Europa was wijdverbreid, wat velen ertoe deed besluiten zich aan de nieuwe situatie aan te passen en de Duitse bevelen te gehoorzamen.<sup>76</sup> Gezien zijn uitspraken in de zomer van 1940 en het feit dat hij naliet zijn schuld af te lossen, lijkt Polet zijn keuze al vroeg te hebben gemaakt. Onwillekeurig dringt zich hier zijn uitspraak op dat hij de

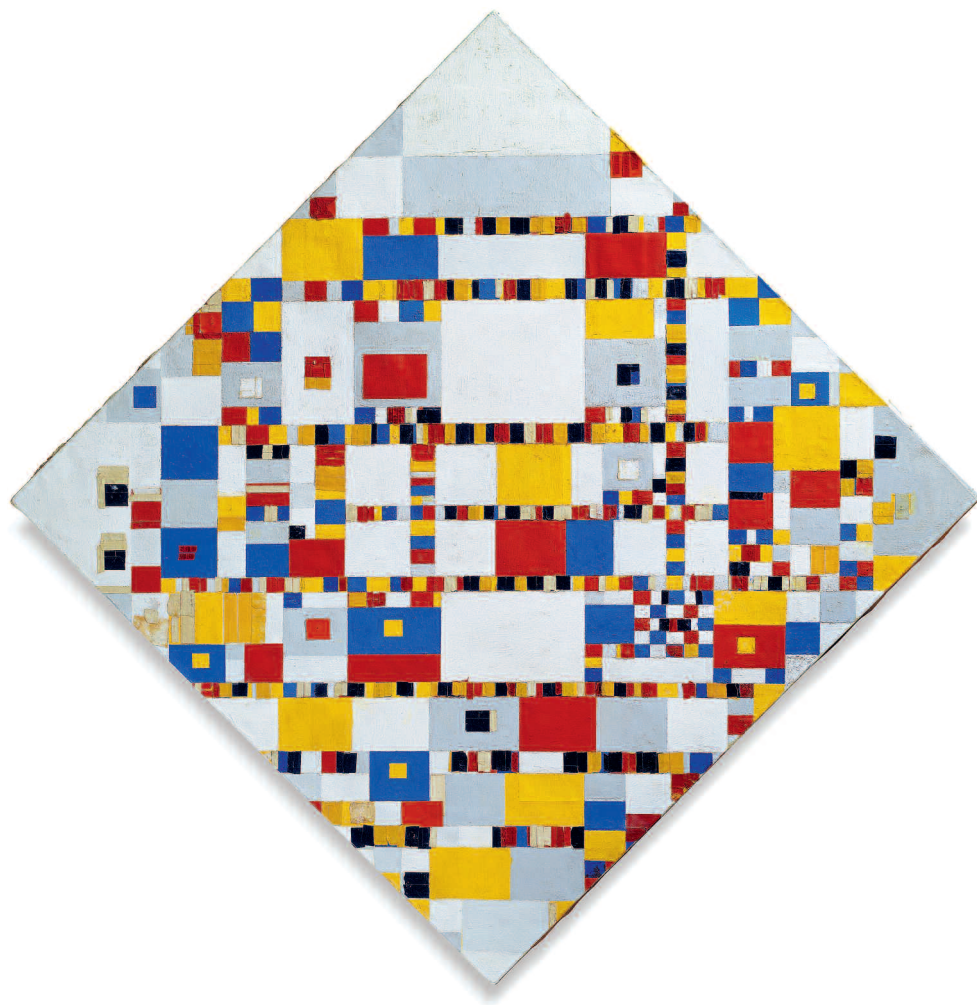
*Kroniek van hedendaagsche Kunst en Kultuur* zou verkopen aan degene met geld, al was dat Stalin of Hitler. Zich verschuilend achter zijn apolitieke positie als kunstenaar leek hij de Cultuurkring kritiekloos te omarmen. De vragen van zijn vakgenoten staan in scherp contrast met het gebrek aan vragen van zijn kant.

In 1941 verzocht Snijder Polet plaats te nemen in de weldra op te richten Kultuurraad, de opvolger van de Cultuurkring. De Kultuurraad was een onafhankelijk overheidsorgaan – hij viel dus niet, zoals de Kultuurkamer, onder een bepaald ministerie – en zou ‘uit hoofde van zijn ervaring en zijn verantwoordelijkheidsgevoel’ het gehele staatsbestuur en alle Nederlandse cultuurinstellingen van advies gaan dienen.<sup>77</sup> Snijder vroeg Polet omdat hij zijn werk waardeerde en hem in staat achtte om vakkundige adviezen te verlenen. Daarbij wist hij dat de beeldhouwer sympathiek stond tegenover de nieuwe orde.<sup>78</sup> Polet stemde toe.<sup>79</sup> Na de oorlog zou hij deze stap als volgt toelichten:

Ik was mij destijds volkomen bewust van de verkeerde indruk die mijn houding kon wekken; desniettegenstaande heb ik na lang en ernstig beraad op grond van mijn zedelijk bewustzijn gemeend de mij geboden gelegenheid (geheel onverwacht en tot mijn verwondering omdat ik geen nationaalsocialist was) toch te moeten aangrijpen en mij verdienstelijk en nuttig te kunnen maken in het belang van de Nederlandse Cultuur en haar beoefenaren, zij het dan ook beperkt tot mijn gebied.<sup>80</sup>

Naast Polet traden onder anderen Boijmans-directeur Dirk Hannema, de schilders Henri Boot en Jaap Gidding, componist Henk Badings en dirigent Willem Mengelberg toe. Op 11 februari 1942 werd de Kultuurraad geïnstalleerd, opgeluisterd door een toespraak van Seyss-Inquart die naar verluidt meer dan een uur duurde.<sup>81</sup> Polet hoopte dat de raad een nieuwe koers zou gaan bepalen voor de ‘richtingsloze en onsamenvangende Europese cultuur’. Hij achtte het van groot belang dat volk, kunstenaars en intellectuelen overtuigd raakten van de ‘ideële en ethische motieven’ die eraan ten grondslag lagen.<sup>82</sup>

Voor al in het eerste zittingsjaar kwam Polet met initiatieven. Hij wilde de kunstenaarshuizen oprichten van waaruit culturele uitwisselingen tussen Nederland en Duitsland georganiseerd konden worden en werkte mee aan het door letterkundige Jan van der Made opgezette plan ‘Arbeids-gemeenschap Kunst’. Dit moest de eigenheid van de Nederlandse cultuur ten opzichte van de Duitse waarborgen – maar had daarbij wel als doel



1 Piet Mondriaan, *Victory Boogie Woogie* (1942-1944).



2 Henri van de Velde, *De nieuwe mensch* (ca. 1937).



3 Hendrik Werkman, *Chassidische legenden* 11-8: *De sabbat der eenvoudigen* (1941).



4 Pyke Koch, *Bertha van Antwerpen* (1931).



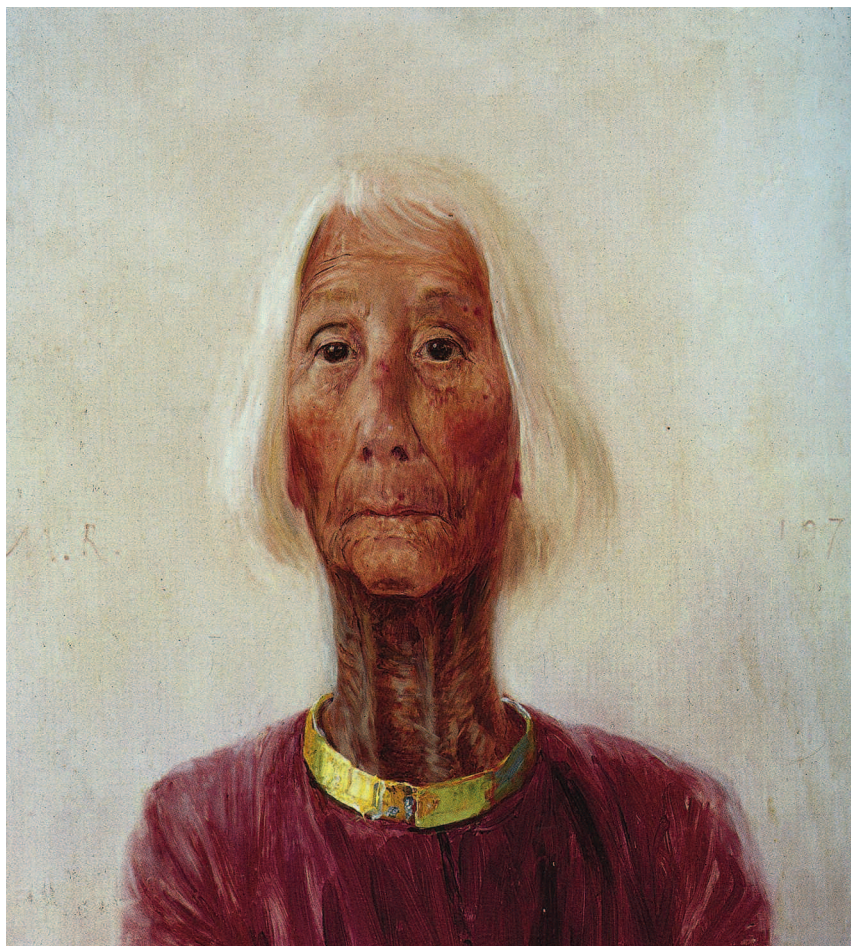
5 Pyke Koch, *Zelfportret met zwarte band* (1937).



6 Johan Polet, monument Domela Nieuwenhuis, Amsterdam (1931).



7 Karel Appel, *Vragende kinderen* (1949).



8 Matthijs Röling, *Grootmoeder* (1977). Röling wordt tot de nieuwe realisten gerekend.

‘het volk [...] te doordringen van den ss-geest’.<sup>83</sup> Verder stelde Polet voor een stichting op te richten die Amsterdam tot cultureel middelpunt van het land zou maken. Geen van deze ideeën kwam van de grond.<sup>84</sup> Na de oorlog verklaarde Snijder: ‘[Polet] kwam [...] vaak met phantastische plannen om de positie van kunstenaars te verbeteren. Deze waren echter nooit voor uitvoering vatbaar, zeker niet in oorlogstijd.’<sup>85</sup>

Niet alleen Polets plannen haalden niets uit, de Kultuurraad als geheel bracht evenmin iets in beweging. In totaal werd er slechts vijf keer vergaderd.<sup>86</sup> Door de publiciteit rond de oprichting van de raad – mede veroorzaakt door de bekendheid van een aantal van zijn leden – was het imago van de betrokkenen desondanks behoorlijk beschadigd. ‘Ongeacht datgene wat zij eventueel later in de bezetting deden [...], brandmerkten zij zich [...] “als de handlangers van landverraad, jodenvervolging en vrijheidsberoving” en verspeelden zij, “armzalige marionetten”, wat zij nog aan naam en faam bezaten,’ schreef De Jong, verzetskunstenaar Willem Aron­dés citerend.<sup>87</sup>

In 1942 trad Polet toe tot de zogenoemde Raad van Advies voor Opdrachten aan Beeldende Kunstenaars voor de Gebonden Kunsten, die onder het DvK viel. In deze raad en zijn opvolger bleef hij ten minste tot in 1944 actief, zo blijkt uit een lijstje dat *De Vrije Kunstenaar* dat jaar publiceerde onder de veelzeggende titel ‘Pro Memorie’.<sup>88</sup> Ook was hij correspondent van de Kultuurkamer in Amsterdam, een functie die hij blijkens een Kultuurkamerverslag maar matig vervulde:

Polet is een man waarmede practisch geen contact is geweest. Hij is er de man niet naar om regelmatig te schrijven, dit hebben we reeds gemerkt uit het feit dat hij nooit een rapport heeft gemaakt. Hij staat tamelijk alleen en heeft weinig contact met anderen. Het is alleen daarom reeds onmogelijk hem als steunpunt te beschouwen. Hij is echter ‘gezien’ en een beeldhouwer van formaat die de N.K.K. zeker niet moet laten schieten, al ware het alleen al om de vele heldere ideeën die hij heeft ten aanzien van ‘Voorlichting’ aan beeldende kunstenaars. [...] Hij werkt mede, meer dan we zouden denken. Maar hij is een man die geen contact voelt en zich daarom ook niet geroepen acht zijn gedachten door te geven.<sup>89</sup>

Tijdens zijn naoorlogse verhoor beweerde Polet zich steeds ‘verdien­stelijk en nuttig’ te hebben gemaakt voor de Nederlandse cultuur. Hij meende niets te hebben gedaan dat in strijd was met het landsbelang en vond niet dat zijn acties politiek moesten worden opgevat.<sup>90</sup> Geloofde Polet daadwerkelijk in de politieke onschuld van hen die het nationaalsocialisme

cultureel hadden ondersteund? De beeldhouwer was – in tegenstelling tot zijn zoon, die hulplandwachter was en lid van het Nationaalsocialistisch Studentenfront – geen lid van de NSB of de SS. Verder wijst niets erop dat hij antisemiet was. Volgens een vriend had hij zich niet in de ‘jodenkwes-tie’ verdiept, ‘het interesseerde hem niet’.<sup>91</sup> Wel sprak Polet begin 1942 in een brief aan Gerdes van zijn ‘sedert lang vaststaande overtuiging inzake de mogelijkheden en verwerkelijking eener toekomstige cultuur op basis eener nieuwe ordening’.<sup>92</sup> De vraag rijst wat Polet onder ‘nieuwe ordening’ verstond. Had hij hiermee, in een brief aan een NSB’er en hooggeplaatste ambtenaar binnen de nieuwe orde, louter de kunsten op het oog? Het lijkt onwaarschijnlijk.

Toch kan Polet zich daadwerkelijk buiten de politiek hebben ge-waand. Het is daarbij de vraag in hoeverre zijn denken door verdringing werd aangestuurd – een mechanisme dat bij meer collaborateurs waar te nemen viel. Zij redeneerden uit moreel zelfbehoud in een tijd waarin ve-len zich tegen hen keerden.<sup>93</sup> Hoe dit ook zij: zijn uitspraak dat hij niet met de Duitsers zou samenwerken als de Nederlandse aard terzijde werd geschoven, had Polet verloochend.

Tegenover zijn cultuurpolitieke activiteiten staan enkele feiten die een andere kant van de beeldhouwer laten zien. Zo weigerde hij een por-tret van Mussert te maken toen hem dat begin 1943 werd gevraagd. Na de oorlog zou hij verklaren dat hij het ‘onder de bestaande omstandigheden onjuist en niet passend vond’ om de opdracht te accepteren, mede omdat hij ‘de opvattingen van de N.S.B. en haar leider niet kon delen’.<sup>94</sup> In de bundel *Jong in de jaren dertig* memoreert schrijfster Mary Noothoven van Goor hoe Polet, volgens haar ‘een hele stugge man’ en ‘een schoft’, tegen de Duitsers volhield dat hij hun beider buurman Gerrit van der Veen niet kende. Ook zou hij een jongeman hebben geholpen door hem tijdig te waarschuwen toen de bezetter hem zocht.<sup>95</sup> Opvallend is verder de aan-dacht die De Jong aan Polet besteedt. Volgens hem gaf de kunstenaar ‘een niet onbelangrijke steun aan vervolgte joden en aan de illegaliteit’.<sup>96</sup> De Jong baseerde zich op een getuigenis van de echtgenote van schrijver Theun de Vries uit 1945. Zij had onder meer verklaard dat Polet zijn joodse bovenburen tot drie keer toe tegen de SD had beschermd, dat hij illegale lectuur had verspreid en dat hij de illegale geschriften van haar echtge-noot had bewaard nadat deze was gearresteerd.<sup>97</sup>

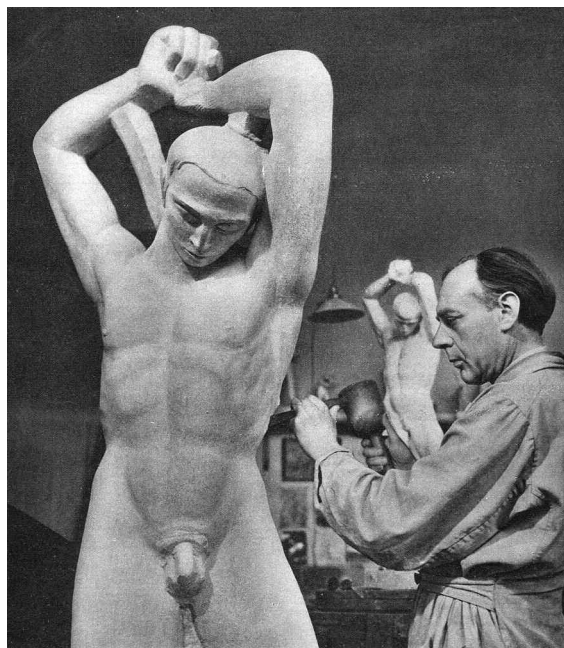
#### ARTISTIEKE ACTIVITEITEN EN RECEPTIE

In februari 1941 nam Polet deel aan de door de NKB georganiseerde ten-toonstelling voor het kort daarvoor overleden joodse erelid Joseph Mendes

da Costa. Dat een dergelijk evenement toen nog plaatshad, dat Polet meedeed en dat Goedewaagen een officieel bezoek bracht, illustreert de eerdergenoemde graduele overgang van relatieve vrijheid naar zware repressie tijdens de bezetting.

De oprichting van de Kultuurkamer, waarbij Polet zich inschreef, was een volgend breekpunt tussen hem en veel van zijn collega-beeldhouwers. Drieëntwintig van de dertig Amsterdamse NKB'ers bleven buiten de Kultuurkamer; een hoog aantal vergeleken met andere verenigingen.<sup>98</sup> Het krachtige leiderschap van onder anderen Van der Veen en Braat betaalde zich uit.<sup>99</sup> Van de 63 landelijke NKB-leden meldde een derde zich aan.<sup>100</sup> Toen de Kultuurkamer in werking trad, kwam de NKB op een laag pitje te staan.<sup>101</sup> Voor het merendeel van de beeldhouwers was het gedaan met de openbare uitoefening van hun beroep. Polet daarentegen kon vanwege zijn meegaande opstelling relatief veel exposeren. Zo was werk van hem te zien in het Nederlandse Kunsthuis, in de zusterinstelling Consthuys Sint Pieter in Utrecht en op een reizende tentoonstelling in Duitsland.<sup>102</sup>

Polet had zich in de jaren dertig tot een zuiver klassiek beeldhouwer ontwikkeld. Zijn bewondering ging nu uit naar de oude Grieken en nazicoryfee Arno Breker.<sup>103</sup> Dat is zichtbaar in het grafmonument van de in 1939 overleden cultuuraambtenaar Piet Visser<sup>104</sup> en een mannelijk naakt dat hij *De*



Johan Polet werkend aan  
*De scheppende wil* (ca. 1943).

*scheppende wil* doopte.<sup>105</sup> Zijn jongste werken vielen zeer in de smaak binnen de nieuwe orde. In het *Algemeen Handelsblad* stelde Frans Hannema opgelucht vast dat de beeldhouwer de ‘kunst-dogma’s’ van de ‘z.g. vrije, quasi-“sociale” cultuur’ achter zich had gelaten.<sup>106</sup> *De scheppende wil* ademde volgens Hannema de geest van de door nationaalsocialisten bewonderde Spengler en Nietzsche. In dit robuuste naakt herkende hij ‘de ziel van den Europeeschen cultuurmensch, den “faustischen” mensch in Spengleriaanschen zin, zijn dionysischen dadendrang, en de tragiek van zijn heroïsch “Amor fati”’.<sup>107</sup> Hannema vond Polet de beste beeldhouwer van zijn tijd.

Een andere bewonderaar, journalist en ss’er Nico de Haas, interpreteerde Polets werk als uiting van ‘ras’. Het monument voor Domela Nieuwenhuis deed volgens hem volledig recht aan het ‘indogermaansche wereldgevoel’ en ‘rasbewustzijn’.<sup>108</sup> De sculptuur bracht De Haas zelfs tot een milde analyse van Domela’s politieke voorkeur: ‘Het is geheel het monument van een leidersfiguur, zooals we ons die voorstellen uit de beginperiode van het romantische en idealistische socialisme van de vorige eeuw, voordat dit verstarde tot volksvreemd materialisme.’<sup>109</sup>

De waardering lijkt Polet weinig financieel voordeel te hebben gebracht. Begin 1942 stagneerden zijn opdrachten vanwege een sanctie van de gemeente Amsterdam: hij zou geen nieuw werk krijgen voordat hij een opdracht uit 1935 had afgerond waarvoor hij al was uitbetaald.<sup>110</sup> Criticus De Haas waardeerde Polet zozeer dat hij NSB-kopstuk Meinoud Rost van Tonningen verzocht hem financieel te ondersteunen.<sup>111</sup> In de media beklagde hij zich dat honger en armoede Polet dwongen de kunst op te geven en werk in Duitsland te zoeken. Nog steeds zouden ‘kruideniers en krentenwegers’ de cultuurpolitiek beheersen.<sup>112</sup>

Verzetsblad *De Vrije Kunstenaar*, die de nationaalsocialistische en gelijkgeschakelde kunstpers nauwlettend in de gaten hield, plaatste een spottende oproep tot steun aan de beeldhouwer. Dat hij krap bij kas zat, werd ernstig betwijfeld.<sup>113</sup> De waarheid lag waarschijnlijk in het midden. Polet stuurde gedurende de bezetting meerdere brieven aan de instanties – soms met bijgevoegd banksaldo – met het dringende verzoek om hem opdrachten te geven.<sup>114</sup> Anderzijds werd de gemeentelijke sanctie ondermijnd door opdrachten die hij van het Rijk kreeg. Zo vroeg Gerdes hem in de zomer van 1942 om het timpaan boven de Rijks Munt in Utrecht te vullen.<sup>115</sup> Bovenal gold natuurlijk dat Polets arbeidsperspectieven vele malen beter waren dan die van beeldhouwers die zich verzetten tegen het regime.

De ‘oproep’ van *De Vrije Kunstenaar* illustreert hoezeer anti-Duitse kunstenaars Polet veroordeelden.<sup>116</sup> Zijn collega’s wilden sinds zijn toetre-

ding tot de Kultuurraad niets meer van hem weten.<sup>117</sup> ‘Ik merk zoo dat er veele menschen niet in de K.K. [Kultuurkamer] gaan,’ liet Rädcker zich in 1942 aan Wezelaar ontvallen. ‘Ook ik heb de moed gekregen, ik was ook een beetje kakkerig. Er is veel angstaanjagerij bij van weerskanten (met geweld). Ik denk wel we er toch in moeten, maar dan heb je toch je stand opgehouden, als Hollander. Straks moet je samenwerke met Polet en kon-sorte. Lijkt me vreeselijk.’<sup>118</sup> De verontwaardiging over Polets houding was groot omdat hij hoog in aanzien stond als kunstenaar, maar meer nog omdat men hem had vertrouwd als collega, redactiegenoot en buurman in het kunstenaarscomplex op de Zomerdijkstraat.<sup>119</sup> *De Vrije Kunstenaar* schil-derde Polet af als opportunist, die zijn ‘karakterloos gecoquetteer met linkse denkbeelden’ eraan gaf zodra zich betere kansen voordeden.<sup>120</sup> Dat hij kunst en politiek van elkaar dacht te kunnen scheiden, rekende men hem zeer aan. Kort voor de bevrijding typeerde het blad deze opvatting als ‘schamele verhulling voor het collaborateurschap onder de kunstenaars en de weeë houding van een publiek dat ook nu nog, na de schande van twee-en-een-half jaar Kultuurkamer voor Joodse en vrije kunstenaars, wil “lachen zonder bon” en “een uur muziek” genieten’.<sup>121</sup>

In diezelfde *Vrije Kunstenaar* waarschuwde Braat tegen collaboreren-de vakgenoten die met het Duitse verlies in het vizier weer in de gratie probeerden te komen: ‘Het kwam ons ter ore dat zelfs lieden die in de kul-turrat zitten, en dus indertijd de eed van trouw (aan wie???) [sic] in de handen van den Rijkscommissaris afgelegd hebben, hun vroegere vrien-den en bekenden wijs trachtten te maken “dat zij alles gedaan hadden om hun collega’s door de moeilijke tijden heen te helpen”’.<sup>122</sup> Het lijkt erop dat Braat hierbij aan zijn oude vriend Polet dacht. De laatste noemde dit in zijn naoorlogse verhoor als motief voor zijn collaboratie.<sup>123</sup> Braat, een van de felsten onder de verzetskunstenaars, maakte duidelijk dat dit soort lieden allesbehalve mild bejegend diende te worden als het tij zou zijn gekeerd. Volgens hem hadden zij alle recht op vriendschap, achting en een ‘redelijk gelukkig bestaan’ verloren – waarmee hij in Polets geval behoorlijk zijn zin zou krijgen.<sup>124</sup>

Niet alleen Polets sociale, maar ook zijn professionele neergang was al tijdens de oorlog waarneembaar. Daarbij speelde opnieuw Leo Braat een beslissende rol. In 1942 verscheen van zijn hand het boek *Uit de werkplaat-sen der beeldhouwers*, een portret in woord en beeld van een achttal toon-aangevende beeldhouwers. Polet was aanvankelijk een van deze acht ge-weest, maar vanwege zijn collaboratie had Braat hem aan de kant gezet. Zijn Arnhemse collega Gijs Jacobs van den Hof was voor hem in de plaats gekomen.<sup>125</sup>

## Beschouwing

Met het oog op de publieke receptie benadrukten haar bestuurders dat wie voor de Kultuurkamer tekende, zich niet op politiek terrein begaf. Dat was een misleidende uitspraak. Het instituut ging immers uit van de nationaalsocialistische dictatuur, die verschillende bevolkingsgroepen op ongekende wijze discrimineerde. Binnen die dictatuur had de kunst een expliciete functie: zij moest de 'volksgemeenschap' overtuigen van de deugdelijkheid van het systeem. Dat de Kultuurkamer als apolitieke instantie werd aangemerkt, moet veel kunstenaars niettemin vertrouwd in de oren hebben geklonken. De uitspraak leunde op het gedachtegoed van l'art pour l'art, dat een zuiver formalistische benadering van de kunst voorstaat. Geïnspireerd op de esthetica van Kant had dit zich in de loop van de negentiende eeuw in de Europese cultuur genesteld.<sup>1</sup> Kunst hoorde geen boodschapper te zijn van politieke en maatschappelijke overtuigingen, net zomin als zij een puur decoratieve of toegepaste functie mocht hebben. Zij was een doel op zichzelf. Gedurende de roerige jaren dertig had het l'art pour l'art-standpunt actuele waarde toegekend gekregen in de Nederlandse kunstwereld. Het was de culturele consequentie van het neutraliteitsbeginsel van een land dat tijdenlang tussen internationale aanvaringen was doorgemeanderd. Dit beginsel was een deel van de nationale identiteit geworden, de culturele sfeer niet uitgezonderd. De gevestigde politiek was bovendien weinig populair. Hoewel voor sommige kunstenaars de onder druk staande parlementaire democratie en de opkomst van alternatieven als fascisme en communisme een reden waren voor engagement van welke vorm dan ook, was dit voor de meerderheid juist een aanleiding om zich, onder de vlag van l'art pour l'art, verre van dit krachtenveld te houden.<sup>2</sup>

Kunstenaarsvereniging Arti et Amicitiae was een bolwerk van de apolitieke opstelling. Kunst met een politieke boodschap vond men daar geen echte kunst maar *Tendenzkunst* – een term die regelmatig weerklonk in de jaren dertig en veertig en geen positieve bijklank had.<sup>3</sup> Zich beroepend op de autonomie van kunst en kunstenaars, accepteerden de Arti-leden de nazificering van hun vereniging. Enkele leden stimuleerden deze zelfs. Als goede bekende van de Amsterdamse schildersverenigingen vormde Ed Gerdes samen met de besturen de smeerolie in de machinerie die tot de collectieve Kultuurkameraanmelding leidde. Zo kon ook het oude, voorname en rijke Arti behouden blijven. Het is te betwijfelen of haar leden zich ooit echt gerust hebben gevoeld over de gevolgde gedragslijn.<sup>4</sup> De notulen uit de bezettingstijd spreken wat dat betreft boekdelen. Na de oorlog,

toen de zuiveringsinstanties hen verhoorden, hielden veel verenigings-kunstenaars niettemin vast aan het principe van een autonome kunst. Het was een voor de hand liggende vorm van herinneringsbeheer.

Ook van Van de Velde is wel beweerd dat hij apolitiek zou zijn.<sup>5</sup> Zijn langdurige NSB-lidmaatschap en dagboekfragmenten over communisme en materialisme wijzen er echter op dat hij wel degelijk politiek bewogen was. Voorts betreurde hij het dat Gerdes hem geen cultuurpolitieke positie had gegund. Over Koch is na de oorlog geschreven dat hij 'langs de zijlijn van de praktische politiek' stond en zijn bedenkingen had over Hitler-Duitsland.<sup>6</sup> Zijn publicaties in *De Waag* geven een heel ander beeld van de schilder. Hij en Van de Velde maakten bovendien politiek getinte kunst. Polet nam plaats in een raad met een apert nationaalsocialistisch en antisemitisch uitgangspunt. Desondanks hield ook hij vast aan het beeld van de kunstenaar als vrije, onafhankelijke geest.

Apolitiek waren zij kortom geen van allen. De karakterisering dient als dekmantel voor de herinnering, als eufemisme voor het meedoen of sympathiseren met een verguisd systeem. Al tijdens de oorlog haalden de kritische geesten van het kunstenaarsverzet deze voorstelling van zaken publiekelijk onderuit:

'Kunst heeft met politiek niets te maken'. Oude, versleten, beduimelde leuze. Leuze die men ook maar al te graag vervormde tot: 'Kunstenaars hebben met politiek niets te maken'. [...] Het is de leuze waarmee een prof. dr. Willem Mengelberg zijn schandelijk overlopen naar de nazi's verklaart, waaronder een Colnot, een Polet, een Van der Lugt, een Badings, een Wolters en helaas zovele anderen zich lieten aanwerven voor het sinistere werk der cultuurvergruizing, dat der Kultuurkamer is. [...] hoeveel kunstenaars gebruiken ook vandaag den dag de leuze als plechtanker voor hun slappe en willoze gedragingen [...].<sup>7</sup>

Herhaaldelijk verkondigde *De Vrije Kunstenaar* wat er na de ondergang van het nationaalsocialisme met dit soort vakgenoten moest gebeuren: 'UIT ons volk, uit onze kunst, uit ons leven.'<sup>8</sup> Dit gebod was echter niet aan alle Kultuurkamerkunstenaars gericht. 'Er waren vooral twee groepen waartegen wij ons scherp afgezet hebben,' blikte redacteur Leo Braat in 1970 terug: 'die der zogenaamde "conjunctuurriders", lieden zonder enige politieke overtuiging, en die van de, onder de kunstenaars niet eens zo talrijke, groep van echte fascistten, van echte verraders van ons volk.'<sup>9</sup> Van de Velde, Koch en Polet zouden door Braat in de laatste categorie zijn geplaatst, veel Arti-leden in de eerste. De bestuurders van geariseerde verenigingen als

Arti en Sint Lucas vormen een twijfelgeval, zeker degenen die cultuurpolitieke functies bekleedden. De toon die *De Vrije Kunstenaar* aansloeg ten aanzien van figuren als Colnot en Peizel, laat zien dat zij als meer dan 'gewone' conjunctuurriders werden gezien.<sup>10</sup>

Het kunstenaarsverzet verweet deze vakgenoten niet alleen hun verraad aan de goede zaak, maar ook de naar verhouding profijtelijke positie die zij zich daarmee verwierven. Hun meegaandheid verschaftte toegang tot subsidies, materiaal, media-aandacht en afname van werk. De exposities op Arti, waar het Amsterdams en het Haags impressionisme nog altijd bloeiden, waren geliefd bij de bezetter.<sup>11</sup> De prijzen namen een hoge vlucht door de hausse in de kunstmarkt. Dat zij een royaler belegde boterham konden verdienen dan voor de oorlog, bleek voor veel Arti-leden aanlokkelijk.

Nog hoger aangeschreven dan de verenigingskunstenaars stonden 'moderne' realisten als Van de Velde, Koch, Willink en Hynckes. Zij etaleerden hun schilderijen niet tussen de navolgers op de verenigingstoonstellingen, maar verkochten deze persoonlijk of via de exclusievere kunstgalerie.<sup>12</sup> Paul Sanders, die het onderkoelde neorealisme al in de jaren dertig in verband had gebracht met het fascisme, had in die zin gelijk gekregen dat kunstbonzen als Gerdes en Goedewaagen Kochs werk boven aan hun lijstjes plaatsten.<sup>13</sup> Voor Koch tastte Gerdes tevens het diepst in de buidel: *Het wachten* kostte het departement f5000. Op een gedeelte tweede plaats kwam *De prediker* van Willink. Daarvoor betaalde Gerdes, net als voor *Oogst* van Rijksacademie-hoogleraar Gerard Röling, f2500.<sup>14</sup> Met Koch was de nationaalsocialistische garde echter niet unaniem blij. Zijn vroege werk werd door velen als pervers en gedegenereerd beschouwd, wat na '45 wel is gebruikt om de schilder in een beter daglicht te plaatsen. Over Kochs zakelijker periode, die in de loop van de jaren dertig een aanvang had genomen, waren de meeste nationaalsocialisten daarentegen vol lof. Daarbinnen gold het *Zelfportret met zwarte band* als stilistisch én inhoudelijk hoogtepunt. Het prijkt op de voorkant van het eerste nummer van het nationaalsocialistische kunstmagazine *De Schouw*. Dat was geen vreemde keuze van de redactie: zoals ik hier heb willen aantonen, liet Koch zich bij het maken van het portret door het fascisme inspireren. Vooral de door zijn antifascistische vriend Engelman geschreven monografie levert hier aanwijzingen voor. Het *Zelfportret met zwarte band* is in dat opzicht vergelijkbaar met Van de Veldes *Nieuwe mensch*. Ook dat werk werd in de jaren dertig niet als fascistisch herkend en ook hiervan lijkt het, op grond van de naoorlogse getuigenis van de schilder, de iconografie en de voorbereidende studie, waarschijnlijker om te stellen dat het dat wel is.

II

Herinnering



# 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 iconoclasmе. 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 laptен 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 beschildeerde 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 opkrabbende 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 Kultuurkamerjaren 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 Eerraad voor de Beeldende Kunsten en de wettelijk verankerde Centrale Eerraad 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 Verman 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 Verman: '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 onheilsmachten, 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 'ordening'; een van de woorden die zij 'eens duchtig met water en zeep [...] [wilden] schoonmaken om ze weer zonder bittere bijsmaak 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 praktijk 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 meldten 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 eraad 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 Kultuurkamer-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 Kultuurkamer 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 Kultuurkamer-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, Dienne 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 anticomunistische gezindheid die thans heerst [...].'<sup>66</sup> Bijna waren de pamfletschrijvers erin geslaagd het Federatie-congres te vrijdelen: na een lange, van wantrouwen doordeesemde 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 beklagden 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 museum-directeur 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 waarde-meter 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 Vredesgedenktokens.<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 gasverbruik 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 electriciteitsrantsoen 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 ‘weinige 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 kunsthandaelaar 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 apolitiek 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 *Gemeenteblad* 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 sneltekenaars 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 gespitst 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 Hijncs, Willink, v. d. Velde en Fernhout, maar ook van Herwijnen, laten hun werk niet meer op de vereenigingstentoonstellingen 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 tij 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 en zich” 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 subtiel 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 dunkt: 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 gedreigd. 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 gedreigd, 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 Ereraad 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 brievenaar 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, gevlaakt 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. Overheidsexposities 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 BBK 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 BBK.<sup>78</sup> Onder het motto 'a Dutch picture is a joy forever'<sup>79</sup> exposeerde de BBK 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 BBK 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 BBK 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 buitengaatsse 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 BEELDHOUEWKUNST

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 beloonde 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 Rädecker 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 geëischt, 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, Rädecker, 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 opperrabbin 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 stoelpoten 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 kunstpausen 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 beklagden 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 kunstaankopen 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 aderlating 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 volgehangen 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 ingreep 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 beijerden 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 opgepotte 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 sneuvelden 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 Deyssel, 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 byzondere 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 muzik liefhebbers. 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 genoeg 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 volledig 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 futiliteit 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 verwikkelingen 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 gerestaureerde 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 Ereraad 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 Schöffers 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 beklagde 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 ereraad 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 ophanden 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 diepgewortelde vijandigheid ten aanzien van ‘foute’ kunstenaars, die zich vertaalde in een afkeer van hun per definitie traditionalistische werk.

# 4

## ‘Foute’ kunstenaars

### *Inleiding*

‘Deze oorlog zal niet alleen verwoeste landen en steden, maar ook verwoeste reputaties en kunstenaars-namen achterlaten,’ had *De Vrije Kunstenaar* in 1942 geprofeteerd. ‘En tot de puinhoopen van dezen tijd zullen die kunstenaars behoren, die overliepen naar de landverraders en profiteerden van het landverraad. En er zal geen pardon zijn.’<sup>1</sup> Deze gevoelens, tijdens de oorlog nog door een brede groep Nederlanders gedeeld, zwakten zoals we zagen niet lang na de bevrijding af. Het verloop van de beroepszuivering weerspiegelt dat. Een groot deel van de door de Ereraad voor de Beeldende Kunsten bestrafte kunstenaars kreeg in tweede instantie strafvermindering. Nederland keek naar de toekomst.

Op een klein aantal kunstenaars was het citaat echter wel van toepassing. Zij ervoeren langdurige sociale en professionele belemmeringen. Dit waren meestal NSB’ers, ss’ers of kunstenaars die hoge functies hadden bekleed in de nieuwe orde. De antistemming richtte zich gedurende de eerste naoorlogse decennia niet alleen op deze kunstenaars zelf, maar ook op hun kunstwerken en, in het verlengde daarvan, op de realistische stijl die zij beoefenden. In het voorgaande hoofdstuk is beschreven hoe een aantal belangrijke vormgevers van het veld zich na de oorlog inspande om de Nederlandse kunst een ander aanzicht te geven. Het realisme van de jaren dertig had een vervelende bijsmaak gekregen. De tijd was rijp voor vernieuwing in de kunst en gezaghebbende figuren als Sandberg en De Wilde benutten deze stemming ten volle.

Vanaf de jaren zestig keerde het tij enigszins. Jonge kunstenaars raakten uitgekeken op de abstractie die in de voorgaande jaren naar voren was geschoven en sloegen andere wegen in. Ook het realisme behoorde voor deze generatie, die de bezetting niet of niet bewust had beleefd, zodoende weer tot de mogelijkheden. Tegelijkertijd begonnen musea vooroorlogse realisten te verzamelen en presenteerden zij retrospectieven van deze stijlperiode. Zij stelden het finalistische beeld van een intrinsiek ‘foute’ kunst bij door de vooroorlogse én eigentijdse waardering van de stroming te be-

nadrukken. Langzaam maar zeker groeide de kunst van de *rappel à l'ordre* uit tot een volwaardige exponent van de twintigste-eeuwse Nederlandse kunst.

Terwijl het realisme zijn stigma mettertijd verloor, gold dat niet per definitie voor het werk van kunstenaars die als ‘fout’ bekendstonden. Het publiek bleef dat met de oorlog in verband brengen. In dit hoofdstuk, dat de in hoofdstuk 2 geïntroduceerde kunstenaarsvereniging en kunstenaars volgt vanaf de bevrijding, zal blijken dat deze associatie in de loop der jaren zelfs steeds sterker werd.

Hoewel in de media en literatuur vaak een causaal verband wordt gelegd tussen het verleden van een ‘foute’ kunstenaar en zijn artistieke neergang na de oorlog, waren er opvallende uitzonderingen. Dat brengt ons terug bij de representatieve functie van de kunst. Meer dan het persoonlijke verleden telde de vraag of iemands kunst een hoger, gemeenschappelijk doel kon dienen. Werd deze kunst van canonieke waarde geacht? Diende zij de culturele identiteit van de natie? Was het antwoord op deze vragen positief, dan moest in het geval van een ‘foute’ kunstenaar wel een draai worden gegeven aan zijn oorlogsverleden. In het volgende zal duidelijk worden hoe en waarom daarvoor in elk tijdvak andere oplossingen werden gevonden.

## *Arti et Amicitiae in de schaduw van haar oorlogsverleden*

### ARTI EN DE ZUIVERING

Na de lange laatste oorlogsmaanden en de uitbundige bevrijdingsdagen kwamen de Arti-leden op 11 mei 1945 voor het eerst weer in vergadering bijeen. Voorzitter Félicien Bobeldijk uitte hier zijn dankbaarheid over het einde van de ‘nachtmerrie’ van ‘een regime dat geen vrijheid van spreken en handelen toeliet, alles aan banden legde, of bij verzet straffe op dikwijls de meest onmenselijke wijze’. Na een aantal frasen van gelijke strekking sprak de voorzitter zijn bezorgdheid uit over de nabije toekomst – de reden waarom de Arti-leden naar eigen zeggen niet zo blij konden zijn met de bevrijding als de Amsterdamse jeugd, die de Canadese oorlogsvoertuigen inmiddels dankbaar als speeltoestellen had toegeëigend. Bobeldijk vreesde de stem van lieden die ‘een zeer verdienstelijke en gevaarlijke rol’ hadden gespeeld in het verzet. Deze mensen mochten schande spreken van Arti’s houding tijdens de bezetting, maar volgens Bobeldijk hadden degenen die ‘uitstekende en prachtige Nederlandsche instellingen’ hadden

weten te bewaren voor ondergang of annexatie, of bedrijven gaande hadden gehouden, niet minder belangrijk werk gedaan.<sup>1</sup> Zo had ook Arti volgens hem veel voor de Nederlandse kunstenaars gedaan.

Anders dan voorzitter Bobeldijk leken niet alle leden te beseffen dat Arti er in de buitenwereld niet fraai op stond. Zo drukte Georg Rueter zijn verenigingsgenoten op het hart dat zij plaats moesten nemen in de op te richten commissies voor oorlogsmonumenten. Zijn collega Heynsius, die beter geïnformeerd was, voerde aan dat alleen niet-Kultuurkamerleden hiervoor in aanmerking kwamen. Verder werd de mogelijkheid geopperd een bevrijdingstentoonstelling te houden in het kader van het nationale feestprogramma. Bart Peizel wist echter dat kunstmanifestaties niet zonder toestemming van het MG gehouden konden worden.<sup>2</sup> Waarschijnlijk besepte hij dat Arti die eer niet zou krijgen.

Eind mei 1945 herkoos de ledenvergadering het voltallige laatste oorlogsbestuur, wat voorzitter Bobeldijk zeer dankbaar stemde. Hij legde nog eens uit hoe moeilijk de situatie was geweest en stelde dat hij bepaald niet uit ijdelheid tot het bestuur was toegetreden – ook al was hij hiertoe naar eigen zeggen vooral door damesleden bewogen.<sup>3</sup> Hij prees zijn bestuursgenoot Colnot, die in de achter hen liggende jaren zuiver in het belang van de kunst zou hebben gehandeld. ‘Men moet niet vergeten,’ voegde hij toe, ‘dat de Stichting eene Instelling met een kapitaal van  $\pm \frac{1}{2}$  miljoen, voor een korten tijd werd uitgeschakeld door de Duitsche bezettende macht.’<sup>4</sup>

Arti's Haagse zustervereniging Pulchri Studio stak de hand wel in eigen boezem. Daar speelde men voor eigen rechter door het bestuur te vervangen en een enquête onder de leden te verspreiden met vragen over hun deelname aan het culturele leven in bezettingstijd.<sup>5</sup> De Arti-leden waren hierover weinig verheugd. Ze hadden verwacht dat Pulchri ten minste zou overleggen – de keuze voor de Kultuurkamer was destijds immers ook in overleg gemaakt. Het bestuur besloot een brief te sturen aan alle leden met een uiteenzetting van ‘de vele zorgen die het Bestuur in de afgelopen jaren had om de Maatschappij met hare vele nuttige fondsen en instellingen te behouden’. Het schrijven eindigde met een oproep aan de leden om vertrouwen te houden in de vereniging.<sup>6</sup>

Een tijd van ‘ernstige moeilijkheden’ – zoals ruim twee jaar eerder voorspeld door Peizel – was na 5 mei 1945 inderdaad aangebroken. Begin juli 1945 werden Arti et Amicitiae, Sint Lucas, De Brug, De Onafhankeijken en de Maatschappij Rembrandt onder beheer gesteld en hun besturen afgezet door de Ereraad voor de Beeldende Kunsten.<sup>7</sup> Na ondervraging oordeelde de ereraad dat de bestuursleden van Arti, Sint Lucas en Pulchri Studio geen bestuursfuncties mochten vervullen tot 1 januari 1948. De be-

stuurders van de Maatschappij Rembrandt en De Onafhankelijken werden uitgesloten tot 1 januari 1947, die van De Brug tot 5 mei 1946. Voor alle verenigingen stelde het MG vervangende besturen in, waarvan de leden waren voorgedragen door de Federatie.<sup>8</sup> Het nieuwe Arti-bestuur bestond uit Hildo Krop, Ton Meijer en Sari Goth. Ook liet het MG beslag leggen op Arti's bezittingen.<sup>9</sup>

De eraad nam het de drie strengst bestrafte verenigingen vooral kwalijk dat zij zich eerder bij de Kultuurkamer hadden gemeld dan wettelijk verplicht was en dat leden uit hun midden adviesfuncties voor het DvK en de Kultuurkamer hadden vervuld.<sup>10</sup> Opvallend is dat de raad het uitsluiten van de joodse leden niet noemde in zijn uitspraak. Het steunen van een 'onnederlandse' instantie vormde de kern van de overtreding. Hierin weerklinkt het nationalistische perspectief op de oorlog, dat tot vele jaren na de bevrijding dominant was.<sup>11</sup> Schuldgevoelens over de weggevoerde joden kregen in dit perspectief weinig plaats.

Onderwijl maakte het voormalige kunstenaarsverzet, verenigd in de Federatie, ijverig plannen over de vormgeving van het naoorlogse veld. Duidelijk was dat de 'foute' verenigingen daarin een minimale rol zouden krijgen. Men pleitte zelfs voor opheffing ervan en het inzetten van hun kapitaal bij de opbouw van de nieuwe kunstwereld. Zeker in het geval van Arti, met haar kapitale pand aan het Rokin, enkele buurpanden en haar fondsen, moet dat een aantrekkelijk idee zijn geweest. De Federatie stemde aanvankelijk met vijftien tegen negen voor het opheffingsplan, maar vond dit bij nader inzien toch te radicaal.<sup>12</sup> Het idee was typisch voor de directe naoorlogse tijd, waarin de herinneringen vers en bitter waren. Op andere maatschappelijke gebieden werden soortgelijke maatregelen getroffen. Zo kreeg verzetskrant *Het Parool* de beschikking over het pand en de persen van *De Telegraaf*, die met de nazi's had gecollaboreerd. In 1949 mocht *De Telegraaf* weer verschijnen en kwam er een einde aan deze situatie.<sup>13</sup>

Kunstwethouder Ab de Roos keerde zich eveneens tegen de verenigingen. Hij was voornemens een stichting op te richten die de gehele exploitatie van Arti's gebouw moest overnemen.<sup>14</sup> De Roos zag in het statige pand een uitstekende tentoonstellingsgelegenheid voor de Amsterdamse verenigingen, die in het Stedelijk Museum niet langer welkom waren. In een bespreking met het Arti-bestuur legde hij uit dat hij van de twee na de oorlog ontstane kunstenaarskampen partij koos voor de Federatie. Dit was volgens hem historisch verklaarbaar en logisch, omdat deze federatie uit de illegaliteit was ontstaan. Zij vormde simpelweg het volgende hoofdstuk. Bovendien, zo liet De Roos weten, had hij in het voorbijgaan wel eens bij

Arti over de gordijntjes gekeken en zich bij het zien van ‘al dat pluche en al dat stoffige’ afgevraagd waarom zo’n groot gebouw niet meer geld opleverde.<sup>15</sup>

Bij de kunstenaarszuivering werd Arti’s collaboratie goed zichtbaar. Op een lijst van 165 veroordeelde beeldend kunstenaars stonden 28 Arti-leden. Van die 28 waren er zeven Kultuurkamer- of Kultuurraadfunctionaris geweest – op een totaal van tien op deze lijst.<sup>16</sup> De meeste Arti-kunstenaars waren als ‘lichte gevallen’ te beschouwen – kunstenaars die tijdens de bezetting aan groepstentoonstellingen hadden deelgenomen. In de woorden van de Ereraad voor de Beeldende Kunsten hadden zij nagelaten ‘wat zij verplicht waren aan hun kunstenaarschap en aan de Nationale Eer’.<sup>17</sup> Zij vielen onder de op 6 juli 1945 gedane collectieve uitspraak en mochten tot 1 januari 1946 niet exposeren.

Bestuurder Arnout Colnot moest zich persoonlijk voor de ereraad verantwoorden. Zijn beoordeling pakte niet al te streng uit. ‘Weliswaar is hij een van onze prominenten,’ schreef de raad, ‘doch heeft geen sterk karakter. Zijn algemene ontwikkeling is te gering om het geheel te overzien.’<sup>18</sup> Het oordeel luidde dat zijn inspanningen uitsluitend gericht waren geweest op de vereniging, dat hij niet pro-Duits leek te zijn geweest en dat hij alle moeite had gedaan om NSB’ers buiten Arti te houden.<sup>19</sup> Dat mag het geval zijn geweest, Colnots vriendschap en medewerking met NSB’er én Arti-lid Ed Gerdes was ook een feit.

Ook Jan Sluijters werd aan de tand gevoeld. Het grootste verwijt aan zijn adres was dat hij met alle winden mee had gewaaid:

In Sluyters houding is niets principieels geweest. Zodra hij gedwongen werd te openlijk een kant te kiezen, heeft hij zich afzijdig gehouden. Hij is weliswaar een van onze grootste schilders, maar in het met twee maten meten, ligt een groot gevaar. Enerzijds is zijn weigering in te gaan op aanbiedingen van Duitse zijde inderdaad niet zonder risico geweest; anderzijds moet zijn houding beschouwd worden in het licht van de verantwoordelijkheid, die hij als prominent schilder voor de Nederlandse cultuur droeg.<sup>20</sup>

Meer verhoren van Arti-kunstenaars volgden. De schilder Henri Boot, lid van de Kultuurraad, werd als zeer ‘fout’ gezien.<sup>21</sup> Hij was de enige die niets inbracht tegen wat de raad hem ten laste legde, gaf zelfs openlijk toe dat hij geen bezwaar had gehad tegen inlijving bij Duitsland.<sup>22</sup> Over Bart Peizel concludeerde de raad dat hij zich als een van de weinigen daadwerkelijk

voor toetreding tot de Kultuurkamer had ingespannen. Hij zou nog steeds ‘niet het minste oog voor de nationale zaak’ hebben.<sup>23</sup> Uit het relaas van schilder Hendrikus IJkelenstam blijkt wel heel duidelijk dat ook wie zich bij de Kultuurkamer had gemeld, zijn keuze doorgaans als ‘goed’ beschouwde. Hij draaide de zaken om door te stellen dat kunstenaars die – zoals hijzelf – voor de Kultuurkamer hadden getekend, het ‘best’ vonden dat er ook weigeraars waren. ‘Dat maakte het verzet vollediger,’ meende hij, alsof de verzetsgeest eerder te vinden was onder de tekenaars dan onder de weigeraars.<sup>24</sup> Gerard Westermann verdedigde zich door te stellen dat hij uitnodigingen van Seyss-Inquart stelselmatig had geweigerd. Ook had hij nooit een opening van een tentoonstelling bijgewoond waar nazibestuurders Hanns Albin Rauter en Joachim Bergfeld aanwezig waren. Hij benadrukte dat het hem puur om Arti was gegaan. Hij en zijn collega’s waren geen achter de Kultuurkamer aan lopende ‘troep schapen’ geweest, maar hadden ‘goed werk’ gedaan.<sup>25</sup> Met het akkefietje tussen Westermann en het *Algemeen Handelsblad* van drie jaar eerder in het achterhoofd, waarbij hij zich kwaad had gemaakt over een teleurstellende recensie – werd zijn inzet voor de nieuwe orde dan niet gewaardeerd? – kunnen we concluderen dat de schilder haastig een andere pet had opgezet toen het tij zich tegen hem keerde.

In februari 1946 stelde de ereraad een strafmaat op voor de individueel aangeklaagde kunstenaars. Boot werd voor zeven jaar uitgesloten, Colnot kreeg vijf jaar, Peizel en IJkelenstam vier, Westermann drie en Sluijters een jaar. Boot was relatief mild gestraft vanwege het bestuurs- en commissiewerk dat hij voor de oorlog voor Nederlandse kunstenaars had verricht, bij IJkelenstam en Westermann woog mee dat zij niet zeer actief betrokken waren geweest bij het kunstbeleid van de bezetter. De eveneens gehoorde Jan van Herwijnen kreeg als einduitspraak een strenge afkeuring. Men verweet hem dat hij in de oorlog naar Duitsland was gereisd in de hoop iets te kunnen betekenen binnen de nieuwe orde. Vóór hem sprak dat hij hierop was teruggekomen en na de reis het contact met de bezetter had gemeden.<sup>26</sup> Bobeldijk, Colnot, Johannes Jurres, Herbert van der Poll en Frans Everbag kregen eveneens sancties opgelegd in hun hoedanigheid van bestuurslid tijdens de Kultuurkamerperiode. Zij mochten tot 1 januari 1948 geen bestuursfunctie vervullen.<sup>27</sup>

Veel Arti-leden waren verbolgen over de zwaarte van de hun opgelegde straffen. Volgens Van der Poll bestonden de ereraden uit collega’s die noch om hun talent, noch om hun sympathie werden gewaardeerd en het publiek misleidden. Hij verweet hun ‘dat zij, door in troebel water te vissen, hoopten de kans te krijgen welke in normale tijden nimmer hun

deel kon zijn'.<sup>28</sup> Verschillende Arti-leden waren dan ook betrokken bij de Actie Rechtsherstel, die tegen de zuivering ten strijde trok.<sup>29</sup> Met de instelling van de Wet Zuivering Kunstenaars en de Centrale Ereraad in het voorjaar van 1946 konden zij beroep aantekenen. Zoals bleek uit het voorgaande hoofdstuk, gebeurde dat dikwijls met succes.

Arti's oorlogsbestuurders verschenen gezamenlijk voor de Centrale Ereraad, waar zij tekst en uitleg gaven over de keuzes die zij als bestuursleden hadden gemaakt. Arnout Colnot ervoer het onderhoud als 'niet onvriendelijk', zoals hij zijn verenigingsgenoten naderhand vertelde.<sup>30</sup> De voorzitter van de Centrale Ereraad, A.J.W. van Vrijberghe de Coningh, had medegedeeld Arti's zaak zeer consciëntieus te willen doorlopen. Als de vereniging gerehabiliteerd zou worden, moest dit goed te rechtvaardigen zijn om kritiek van 'tegenstanders' zoveel mogelijk in de kiem te smoren.<sup>31</sup> Dat de raadsvoorzitter het woord rehabilitatie in de mond nam, wijst erop dat hij er rekening mee hield dat de uitspraken over de bestuurders zouden worden herroepen.<sup>32</sup> Inderdaad werden zij, en daarmee Arti als vereniging, op 13 december 1947 vrijgesproken.<sup>33</sup>

Het milde oordeel moet Arti's reputatie enigszins hebben opgevijseld. Cor Dik, lid van zowel Arti als de Federatie – een ongebruikelijke combinatie in die tijd – gaf in het voorjaar van 1947 al aan dat men bij de Federatie enigszins bakzeil had gehaald. 'Wij hebben niets tegen Arti et Amicitiae,' had hij daar de laatste tijd regelmatig opgevangen.<sup>34</sup> Hoe dit werd beleefd, verschilde echter sterk per persoon. In de verschillende kampen bevonden zich zowel kunstenaars die jarenlang haatdragend bleven als kunstenaars die al snel weer tot samenwerking bereid waren.

#### ARTI'S JOODSE LEDEN

Van de vijftien in 1941 geroeyeerde joodse leden overleefden alleen schilder David Schulman, tekenaar Jo Spier en beeldhouwer Jaap Kaas de oorlog. Martin Monnickendam bezweek begin 1943 aan een longontsteking in zijn Amsterdamse woning. Ook Charlotte Boom-Pothuis overleed aan een natuurlijke dood in Amsterdam. De overige tien – Marinus van Raalte, Salomon Garf, Baruch Lopes de Leao Laguna, Marianne Franken, Felix Hess, Maria Boas-Zélander, Mommie Schwarz, Hendrika van Gelder, Max van Dam en Mozes Cohen – kwamen aan hun einde in een concentratiekamp.<sup>35</sup>

Na de bevrijding stelde Arti enkele daden tegenover deze kunstenaars en hun nabestaanden. Tijdens de eerste vergadering in vrijheid werd stemhebbend lid Monnickendam herdacht. Men had hem ten tijde van zijn overlijden 'om veiligheidsredenen' niet de gebruikelijke eer bewezen. Blijkbaar was men bang geweest berispt te worden vanwege het openlijk gedenken

van een joodse vakgenoot. Bobeldijk en zijn medebestuurders waren wel naar Monnickendams begrafenis gegaan. Men besloot zijn naam bij te plaatsen op het grote gedenkbord in Arti's monumentale trappenhuis.<sup>36</sup>

Ook de oud-bestuursleden Garfen en Van Raalte werden in de eerste vergadering besproken. Omdat nog niet bekend was dat ook zij de oorlog niet hadden overleefd, wilde men hen nog niet herdenken. Voorzitter Bobeldijk deelde mee hoezeer allen deelnamen in hun leed.<sup>37</sup> In 1949 zouden ook hun namen op het erebord worden bijgeschreven. In dezelfde tijd schonk Hendrikus IJkelens de vereniging een door Van Raalte gemaakt portret, dat in de sociëteit werd opgehangen.<sup>38</sup> Joodse kunstenaarsweduwen en -wezen, die tijdens de oorlog geen geld hadden ontvangen uit Arti's weduwen- en wezenfonds, ontvingen dit na de bevrijding met terugwerkende kracht.<sup>39</sup>

Jo Spier en Jaap Kaas werden aangeschreven met de vraag of zij weer lid wilden worden – David Schulman had zich kort na de bevrijding zelf weer gemeld. Alleen Spier reageerde positief, waarmee Arti in mei 1946 weer twee joodse leden telde.<sup>40</sup> Jaap Kaas keerde in 1949 alsnog terug bij de vereniging.

Begin 1947 hield Arti een tentoonstelling voor de leden die slachtoffer van de Tweede Wereldoorlog waren geworden. Van het merendeel van de joodse slachtoffers was werk aanwezig, net als van de in Indië omgekomen Johan Gabriëls en Louis van der Noordaa. Mozes Cohen en Gerrit van der Veen ontbraken op de lijst omdat hun weduwen niet hadden willen meewerken. Stedelijk Museum-directeur Sandberg had geweigerd een schilderij van Marinus van Raalte in bruikleen te geven.<sup>41</sup>

Het initiatief werd alom afgekeurd. *Het Parool* vroeg retorisch of Arti wel de eerstgeroepene was om een dergelijke tentoonstelling te organiseren. 'Een vereniging [...] die "tijdens den oorlog" een niet bepaald onberispelijke houding heeft aangenomen. Een vereniging verder, die als voorzitter der commissie voor de kunstzalen den heer Westerman handhaaft, tegen wien nog steeds sancties loopende zijn, die hem echter koelbloedig doen blijven zitten.'<sup>42</sup> Jan Engelman schreef: 'Om duidelijk te wezen: de Maatschappij "Arti et Amicitiae" te Amsterdam had den goeden smaak moeten hebben géén In Memoriam-tentoonstelling in te richten voor hare leden, die "tijdens den oorlog" zijn omgekomen. Zij is daartoe te veel onder diverse Duitsche jukken doorgestaan, natuurlijk "om erger te voorkomen", zoals dat heette, maar ondertusschen tallozen ergerend en hinderend.'<sup>43</sup> Van de immer felle beeldhouwer Leo Braat kwam de meest bijtende kritiek. In voormalig verzetsblad *De Vrije Katheder* sprak hij:

[...] de oude dame berustte waardig in deze 'onvermijdelijke maatregel' [het verwijderen van de joodse leden] en slierde haar sleepjapon verder door de kronkelige paden van het kunstleven van geknecht Nederland. Arti is meer dan honderd jaar, leeft nog, maar het is ons of de oude dame al gestorven is en jarenlang rust in een gepleisterd graf. Wie wil weten hoe het er in zulk een graf uitziet, leze er de bijbel maar eens op na...<sup>44</sup>

Was de kritiek terecht? Enerzijds wel. Het mediageluid toont aan hoe vers de wond op dat moment nog was. Men greep de expositie aan om nu eens goed duidelijk te maken dat Arti fout had gezeten. Anderzijds rijst de vraag: wat had Arti in die naoorlogse jaren anders moeten doen? Was een al dan niet berouwvol zwijgen meer op zijn plaats geweest? Met de expositie durfde de vereniging de confrontatie aan te gaan – men moet immers gevoeld hebben dat dergelijke kritieken zouden volgen. In die zin was het goed voor beide partijen: het gaf de critici een aanleiding om nog eens goed hun gal te spuwen en confronteerde de Arti-leden ondubbelzinnig met hun lafhartige, berekenende opstelling tijdens de oorlog.

#### EEN TIJD VAN DEMOCRATIE

Op 18 februari 1946 herstelden de zuiveringsinstanties het Arti-bestuur in zijn functie met als opdracht spoedig een bestuursverkiezing uit te roepen.<sup>45</sup> Men stelde één extra eis: Arti was niet democratisch genoeg en diende haar verenigingsstructuur aan te passen. Het aantal stemhebbende leden moest drastisch worden vergroot.

Verschillende 'gewone leden', die tot dan toe geen stemrecht hadden gehad, stemden hier van harte mee in. Zo sprak schilder Johannes Hesterman van een 'schandelijk onrechtvaardige toestand'. 'Statuten en reglementen zijn geheel uit den tijd,' meende hij. 'De tegenwoordige wijze van besturen is een caricatuur van een feodale wijze van Bestuur. [...] Het mes moet diep in de wonde worden gezet.'<sup>46</sup> Onder de stemhebbende leden overheerste tegenzin tegen het wijzigen van de oude hiërarchie.<sup>47</sup> Men was in de volle overtuiging dat wijsheid aan leeftijd was gekoppeld en dat het in het belang van de Maatschappij was dat de jonge garde nog geen stem had. Sommigen vreesden de vaak onverhulde kritieken van jonge collega's buiten, maar ook binnen de vereniging. Zouden deze jongelingen een stem krijgen, dan zou dat hun eigen positie als kunstenaar onnodig aantasten.<sup>48</sup>

Oorlogsvoorzitter Bobeldijk zag evenwel in dat er weinig anders op zat dan gehoor te geven aan de oproep. 'We gaan naar een democratischen tijd, dat is niet tegen te houden,' observeerde hij.<sup>49</sup> Herbert van der Poll

was het met hem eens: 'Hetgeen 100 jaar geleden werd vastgesteld zal zeker goed zijn geweest voor dien tijd, maar deugt niet meer voor de tegenwoordige.'<sup>50</sup> Enig pragmatisme was hem hierbij niet vreemd, zo blijkt uit zijn toevoeging dat als Arti niet iedereen het kiesrecht gaf, de ontevredenen zouden overlopen naar 'de tegenpartij', te weten de Federatie.<sup>51</sup> Penningmeester Arie van Mever geloofde dat het wijzigen van Arti's constitutie zou helpen bij het zuiveren van de verenigingsnaam: 'Een haard van ontevredenheid en achterdocht zal dan weggenomen zijn.'<sup>52</sup>

In de maanden die volgden, voerde Arti een ingrijpende statutenwijziging door. Begin 1947 werden de herziene statuten aan de vergadering voorgelegd en met algemene stemmen aangenomen. Alle kunstenaarsleden kregen hiermee gelijke rechten en stemrecht, archaïsche lidmaatschapsvormen als 'dames-gewone leden, buiten Amsterdam' en 'kunstlievende leden-exposanten' waren geschiedenis.<sup>53</sup> 'Laten wij hopen, dat dit een tijdperk van grooten bloei zal worden voor de Maatschappij,' besloot voorzitter Jos Rovers die gedenkwaardige vergadering.<sup>54</sup>

#### ARTI EN DE KONINGIN

Na de bevrijding verkeerde Arti geruime tijd in onzekerheid over de represailles die Hare Majesteit zou treffen voor het 'verraad' aan haar persoon.<sup>55</sup> Wilhelmina liet de zaak onderzoeken en gaf in oktober 1946 te kennen dat zij niet langer Arti's beschermvrouwe wenste te zijn. Het lidmaatschap van Pulchri en het beschermvrouwschap van Sint Lucas zegde ze eveneens op. Dat zij zich vervolgens bij de Federatie aansloot, maakt extra duidelijk hoe ook zij de nieuwe verhoudingen in de kunstwereld voor zich zag.<sup>56</sup> De ironie wil dat Winston Churchill zich, enkele weken voordat Wilhelmina de verenigingen de rug toekeerde, als werkend lid bij Pulchri aansloot. Churchill was ongetwijfeld minder goed op de hoogte van 'goed' en 'fout' in Nederland.

Voor Arti, dat in het verleden zo vaak blijkt had gegeven van trots op de koninklijke band, was Wilhelmina's daad een gevoelige slag. Men was echter ook een beetje gepikeerd. Bovendien vond men de koninklijke beslissing beledigend voor de Centrale Eredraad, die zich op dat moment nog beeraadde op zijn oordeel over de collaborerende verenigingen.<sup>57</sup> Het voorval bleef nog geruime tijd onderwerp van gesprek. Toen het bestuur Thérèse Schwartzes portret van Wilhelmina terug liet hangen in de sociëteit, kwamen verschillende leden daartegen in protest. Het bestuur had gemeend zich hierin royaal te moeten opstellen en zei het werk voornamelijk als kunstwerk te zien – een foto van Hare Majesteit was niet teruggeplaatst. Daarbij was het op een minder prominente plaats gehangen dan voor-

heen.<sup>58</sup> De leden vonden het eerbetoon niettemin zo ongepast na de krenking die Arti had moeten ondergaan, dat het portret weer van de muur werd gehaald. Men zou de uitspraak van de Centrale Ereraad afwachten alvorens nieuwe stappen te ondernemen. Toen deze in december 1947 zijn gunstige oordeel velde, bleef de meerderheid van mening dat het schilderij in depot moest blijven. 'Wij zijn wel voor verzoening,' sprak schilder Piet Rezelman afgemeten, 'maar het moet niet van onze kant komen.'<sup>59</sup>

De koninklijke medaille die tot 1941 jaarlijks aan een verdienstelijke Arti-kunstenaar was uitgereikt, werd na de oorlog evenmin in ere hersteld. In plaats daarvan werd de vervangende 'Arti-medaille' gehandhaafd.<sup>60</sup>

#### INTERNE ZUIVERING

Duidelijk is dat de buitenwereld anders tegen Arti's recente verleden aan keek dan de verenigingsleden zelf. De laatsten zagen de in oorlogstijd gevaren koers niet als verkeerd, maar als een moedige en geslaagde poging tot behoud van een in vele opzichten waardevolle vereniging. Berouw of schaamte leek er nauwelijks te zijn. Wie op Arti als 'fout' werden gezien, waren in de eerste plaats NSB'ers en figuren als Polet en Henri Boot, die belangrijke cultuurpolitieke functies hadden vervuld. Zij waren tijdens de wederopbouwjaren diverse malen onderwerp van vergadering. Eind juni 1945 werd de mogelijkheid besproken om NSB'ers uit Arti te verwijderen, maar het merendeel van de leden wilde daar niet zelf over beslissen.<sup>61</sup> In februari 1948 kwam het gesprek op schilder Anthonie P. Schotel, een NSB'er die na Dolle Dinsdag naar Duitsland was gevlucht. Na de bevrijding was beslag gelegd op zijn in Nederland achtergebleven spullen. Toen Schotels bewindvoerder begin 1948 zijn Arti-lidmaatschap opzegde, werd dat op de vereniging niet betreurd. Als hij weer lid wilde worden, moest hij zich maar melden. Het bestuur zou dan zijn standpunt bepalen.<sup>62</sup> Dat lijkt niet te zijn gebeurd: zijn naam komt na deze tijd niet meer op de ledenlijst voor.<sup>63</sup>

In het voorjaar van 1953 deed het kersverse sociëteitslid A. de Haas enig stof opwaaien. Voorsteller Germ de Jong had hem kort tevoren warm aanbevolen met de opmerking dat hij hem al jaren kende, waarop hij met 21 tegen 2 stemmen was aangenomen.<sup>64</sup> Inmiddels deed echter het gerucht over hem de ronde dat hij in zijn aan de Amstel gelegen etablissement Het Kalfje indertijd veel NSB'ers had ontvangen. De verdenking was gewekt dat ook hijzelf NSB-lid was geweest. Het leek tweede secretaris Kees Schrikker het beste dat de voorstellers van nieuwe leden er voortaan voor zouden tekenen dat de geïntroduceerde geen oud-NSB'er was.<sup>65</sup> Onduidelijk is of dit plan werd doorgevoerd. Wel blijkt uit de notulen dat nieuwe leden – althans in de tweede helft van de jaren veertig – moesten aangeven of de ereraad

nog sancties tegen hen had lopen.<sup>66</sup> Over De Haas werden inlichtingen ingewonnen, die in zijn voordeel uitpakten.<sup>67</sup>

Vanzelfsprekend werden ook Duitsers met argwaan tegemoet getreden. Toen de vereniging een uitnodiging kreeg om in de Kunsthalle te Regensburg te komen exposeren, ging men daar niet op in. Het was 1948 en het bestuur achtte 'de tijd daar nog niet voor gekomen'.<sup>68</sup> Het eigen verleden vormde denkelijk een extra reden om het aanbod af te slaan. Was het tot een tentoonstelling gekomen, dan had het publiek al te gemakkelijk kunnen concluderen dat Arti opnieuw met de vijand heulde. In 1953 ontving de Maatschappij een soortgelijke uitnodiging, ditmaal vanuit Wolfenbüttel. Wederom werd het aanbod afgeslagen, mede 'gezien de minder gunstige ervaringen die het Nederlandsche volk opdeden [sic] gedurende de nog vers in ons geheugen liggende Duitse bezetting'.<sup>69</sup>

Opvallend is dat de interne zuivering niet alleen op NSB'ers en vergelijkbare figuren gericht was, maar ook op 'goede' kunstenaars.<sup>70</sup> Toen Arti eind 1947 was vrijgesproken en het eigen geweten daarmee enigszins opgeschoond, richtte de aandacht zich op schilder Ton Meijer.<sup>71</sup> Deze had weliswaar zijn lidmaatschap niet opgezegd tijdens de oorlog, maar had niet geëxposeerd en in het verzet gezeten.<sup>72</sup> Om die reden was hem in de zomer van 1945 verzocht in het vervangende Arti-bestuur plaats te nemen, waarin hij had toegestemd.

De vereniging nam hem dat niet in dank af. Men vond het onacceptabel dat Meijer geen contact had gezocht met het zittende bestuur voordat hij in het overgangsbestuur was gestapt. In 1948 werd een poging gedaan hem te royeren op grond van het feit 'dat de Heer Ton Meijer door het aanvaarden van deze benoeming de positie van degenen, die de Maatschappij "Arti et Amicitiae" door hun gedragingen ernstig hebben geschaad, heeft versterkt en daardoor heeft gehandeld in strijd met de belangen van leden en Maatschappij'.<sup>73</sup> Dat de schilder behalve van Arti ook lid was van de Federatie, zal het wantrouwen hebben vergroot. Meijer kreeg de gelegenheid zijn handelwijze toe te lichten en zou erna eventueel geroyeerd worden.<sup>74</sup> Tijdens zijn verdediging vertelde Meijer dat hij door Hildo Krop en Sari Goth in het bestuur was gevraagd nadat collega Dirk Nanninga deze taak had geweigerd. Met de aanvaarding van zijn functie had hij gemeend het belang van Arti te dienen. Het liep met een sisser af voor de schilder. De vergadering stemde over zijn royement, maar dat vond een nipte meerderheid toch te radicaal.<sup>75</sup>

Overigens had Nanninga – anders dan Meijer – zijn Arti-lidmaatschap wel beëindigd tijdens de oorlog. Hij behoorde tot het twaalfstal prin-

cipiële opzeggers dat kort na de oorlog in de Maatschappij terugkeerde. Waarschijnlijk vond hij het niet gepast om als vervangend bestuurder op te treden. Het is slechts een klein voorbeeld van de variëteit aan houdingen en keuzes, zowel in als na de oorlog.

Met het verstrijken van de jaren stelde de vereniging zich coulanter op jegens NSB'ers en daarmee gelijkgestelde personen. In 1953 werd Frans Hannema als kunstlievend lid voorgedragen. Als nationaalsocialistisch kunstcriticus was hij betrokken geweest bij onder andere *De Waag* en het genazificeerde tijdschrift *Groot Nederland*.<sup>76</sup> Het bestuur wilde een onderzoek naar hem instellen, maar schilder Ferdinand Erfmann meende dat het nu maar eens afgelopen moest zijn met het uitspitten van oorlogsverledens. Hij kreeg bijval van verschillende anderen, die het uitstellen van de ballotage pijnlijk achtten voor de persoon in kwestie.<sup>77</sup> Hannema werd toegelaten.<sup>78</sup> Toen hij eenmaal lid was, maakte de vereniging dankbaar gebruik van zijn kunsthistorische kennis. Zo hield hij in 1954 een lezing voor de Arti-leden.<sup>79</sup> Voormalig Kultuurraad-lid Henri Boot, met zeven jaar uitsluiting de zwaarst gestrafte beeldend kunstenaar onder de niet-NSB'ers, exposeerde tot in de oorlog geregeld op Arti. Na 1945 volgde een pauze van acht jaar vanwege de zuivering, maar na 1953 deed hij weer regelmatig mee, waarbij zijn werk positief werd gerecenseerd. In 1957 werd hij geselecteerd voor een groepstentoonstelling, wat een eervolle gebeurtenis was.<sup>80</sup> Ook voormalig NSB'er Willem Nijs trad in de jaren vijftig toe. In de oorlog was de graficus samen met onder meer Pyke Koch en Ed Gerdes naar Berlijn gereisd, waar zij Goebbels hadden ontmoet.<sup>81</sup>

Nijs exposeerde voor het eerst op de voorjaartentoonstelling van 1954.<sup>82</sup> Verenigingsgenoot Frans Hannema schreef hierop in *de Volkskrant* – waar hij eveneens een kans had gekregen – dat hij verheugd was dat Nijs bij Arti was aangenomen. Hij zag Nijs als 'een waarlijk groot artiest en misschien wel de knapste etser die wij in ons land hebben'.<sup>83</sup> Twee jaar later nam de graficus deel aan een groepstentoonstelling en was het opnieuw Hannema die hem de meeste lof bezorgde. Zijn werk boeide volgens Hannema vanwege de 'verbluffende rijkdom der verbeelding zo goed als door de waarlijk aristocratische verfijning van de voordracht'.<sup>84</sup> Het is niet ondenkbeeldig dat naast Nijs' werk ook zijn vergelijkbare positie meewoog bij Hannema's positieve beoordeling. Hannema wist welke weerstand Nijs na de oorlog had ondervonden. Nu zij zich beiden weer een podium hadden verworven, steunde hij hem wellicht ook daarom.

Net zomin is het toeval dat Boot, Nijs en Hannema juist bij Arti weer konden opbloeien. Uitgaand van de keuzes die zij tien jaar eerder zelf had-

den gemaakt, stelden de verenigingsleden zich mild op. Bovendien speelde het artistieke aspect een rol. Ook als getalenteerde beoefenaars van de traditionele figuratie, die sinds jaar en dag de toon zette op Arti, waren Boot en Nijs er welkom.

#### VERGEVING EN WROK

Onder de leden die Arti in oorlogstijd gedwongen of vrijwillig hadden verlaten, waren kunstenaars die niets meer met de vereniging te maken wilden hebben en kunstenaars die haar in vreedstijd een nieuwe kans gaven en terugkeerden. Eerder werd beschreven hoe de joodse leden David Schulman, Jo Spier en enkele jaren later ook Jaap Kaas zich weer bij Arti voegden. Lizzy Ansingh keerde al terug toen de bevrijdingsfeesten nog in volle gang waren. Ze schreef het bestuur dat ze Arti altijd een warm hart had toegedragen.<sup>85</sup> Aan de veertig andere opzeggers stuurde het bestuur een brief met de vraag of zij wel of niet weer wensten toe te treden, wat vijftien positieve reacties opleverde.<sup>86</sup> Al dan niet bewust leverden deze mensen een bijdrage aan de zuivering van Arti. Het gezelschap van Kultuurkamer-kunstenaars werd nu immers aangevuld met joodse kunstenaars en collega's die niet voor de Duitse maatregelen hadden willen buigen.

Onder de minder vergevingsgezinden bevond zich Hildo Krop, gedurende de oorlog actief in het verzet en erna in de Federatie.<sup>87</sup> Hij was ontstemd over de wijze waarop het oude Arti-bestuur na de oorlog in zijn functie was hersteld en was waarschijnlijk om die reden toegetreden tot het door het MG ingestelde vervangende bestuur.<sup>88</sup> Het zou niet meer goed komen tussen hem en zijn oude vereniging.<sup>89</sup> Ook de in de oorlog uitgetreden schilder Jan Ponstijn was onverzoenlijk. Toen een kennis van hem in 1947 lid werd, verweet Ponstijn hem te zijn toegetreden tot een 'collaborerende vereniging'.<sup>90</sup>

De belangrijkste dirigenten van Arti's collaboratie kregen het ook individueel voor de kiezen. In zijn autobiografie uit 1966 verhaalt Leo Braat van een bezoek aan het Van Abbemuseum kort na de bevrijding van zuidelijk Nederland, waarbij zijn oog op een doek van Bart Peizel was gevallen. Hij had het ogenblikkelijk van de muur laten halen. Volgens Braat had Peizel zijn koninklijke onderscheiding na de capitulatie weggeborgen om deze onmiddellijk na de bevrijding weer op te spelen. 'Conjunctuurriders' als Peizel rekende de beeldhouwer tot de ergste overtreders.<sup>91</sup> Wilma Schuhmacher, dochter van kunstschilder Wim Schuhmacher, was er getuige van hoe haar moeder Arnout Colnot strak negeerde als zij deze in de stad tegenkwamen.<sup>92</sup> Wim Schuhmacher zelf weigerde nog in 1966 om samen met Raoul Hynckes op één expositie te hangen.<sup>93</sup> De laatste, geen

Arti-lid overigens, had tijdens de oorlog geëxposeerd in Nederland en Duitsland en werk aan de bezetter verkocht.<sup>94</sup>

Niet alle voormalige leden die na de oorlog niet meer toetraden, stonden negatief tegenover hun oude vereniging. Jelle Troelstra had in het verzet gezeten en was nauw betrokken geweest bij de oprichting van de Federatie.<sup>95</sup> Direct na de bevrijding nam hij het op voor de oude verenigingen door zich te verzetten tegen het plan van hun opheffing en het overhevelen van hun kapitaal naar de Federatie-kas.<sup>96</sup> In 1960 bepleitte hij het belang van de Maatschappij met enthousiasme voor de VARA-radio.<sup>97</sup>

Volgens kunsthistorica Marie Christine Walraven zou Arti tijdens de wederopbouw moeite hebben gehad om leden aan te trekken. Dat zou te wijten zijn aan haar stoffige imago en oorlogsverleden.<sup>98</sup> Inderdaad telde de vereniging pas op 1 januari 1957 weer hetzelfde aantal leden als begin 1941, kort voordat de joodse leden waren geroyeerd en de eerste lichte principieën het lidmaatschap had opgezegd.<sup>99</sup> In de jaren vijftig trad een aantal veelbelovende jonge kunstenaars toe, die nieuw elan in de vereniging brachten. Onder hen waren Kurt Löb, Charlotte van Pallandt, Mari Andriessen, Charles Weddepohl, Hubert van Lith, Joop Sjollema, Jan Wiegers en Theresia van der Pant.<sup>100</sup> Löb, die in 1939 met zijn joodse vader en zijn moeder vanuit Berlijn naar Nederland was gevlucht, vertelt dat Arti's verleden voor hem nooit een rol van betekenis speelde. Hij en zijn tijdgenoten wilden Arti veranderen, maar dit had meer met de kunst dan met politiek van doen. De oorlogsgeneratie vond hij over het algemeen vriendelijke oudjes, bij wie hij niet de behoefte voelde het verleden op te rakelen.<sup>101</sup>

#### ARTISTIEKE IDENTITEIT TIJDENS DE WEDEROPBOUWJAREN

Het beeld dat nog lang na de oorlog van Arti bestond, was dat van een bolwerk van overjarige en licht gefrustreerde kunstenaars. *Groene Amsterdammer*-redacteur Jacques van der Ster verwoordde het in 1964 treffend: 'Centraal bleef een kern van min of meer grimmige oude heren die potverdomme het been stijf hielden. Een indruk, zei ik, en als zodanig subjectief, maar wel onuitwisbaar sterk.'<sup>102</sup> Dit was de oorlogsgeneratie, die nog lang na 1945 haar stem liet horen op Arti. Exposities als *Het Hollands landschap* (1950), *Bloemen* (1954) en *Kunstenaars zien Volendam* (1957) tonen de behoudende kant van de vereniging tijdens de wederopbouwjaren, zoals restauratieve tendensen zich ook in de samenleving nog lang deden gelden. Herbert van der Poll sneerde op een vergadering in 1946 dat hij het niet nodig vond om jonge mensen binnen te halen, 'ténzij de ouderen zelf ook heel gek gaan doen en b.v. naakten met twee groote teenen aan iedereen voet gaan schilderen en exposeeren'.<sup>103</sup> Uiteindelijk zou de strijd door de

‘waarachtige kunstenaars’ gewonnen worden, wist hij, doelend op Sandbergs weigering om de oude verenigingen nog langer in zijn museum toe te laten.<sup>104</sup>

De media waren over dit Arti vaak slecht te spreken. In de tweede helft van de jaren veertig werden de tentoonstellingen neergesabeld als nooit tevoren. Recensies waren niet alleen misprijzend over het artistieke niveau ervan, ook politieke verwijten klonken erin door. Naar aanleiding van Arti's eerste naoorlogse expositie in de lente van 1946 schreef het *Algemeen Handelsblad*: ‘Het totaalbeeld is van een zóó trieste en welsprekende onbeduidendheid [...], zóó hartstochtloos, vervelend en onvast van conceptie en houding, dat men zich niet aan de gedachte van onvruchtbare inteelt kan onttrekken.’ De recensent in kwestie liet zich ontvallen dat hij, ook al was hij geen groot voorstander van de abstractie, kon begrijpen dat kunstenaars zich uit pure recalcitrantie hiertoe wendden.<sup>105</sup> De voormalige verzetskrant *Trouw* noteerde naar aanleiding van dezelfde gebeurtenis: ‘Een lange rij schilderijen, meest in een trant van 1900, bovendien nergens sterk, overal plaatjesachtig en braaf, dat is de vrucht van oorlog en spanning in dit doorluchtig gezelschap.’<sup>106</sup> Zelfs *De Gooi- en Eemlander*, die de vereniging in de regel goedgezind was, stelde vast dat de oorlog onbewogen voorbij was gegaan aan de exposerende kunstenaars.<sup>107</sup>

De vereniging overlegde regelmatig hoe de pers milder te stemmen. Volgens de een moest er een persconferentie worden gehouden ‘met zoutjes’, een ander stelde: ‘Wij moeten onze vuisten laten zien.’<sup>108</sup> Herbert van der Poll concludeerde dat de media twintig jaar eerder ook al graag hadden gescholden, maar dat de reden daarvan nu een politieke was.<sup>109</sup> Omdat ook zusterverenigingen met negatieve recensies te maken hadden, richtte de oude Federatie naar vooroorlogs voorbeeld een ‘critiek-commissie’ op.<sup>110</sup>

In 1948 nam de Maatschappij een constructiever besluit. Met de tentoonstelling *De jongste generatie* zette zij de deuren open voor de jeugd. Lidmaatschap was geen vereiste voor deelname. Wel hield de vereniging een kleine slag om de arm: voorzitter Rovers benadrukte op de persconferentie dat de verantwoordelijkheid voor het getoonde geheel en al bij de jongeren lag.<sup>111</sup> Het gerucht ging overigens dat de Federatie ‘middels stroo mannen’ had geprobeerd kunstenaars van deelname te weerhouden.<sup>112</sup>

Of dat laatste nu waar was of niet: veel invloed had het niet. Onder anderen Karel Appel, Constant Nieuwenhuijs, Corneille en Jan Sierhuis presenteerden hun werk op Arti.<sup>113</sup> Oud-verzetsblad *Het Kompas* was blij dat de ‘bewogen tijd van nu’ deze jongsten onder de kunstenaars niet onberoerd had gelaten: ‘Zij vechten mee, zij leveren strijd.’<sup>114</sup> Twee andere oud-verzetsmedia hadden het moeilijker met het getoonde. *Het Parool* deed het af

als ‘troebel en geforceerd’, de criticus van *Trouw* gaf toe dat hij simpelweg niet in staat was het te begripen.<sup>115</sup>

Gaandeweg voltrokken zich op Arti meer van dit soort bescheiden doorbraken. In het midden van de jaren vijftig ontwierpen de jonge leden Lou Strik en Kurt Löb een catalogus en uitnodigingskaart geheel in kleine letters. De hoogbejaarde Georg Rueter vond dit een ‘mal gebruik’ en waarschuwde ervoor dat de vereniging niet het Stedelijk Museum achterna moest gaan. Andere leden prezen de vernieuwende vormgeving juist.<sup>116</sup> In 1958 werd Theresia van der Pant het eerste vrouwelijke bestuurslid in de geschiedenis van de Maatschappij. Het leverde haar een warm applaus op van de vergadering.<sup>117</sup> Een jaar later accepteerde Oskar Kokoschka het erelidmaatschap, terwijl Marc Chagall – toevallig? – in dezelfde tijd als werkend lid bij Pulchri Studio toetrad.<sup>118</sup> *De Haagse Post* zag deze ‘bejaarde revolutie’ met instemmende verbazing aan: ‘De bolwerken van traditie en bezadigde voorzichtigheid in de Nederlandse kunst [...] hebben op spectaculaire wijze het trojaanse paard van de moderne kunst binnen hun geheiligde vesten gehaald door twee “grand old men” van de moderne kunst [...] uit te nodigen.’<sup>119</sup>

Ondertussen werd op de Arti-vergadering met enige weemoed teruggedacht aan de dagen waarin de Amsterdamse en Haagse School hoogtij vierden. ‘Onze wereld is nu anders ingesteld,’ verzuchtte Herbert van der Poll, ‘en wij moeten roeien met de riemen die wij hebben.’<sup>120</sup>

#### DE PLAATS VAN ARTI’S OORLOGSVERLEDEN NA 1960

Hoe keken de Arti-leden na 1960 naar het eigen oorlogsverleden? Besteedden zij er aandacht aan, en zo ja, hoe? Hoe keek de buitenwereld naar Arti’s oorlogsverleden? Had dit nog invloed op Arti’s reputatie? Het jaartal 1960 is niet willekeurig gekozen. Op Arti was de discussie over de oorlog op dat moment min of meer uitgedoofd. De kwesties met ‘foute’ (kandidaat-)leden die in de jaren vijftig nog speelden, waren voorbij. Daarbij was de vereniging goeddeels van huid verwisseld: de oorlogsgeneratie was uitgedund, haar stem verstomd. Een jongere lichter was ervoor in de plaats gekomen. Een tactiek van persoonlijk uitnodigen stimuleerde de toevoer van vers bloed nog eens extra. Bekende kunstenaars als Harry van Kruiningen, Ro Mogendorff en Carel Kneulman traden op die manier toe.<sup>121</sup>

De hierboven gestelde vragen laten zich moeilijk nauwkeurig beantwoorden. Dat deel van het verleden dat is neergeslagen in notulenboeken, kranten, tijdschriften en tentoonstellingscatalogi biedt een globale indruk van de doorwerking van de oorlog op Arti in de latere twintigste eeuw. We noemen enige voorbeelden.

Ter gelegenheid van het 125-jarig bestaan in 1964 wilde de vereniging een jubileumboek publiceren. Als titel van het hoofdartikel had men *Arti als centrum voor het kunstleven 1839-1939* in gedachten, wat, gezien het feit dat het hier om een 125 jaar-viering ging, een opvallend tijdsbestek was. Arie van Mever, dat jaar voor het negentiende jaar op rij penningmeester, was het oneens met deze opzet. Hij vond dat de laatste 25 jaar er ook toe deden in de geschiedenis van Arti en benadrukte dat de oorlogsperiode openhartig moest worden besproken.<sup>122</sup> Noch hij, noch voormalig DVK-adviseur Kees Heynsius, die tegenwierp dat over de oorlog al was geschreven, zou zijn zin krijgen: het project bleek te duur.<sup>123</sup>

Het jaar daarop vond op Arti een herdenkingstentoonstelling plaats van Marinus van Raalte. Het weinige dat nog was overgebleven van Van Raaltes omvangrijke oeuvre – veel was geroofd en vernietigd door de nazi's – was na de oorlog bijeengebracht door zijn zoon.<sup>124</sup> De kranten spraken lovend over de expositie en lieten Arti's royement van Van Raalte in oorlogstijd buiten beschouwing. Schilder Joop Sjollema had voorgesteld dat Arti de kosten van het evenement op zich zou nemen, maar dat vond het bestuur niet nodig. Bij de in-memoriamtentoonstelling in 1947 was immers ook Van Raalte herdacht, luidde de redenering.<sup>125</sup>

Ten tijde van de expositie had de Shoah nog niet zo'n vooraanstaande plaats in het collectieve geheugen als vandaag de dag. De verschijning van Jacques Pressers *Ondergang. De vervolging en verdelging van het Nederlandse jodendom 1940-1945*, slechts enkele maanden later, zou hierin een belangrijk keerpunt markeren. Niet eerder was de natie zo indringend met de jodenvervolging geconfronteerd.<sup>126</sup> Het boek vormde, zoals historicus Frank van Vree schrijft, niet alleen een in memoriam, maar ook een j'accuse.<sup>127</sup> Presser maakte op prangende wijze duidelijk dat het percentage weggevoerde joden in Nederland ongekend hoog was en de deportaties zo vlekkeloos waren verlopen dat ss-kopstuk Eichmann ervan had genoten.<sup>128</sup> 'Zij wisten niet, wilden niet weten,' schreef de joodse historicus, wiens vrouw en een deel van zijn familie vermoord waren in concentratiekampen,<sup>129</sup>

Hitler maakte dat ook wel erg gemakkelijk voor hen: zij hoefden niet te weten. Het ging allemaal zo geleidelijk. Zo netjes. Niet altijd, maar toch. Men had zijn eigen zorgen. Vooral dat laatste werd een licht hanteerbare troostgrond. Hoe vaak heeft schrijver dezes niet na de oorlog te horen gekregen: Je moet niet vergeten, wat wij allemaal hebben uitgestaan! Hij vergat – en vergeet – het niet.<sup>130</sup>

Het is alsof de auteur aan Arti dacht toen deze regels uit zijn pen vloeiden. Zijn boek sloeg in als een bom: in ruim een halfjaar tijd werden er meer dan 150.000 exemplaren van verkocht.<sup>131</sup> Het hoge aantal was symptomatisch voor de kentering in het denken over de oorlog die zich in de jaren zestig voltrok. Mettertijd zou niemand de joodse gemeenschap nog wijzen op het door 'gewone' Nederlanders geleden leed. Jongere, naoorlogse generaties kenden dit leed niet en ontwikkelden een andere visie op de geschiedenis. Het ongenoemd laten van de royerling van Arti's joodse leden door de zuiveringsinstanties, de enkelzijdige benadrukking van de 'moedige' houding van Arti's oorlogsbesturen – alles voor 'de kunst' en Arti's kapitaal: het vormde hoe langer hoe sterker een onbegrepen aspect van het vaderlandse verleden.

In 1977 publiceerde *NRC Handelsblad* een groot dubbelartikel over de geschiedenis van Arti en Pulchri. Van beide verenigingen werden de oorlogsjaren kritisch besproken – iets wat daarvoor niet altijd gebeurde, zo blijkt uit eerdere overzichtsartikelen in de media, bijvoorbeeld bij Arti's 125-jarig bestaan. Adriaan Venema, bekend om zijn felle publicaties over 'foute' kunstenaars, schreef het stuk over Pulchri. De paragraaf over de oorlog plaatste hij, weinig opwekkend, aan het einde. Pulchri had het diepe dal van de oorlog en de eerste periode erna overleefd, besloot hij, maar: 'Wat we nu kunnen constateren is dat de geschiedenis van Pulchri in de eerste helft van haar bestaan aardiger was dan in de tweede helft.'<sup>132</sup> Voor haar bijdrage over Arti interviewde Vera Illés toenmalig voorzitter Dora van der Veen, de zuster van verzetsicoon Gerrit van der Veen. Van der Veen vertelde hoe het bij veel mensen verbazing had gewekt dat zij en haar man in de jaren vijftig lid van Arti waren geworden. Ze had daarop steeds geantwoord dat het bestuur dat 'fout' was geweest, allang was opgestapt. In de jaren vijftig zaten er volgens haar heel andere mensen in het bestuur en was het ledenbestand ververst met jonge, nieuwe kunstenaars. Ze voegde eraan toe: 'Ik weet zeker dat als mijn broer nog leefde hij niet anders gedaan zou hebben.'<sup>133</sup> Dora van der Veen had een milde kijk op de zaken. Toen zij zich aanmeldde, liep op Arti nog een groot deel van de kunstenaars rond die zich een decennium eerder naar de wil van de bezetter hadden gevoegd.

Rik van der Mey, bestuurder in de jaren zeventig en vroege jaren tachtig, hield zich intensief bezig met Arti's oorlogsverleden. In een interview met *Kunstbeeld* beschreef hij het gebrek aan politiek engagement dat Arti voor, tijdens en ook geruime tijd na de oorlog nog had gekenmerkt: 'Het was puur gezelligheid. Kaarten, biljarten, borrelen, zonder dat er echt belangstelling was voor wat er aan problematiek buiten Arti gebeurde.'<sup>134</sup>

Van echt verraad was in de oorlog volgens hem geen sprake: '[...] het was eerder een kwestie van een slappe houding'.<sup>135</sup> Arti's inmiddels veranderde identiteit was mede te danken aan het beleid van persoonlijk uitnodigen zoals dat in de jaren zestig was gebeurd, aldus Van der Mey. 'Het probleem van de naoorlogse jaren en het odium dat op Arti rustte, dat was voorbij. Er zaten andere mensen in het bestuur, mensen die zich ook in de oorlog voortreffelijk hadden gedragen. Veel kunstenaars traden toe, maar het waren wel bijna allemaal kunstenaars die de figuratieve beeldende kunst voorstonden. Toen nog wel.'<sup>136</sup> Volgens Van der Mey had zich in 1981 een 'volslagen ommekeer' voltrokken in de samenstelling van Arti's kunstenaarsbestand. De vereniging was verder verjongd en kende leden van zeer uiteenlopende beeldende disciplines. De gevestigde kunstenaars zouden inmiddels zelfs in de minderheid zijn.<sup>137</sup>

Ter gelegenheid van het 150-jarig bestaan in 1989 werd aan Arti voor het eerst een monografie gewijd. Dat kunsthistoricus Hans Mulder was gevraagd om de periode 1914-1945 te beschrijven, maakt duidelijk dat de vereniging het verhaal over de oorlog onomwonden op tafel wilde hebben. Mulder was in 1978 gepromoveerd op een onderzoek naar Nederlandse kunstenaars in crisis- en bezettingstijd en had daarin zijn studieobject niet gespaard. Zijn kritische blik was verklaarbaar: kort voor de bevrijding – hij was zelf twee weken oud geweest – had de bezetter zijn vader gefusilleerd.<sup>138</sup> Met zijn bijdrage aan het lustrumboek werd dan toch bereikt wat Arie van Mever in 1964 al had beoogd: de oorlog werd openhartig besproken. Mulders slotzinnen zijn genadeloos: 'Feitelijk was de prijs, die Arti moest betalen voor het behoud van het materiële bezit tijdens de bezetting hoog. Haar waardigheid had zij verloren en in artistiek opzicht was zij failliet verklaard.'<sup>139</sup>

Vandaag de dag weten veel mensen niet dat Arti 'fout' was in de oorlog, zelfs leden niet. De huidige Arti-kunstenaars en omstanders lijken minder begaan met dit deel van de verenigingsgeschiedenis dan de generaties van Van der Mey en verenigingshistoriograaf Mulder. Als kinderen van de oorlogsgeneratie hadden de laatsten zichzelf een taak gesteld: zij brachten nieuwe, confronterende vragen voor het voetlicht die tot op dat moment terzijde waren geschoven. Dat resulteerde in publicaties die vaak niet mild van toon waren – Mulders proefschrift en zijn geschiedenis van Arti in oorlogstijd zijn er voorbeelden van.

In de huidige tijd zijn degenen die de vereniging haar slechte reputatie bezorgden vaak alleen nog in naam bekend. De generationele en daarmee emotionele afstand is toegenomen. Een jonger Arti-lid, op de hoogte ge-

bracht van de ‘zwarte bladzijde’ uit de geschiedenis van zijn vereniging, vraagt zich af of hij zijn lidmaatschap moet opzeggen: ‘Grapje.’<sup>140</sup> Het oude-re lid Bonne ten Kate weet wel degelijk van Arti’s verleden – hij bracht het zelfs terug in het actieve geheugen van de vereniging. In 2008 was hij gast-curator van een Arti-tentoonstelling waar hij het werk van in de oorlog vermoorde joodse leden tegenover dat van NSB’er en cultuurpaus Gerdes plaatste. Zo wilde hij uitdrukking geven aan het navrante gegeven dat zij hier ooit als collega’s hadden gegeten, gedronken en geconverseerd. ‘De feiten zijn onthutsend, geven een schrijnend beeld van wat ook bij Arti’s geschiedenis hoort en waar in de regel liever over gezwezen wordt,’ sprak hij tijdens de opening. ‘Maar ik vind dat het ons past om vandaag niet te zwijgen, om ons rekenschap te geven van wat ook door deze expositie zichtbaar wordt.’<sup>141</sup> Een enkel lid had gevraagd of dat nou moest, die confrontatie. Maar de meesten waren positief geweest, aldus Ten Kate. Een joods lid had hem ervoor bedankt.<sup>142</sup>

## *Een ‘NSB-schilderij’ in de collectie van het Rijksmuseum<sup>1</sup>*

VAN DE VELDE GEVANGENGEZET EN BERECHT

In de eerste dagen na de bevrijding werden ‘foute’ Nederlanders in groten getale gearresteerd. De daarbij rondzingende leuze ‘wij vangen hen allen’ was in de eerste plaats op NSB’ers van toepassing.<sup>2</sup> De uitsluiting van deze eenvoudig herkenbare bevolkingscategorie werd beleefd als de verwijdering van een tumor die het lichaam van de natie ernstig had aangetast. Op 7 mei 1945 werd Henri van de Velde ingerekend. Ook zijn tweede vrouw Lotte, een Duitse, werd opgepakt.<sup>3</sup> De twee kinderen die hij in 1940 en 1941 met Lotte had gekregen, verbleven tijdens de paar maanden van hun moeders gevangenschap in een tehuis. De inboedel van het gezin, waaronder veel schilderijen, werd onder beheer gesteld en opgeslagen in onder andere kasteel Nijenrode – waar de op zijn vlucht omgekomen joodse kunsthandaelaar Jacques Goudstikker (1897-1940) voor de oorlog zijn fameuze exposities, concerten en feesten had gehouden.<sup>4</sup> Net als veel andere politieke delinquenten zou Van de Velde zijn woning niet meer terugkrijgen.<sup>5</sup>

De gerechtelijke rapporten over de schilder getuigen van de verschillende visies op de doelstelling van een snelle, strenge en rechtvaardige berechting van collaborateurs. De opmerking van een functionaris dat Van de Velde een ‘gevaarlijk iemand voor de samenleving’ zou zijn, werd door een collega voorzien van het dubbel onderstreepte commentaar ‘belachelijk’.<sup>6</sup>

Kennissen die waren opgeroepen om te getuigen, waren hem meestal gunstig gezind. NSB'er H.J. Doude van Troostwijk, in oorlogstijd burgemeester van Loenen, Vreeland en Nigtevecht, verklaarde er bij Van de Velde regelmatig op te hebben aangedrongen een partijfunctie te aanvaarden, maar altijd tevergeefs.<sup>7</sup> De schilder zou al zijn aandacht naar zijn vak hebben laten uitgaan, 'op welk gebied v.d. Velde een idealist was'. Het dienstmeisje van de familie en een leerling verklaarden dat zij wisten dat Van de Velde NSB'er was, maar dat hij hieraan geen ruchtbaarheid had gegeven en niet actief was geweest in de partij. De leerling was in 1942 opgeroepen voor de Duitse Arbeidsdienst, maar had hieraan geen gehoor gegeven. Hij was ondergedoken en kwam tijdens zijn onderduikperiode dagelijks bij zijn leraar.<sup>8</sup> Een getuige was duidelijk niet op Van de Veldes hand. Tot diens tenlastelegging behoorden Van de Veldes huwelijk met een Duitse, zijn leefwijze, die erop gewezen zou hebben dat de Kultuurkamer hem veel goeds had gebracht, en het affiche dat de schilder uit protest tegen het bombardement van Keulen op zijn raam had geplakt.<sup>9</sup>

In interneringskamp Amersfoort viel de vriendelijke en beschaafde Van de Velde op bij medegevangenen en autoriteiten. Men stond hem toe zijn vak uit te oefenen, waarop hij een piëta creëerde. Een eveneens in het kamp verblijvende kennis berichtte aan Lotte van de Velde dat het werk hem tot tranen geroerd had. 'Hein [Henri] is onze paus, waarvoor wij alles doen,' betuigde hij.<sup>10</sup> De schilder zelf schreef zijn vrouw dat de kampcom-



Henri van de Velde, *Piëta* (ca. 1945).

mandant had opgemerkt dat iemand die zo mooi kon schilderen niet in een kamp thuishoorde en had bevolen het werk te laten fotograferen.<sup>11</sup> Van de Veldes dossier bevat een verzoek van het Bijzonder Gerechtshof tot snelle afhandeling van zijn zaak.<sup>12</sup> Een vertegenwoordiger van de sociale verzekering typeerde Van de Velde als 'hoogstaand mens' die alleen uit kunstzinnige overweging NSB-lid was geworden, zich nooit met politieke zaken had ingelaten en nu volledig bekeerd was.<sup>13</sup> De laatste mening werd niet door iedereen gedeeld. Een ander rapport vermeldt dat de schilder niet van zijn schuld overtuigd was en 'nog steeds met hart en ziel' bij de NSB was.<sup>14</sup>

De waarheid lag vermoedelijk in het midden. Kort voor zijn vrijlating gaf Van de Velde te kennen dat hij het een nog grotere rommel vond dan voor de oorlog en niet inzag dat hij verkeerd had gehandeld.<sup>15</sup> De zoon van een vriend van Van de Velde die eveneens NSB'er was geweest, vertelt: 'Het probleem voor deze vrienden na de oorlog was dat ze van iets anders afstand moesten nemen dan datgene waarvan ze beschuldigd werden.'<sup>16</sup> Zij zagen zichzelf niet als landverraders.

Van de Velde werd op 20 september 1946 voorwaardelijk in vrijheid en buiten vervolging gesteld. Hij kreeg een boete van f2000 opgelegd, die hij voor 1 april van het volgende jaar diende te betalen. Zijn in beheer gestelde schilderijen zou hij in 1948 terug ontvangen.<sup>17</sup> Met zijn vrijlating eindigde voor hem de oorlog in fysieke zin en kon hij zijn leven weer oppakken. Hij voegde zich bij zijn gezin, dat in een van weinig gemakken voorzien zomerhuisje in het gehucht Hoekenland nabij Vreeland was geplaatst. Op de bovenverdieping zette hij zijn schildersactiviteiten voort.

#### NAOORLOGSE WAARDERING

Van de Velde viel als NSB'er in de zwaarste categorie van de Ereraad voor de Beeldende Kunsten, die werd uitgesloten voor een periode van tien jaar.<sup>18</sup> Hij mocht niet deelnemen aan openbare exposities en ontving geen overheidsopdrachten. Aanvankelijk was binnen de ereraad nog aangestuurd op uitsluiting voor het leven voor alle NSB'ers, maar dit radicale standpunt was al spoedig terzijde geschoven. Wel moesten hun kunstwerken gedurende vijf jaar uit de musea worden verwijderd.<sup>19</sup> Of dit laatste consequent is doorgevoerd, valt overigens te betwijfelen.

Voormalige politieke delinquenten vonden in de regel vrij snel weer een baan, mede vanwege een tekort aan arbeiders. Maar voor kunstenaars, academici, journalisten en andere beroepen met een sterk persoonlijk signatuur lag dat anders. Voor hen was het 'vrijwel onmogelijk' om passend werk te vinden, aldus historicus Koos Groen.<sup>20</sup> Van de Velde had altijd ver-

keerd in een vertrouwde entourage van handelaren, verenigingen en critici die hem geregeld exposities en media-aandacht hadden bezorgd. Dit was nu verleden tijd. Hij werd opgevangen door een segment van minder bekende kunsthandelaren die bereid waren met hem in zee te gaan. Zijn naoorlogse professionele activiteiten waren versterkt op het buitenland gericht, waar hij minder last had van het stigma dat hem aankleefde.<sup>21</sup> Ook ontving hij geregeld opdrachten voor portretten en restauratiewerk. 'Hij knapte een kaal geworden Droochsloot zo mooi op, compleet met "zeventiende eeuwse" craquelure, dat deze naderhand als "volledig echt en uitmuntend geconserveerd" werd geëxpertiseerd,' schreef *Elseviers Weekblad* in 1969.<sup>22</sup> Met Van de Veldes naamsverlies kelderden ook de prijzen voor zijn werk: waar hij tot 1945 voor goede werken tussen de f1000 en de f2000 vroeg, verkocht hij zijn schilderijen daarna vaak voor niet meer dan enkele honderden guldens.<sup>23</sup>

Sociaal en professioneel aan de zijlijn geplaatst, kon Van de Velde in eigen kring nog wel op steun rekenen. Privédocumenten bieden een scherp inzicht in de positie waarin een 'foute' kunstenaar na 1945 verkeerde. Zo ontving Van de Velde van zijn zuster Elisabeth, de weduwe van Carel van Lier, een bemoedigende brief. Zij had het levenswerk van haar echtgenoot voortgezet vanuit haar boerderij in Blaricum en droeg als kunsthandelaarster ideeën aan om de situatie van haar broer te verbeteren.<sup>24</sup> Ze adviseerde hem een schuilnaam te nemen, omdat de mensen hem anders zouden mijden en zijn werk voor zichzelf moest spreken. 'Ik zou dan misschien zelf, voorzichtig, aan enkelen er iets van kunnen vertellen en je zo langzaam aan weer onder de mensen brengen. Als ze je werk mooi vinden, en dat geloof ik wel dat ze zullen, staan ze er anders tegenover,' meende ze. Ook leek het haar goed dat Van de Velde zou uitzien naar werk als lithograaf of illustrator en raadde ze hem aan in de stad te gaan wonen. 'Houd nog maar moed, jongen, eens komt er wel een keer ten goede! Dag! Je zusje,' besloot ze bemoedigend.<sup>25</sup> Van de Velde nam haar goede raad niet ter harte. Hij was te zelfbewust om een schuilnaam aan te nemen of zijn metier van kunstschilder op te geven en te zeer gehecht aan het buitenleven om dat te verruilen voor een stads bestaan.

Uit een brief van de bevriende kunstschilder Jaap Doijewaard blijkt dat Van de Velde in 1961 niet ver verwijderd was van een tentoonstelling bij Hotel Hamdorff in Laren. Doijewaard had duidelijk moeite gedaan om dit voor elkaar te krijgen. Hij toonde zich vol goede moed om Van de Velde aan een expositie te helpen die hem uit het dal zou trekken: '[...] maar ik reken er vast op dat je je uiterste best zult doen om het beste werk te maken wat je mogelijk is. We moeten het zoo goed mogelijk doen om

succes te hebben en het neemt veel voorbereiding.' Deze voorbereiding zou niet eenvoudig zijn, vervolgde Dooijewaard, zo moesten er lijsten komen, een catalogus, een affiche en invitatiekaarten. 'Dat zijn dus veel onkosten, maar toch hoop ik dat je zult kunnen slagen en je naam herstellen.'<sup>26</sup> Dooijewaard was vertrouweling en adviseur van Anna Singer en zij had zich bereid getoond om enkele Van de Veldes uit haar bezit voor de expositie uit te lenen. Waarom de tentoonstelling er niet is gekomen, is niet duidelijk. Misschien waren de eisen en onkosten te veel gevraagd in tijden waarin Van de Velde al zijn energie moest steken in het produceren van 'verkoopsschilderijtjes' – zoals hij ze placht te noemen – om zijn gezin te onderhouden.

Ook op ander gebied toonden Dooijewaard en Singer zich behulpzaam. Gedurende enkele jaren ontving Van de Velde een maandelijks toelage van Singer, hem uitgekeerd via Dooijewaard. Anna Singer stond bekend om haar royale steun aan kunstenaars. Dat ze ook Van de Velde hielp, is echter paradoxaal: volgens haar biograaf Helen Schretlen was Singer zeer anti-Duits en is het onwaarschijnlijk dat ze een NSB'er had willen ondersteunen.<sup>27</sup> Misschien was Van de Veldes verleden haar niet bekend – ze was tenslotte buitenlandse en had gedurende de bezettingsjaren in Noorwegen gewoond.<sup>28</sup> Ook is het mogelijk dat Dooijewaard een goed woordje voor Van de Velde had gedaan. Zijn invloed bij Singer was groot, aldus Schretlen. 'Anna was oud. En Jaap Dooijewaard had zich echt over Anna ontfermd. [...] Ik denk dat dat geld dus op zijn initiatief naar Van de Velde ging.'<sup>29</sup>

Verdere financiële ondersteuning kreeg Van de Velde van zijn zuster Elisabeth en van zijn aangetrouwde neef Jan van Leeuwen Boomkamp, een broer van de opdrachtgever van *De nieuwe mensch*.<sup>30</sup> Ook Jan had een NSB-verleden.<sup>31</sup>

Van de Veldes exposities van 1945 tot zijn dood in 1969 zijn op één hand te tellen. Hij kon deze niet meer onderbrengen op de prestigieuze gelegenheden van voor de oorlog en zijn oude recensenten bleven weg. De enkelingen die wel kwamen, onder wie *Telegraaf*-criticus Kasper Niehaus, lieten weten niet meer over hem te kunnen schrijven.<sup>32</sup>

Met dit uitsluitingsproces hadden NSB'ers bijna zonder uitzondering te maken. Historicus A.D. Belinfante schrijft: 'Zij werden niet individueel op hun individuele daden beoordeeld, maar zij waren als groep vijand, ongeacht ieders daden of opvattingen.'<sup>33</sup> De bliksemafleiderfunctie van NSB'ers viel denkkelijk mede op gewetensbezwaren terug te voeren. Historicus Groen stelt:

Alle meegaandheid en collaboratie uit de beginjaren van de bezetting bleken in 1945 ineens camouflage te zijn geweest. De ijver waarmee de nsb'ers die dit excuus niet hadden, gearresteerd werden, de wraaklust waarmee de woede gekoeld werd op de moffenmeiden en het negeren van de wantoestanden in de kampen, kan niet alleen verklaard worden uit de vijf jaren bezetting die achter de rug waren. Het was ook compensatie voor de gevoelens van onmacht, ook het overschreeuwen van het eigen falen en de verdringing van het eigen schuldgevoel.<sup>34</sup>

Ook vanuit maatschappelijk perspectief is dit fenomeen verklaarbaar. Door een strikte indeling in 'goed' en 'fout' kon de meerderheid van de bevolking min of meer vrijuit gaan en normaal blijven functioneren.

Bij zijn twee kunstenaarsverenigingen Arti et Amicitiae en Sint Lucas keerde Van de Velde na de oorlog niet meer terug. Volgens zijn zoon wilde hij zich graag weer aansluiten, maar kreeg hij van voormalige verenigingsgenoten te horen dat hij dood was voor hen, sterker nog, dat zij zouden doen alsof hij nooit had bestaan. Dit zou zijn voorgevallen op Arti of bij kunstenaarscafé Schiller aan het Rembrandtplein.<sup>35</sup> Arti's notulenboek vermeldt een gebeurtenis die doet vermoeden dat het affront op de vereniging plaats had: na een sociëteitsbezoek van Van de Velde en Jan van Herwijnen in het voorjaar van 1949 besprak het bestuur de mogelijkheid van een lijst van ongewenste gasten.<sup>36</sup>

Deze vijandigheid is opmerkelijk, omdat de nsb'ers Frans Hannema en Willem Nijs wel weer welkom waren op Arti – zij het pas in de jaren vijftig. Hoe de verhoudingen precies in elkaar staken, is moeilijk te achterhalen. Misschien kwam Van de Veldes bezoek te snel na de oorlog of was het de combinatie met de eveneens als 'fout' bekendstaande Van Herwijnen. Het kan ook zijn dat de Arti-leden een persoonlijke aversie koesterden tegen de wat wereldvreemde schilder of dat *jalousie de métier* een rol speelde. Van de Velde had zijn oude verenigingen in de jaren dertig immers min of meer ingeruild voor de exclusievere kunstzaal van Van Lier.

Opvallend is dat Van de Velde al in 1948 zijn meest toonaangevende expositie had. Dat jaar was hij te zien op *Amsterdamse schilders van nu* in het Stedelijk Museum, georganiseerd om de verenigingen te compenseren voor het verlies van hun tentoonstellingsmogelijkheid in datzelfde museum.<sup>37</sup> Terwijl de meeste deelnemers het maximumaantal van drie werken instuurden, toonde Van de Velde alleen *Arnold en Liselotte*, een portret van zijn twee jonge kinderen. Het was voorzien van de aantekening 'n.t.k.' – niet te koop.<sup>38</sup> Het is onduidelijk waarom Van de Velde zo kort na de oorlog was

toegelaten tot dit door de overheid geïnitieerde evenement. Officieel kon dat nog helemaal niet: het einde van zijn zuiveringstermijn was nog lang niet in zicht. Zoon Arnold vertelt dat de toenmalige burgemeester van Amsterdam Arnold d'Ailly zijn vader kort na de oorlog langs de weg had aangetroffen toen deze de laatste bus naar huis had gemist. De twee kenden elkaar nog van voor de oorlog. D'Ailly had de schilder een lift aangeboden en eenmaal in Hoekenland aangekomen hadden zij nog een tijd zitten praten.<sup>39</sup> Wellicht dankte Van de Velde zijn expositie aan de empathie van D'Ailly. Zeker is dat iemand met inspraak zich mild heeft opgesteld. Het zonder commercieel oogmerk tonen van een kinderportret verwijst subtiel maar onomstotelijk naar Van de Veldes persoonlijke situatie en menselijkheid.

In het jaar daarop werd Van de Velde uitgenodigd om in het Marokkaanse Tanger te komen werken. Op de aankondiging voor de tentoonstelling die hieruit voortvloeide, luidt het: 'Exposition du célèbre peintre hollandais H. van de Velde'.<sup>40</sup> In Nederland was een dergelijke wervings tekst ondenkbaar geweest, maar daar waar de oorlog geen deel uitmaakte van de beleefde geschiedenis, kon de schilder zich vrijelijk beroepen op zijn oude naam en faam.

Even veelzeggend is het dat een van Van de Veldes naoorlogse tentoonstellingen plaatsvond in het Utrechtse antiquariaat van een voormalige partijgenoot. Als doelwit van een wrokkige maatschappij zochten zij hun heil bij elkaar. Naar aanleiding van de in 1966 gehouden expositie hield Van de Velde een voordracht ten huize van de bevriende antiquair. Deze greep hij aan om zijn mening over de stand van de kunst uiteen te zetten. Moderne kunstenaars lieten zich enkel door het dionysische leiden, meende hij met een verwijzing naar Nietzsche. Zij zouden uit hun onderbewuste putten zonder te weten wat zij creëerden. 'Daar nu ligt het gevaar,' aldus de schilder, 'het geschapene kan vergiftig en gevaarlijk zijn, het kan ook kinderlijk en onbenullig zijn.' Van de Velde dacht hierbij aan de abstracte kunst, die volgens hem ten onrechte op een voetstuk was geplaatst. Museumdirecteuren, critici, leraren en kunsthandelaars, die slechts waardeerden 'wat buitenissig en vreemd is', zouden hieraan medeschuldig zijn.<sup>41</sup> In de ogen van de schilder dreef de wereld steeds verder af van 'een gezonde kunst die ons vertelde van de schoonheid, de liefde, de orde van god's schepping'. Het mag niet verwonderen dat Van de Velde de uitwassen van de op dat moment doorbrekende culturele revolutie met lede ogen aanzag: 'Daardoor weer raken de geesten in de war, zoekt men uitwegen die er niet zijn, zoekt men het in magie en yoga zonder te weten wat zij zijn, of zonder leiding van een ervaren meester. Dan komt men tot het boren van een gat in het hoofd om "high" te zijn en L.S.D. en erger.'<sup>42</sup> Van de Velde be-

sloot zijn verhaal met de opmerking dat de nationaalsocialisten er misschien verkeerd aan hadden gedaan om ‘zieke kunst’ te verbieden en dat vernieuwing op zichzelf goed was, maar vernieuwing om de vernieuwing niet. Ondanks – of misschien dankzij – het veranderde klimaat waren Van de Veldes ideeën over kunst nog dezelfde als voor en tijdens de oorlog. De ernst van zijn betoog geeft te denken dat de schilder niet bij machte was om maar iets te begrijpen van de artistieke en maatschappelijke rebellie onder de jonge generatie – waarin hij overigens niet de enige was.

De kleinschalige tentoonstelling werd aardig gerecenseerd in het *Nieuw Utrechts Dagblad*.<sup>43</sup> Ook andere streekkranten bleven Van de Velde gunstig gezind. Nog geen jaar na zijn vrijlating uit het interneringskamp dook zijn naam op in twee Gooise kranten. Na jarenlange studie zou de schilder de techniek der oude meesters hebben doorgrond. Beide stukjes zijn apolitiek en welwillend van toon. Aan de berichtgeving te zien had Van de Velde de pers zelf over zijn vondst verteld.<sup>44</sup> In de landelijke bladen, waarin Van de Velde tot 1945 regelmatig was besproken, werd zijn naam niet meer genoemd, één uitzondering daargelaten. In maart 1966 vermeldde het *Algemeen Handelsblad* dat hij de brand die in het begin van de jaren dertig in zijn Blaricumse boerderij had gewoed, zelf had aangestoken. Enkele weken later volgde rectificatie voor de vals beschuldigde schilder.<sup>45</sup> Toen Van de Velde in 1969 overleed, eerde alleen het *Nieuwsblad voor Vecht-, Amstel- en Rijnstreek* hem met een necrologie. Uit het bericht blijkt niets van het dal waarin zijn carrière na de oorlog was geraakt. De krant noemde enkel hoogtepunten, hier en daar aangedikt: zo zouden vele buitenlandse musea werk van hem bezitten.<sup>46</sup>

Na Van de Veldes dood werd het lange tijd nog stiller rond zijn persoon. Kunsthistoricus Gary Schwartz memoreerde in *Het Financieele Dagblad* hoe in het midden van de jaren zeventig een volgens hem niet onverdienstelijk wolkenportret van Van de Velde werd geveild bij Mak van Waay in Amsterdam. Niemand had erop geboden. Toen de prijs tot f100 was gezakt, had de enigszins verwonderde Schwartz zijn hand opgestoken en het werk in bezit gekregen. Na afloop vernam hij waarom niemand interesse had getoond: de schilder van het doek was ‘fout’ geweest. ‘Een schilder die bekendstond als nazi-sympathisant was dertig jaar na de val van het Derde Rijk “untouchable”, in een land waar veel kunsthandelaars joods waren en de bezetting of erger hadden meegemaakt,’ aldus Schwartz.<sup>47</sup>

#### DE OORLOGSHERINNERING IN DE KUNSTHISTORISCHE LITERATUUR

De literatuur waarin Van de Velde na 1969 werd genoemd, valt uiteen in kunsthistorische en historische publicaties. In het eerste geval is het alter-

natief van prijzen vaak verzwijgen. Zelfs in Jan Koenraads' *Laren en zijn schilders* uit 1985, een plaats waar je hem zou verwachten, kent het register geen Van de Velde. Alleen het naar volledigheid strevende schilderslexicon brengt hem voor het voetlicht.<sup>48</sup>

In de historiografie is Van de Veldes professionele waardering vanzelfsprekend bijzaak. Wanneer zijn naam valt, is dat vanwege zijn oorlogsverleden. Zo wordt hij genoemd in Mulders *Kunst in crisis en bezetting* (1978) en Adriaan Venema's *Kunsthandel in Nederland 1940-1945* (1986). In beide boeken weerklinkt een moraliserende en in het geval van Venema zelfs vijandige toon ten opzichte van 'foute' kunstenaars als Van de Velde. Hoewel Venema anders dan Mulder geen persoonlijk trauma aan de oorlog had overgehouden, was deze ook op zijn wereldbeschouwing van grote invloed. Aan *NRC Handelsblad* vertelde hij:

Mijn ouders zaten niet bij de NSB en niet in het verzet, het waren eigenlijk doorsnee-Nederlanders. [...] Mijn belangstelling voor de oorlog ontstond op jeugdige leeftijd toen wij in de Rivierenbuurt in Amsterdam gingen wonen. Dat is een buurt waar in de oorlog het een en ander gebeurd is. Anne Frank woonde er voordat ze onderdook. Verder maakten, toen ik iets ouder was, de televisie-uitzendingen van 'De Bezetting' van Loe de Jong enorme indruk. Dat geldt voor mijn hele generatie. Ik kan je verzekeren dat het tijdens die uitzendingen echt stil op straat was. Ja, aan Loe de Jong hebben we veel te danken.<sup>49</sup>

Na zijn boek over de kunsthandel stortte Venema zich op een onderzoek naar de houding van Nederlandse schrijvers en uitgevers. Hij vond zo veel belangwekkend materiaal dat hij *Schrijvers, uitgevers en hun collaboratie* in vier delen publiceerde (1988-1992). Verschillende auteurs zagen hun reputatie te gronde gaan door Venema's gedrevenheid om verzwegen, want ongunstige biografische gegevens uit de oorlogsjaren aan de vergetelheid te onttrekken. Zijn drijfveer was naar eigen zeggen het ontmaskeren van mensen die in meer of mindere mate hadden gecollaboreerd, maar na de oorlog een heldenrol voor zichzelf hadden opgeëist.<sup>50</sup> Hij twijfelde er niet aan dat men tijdens de oorlog feilloos had begrepen wat 'goed' en 'fout' was: 'Dat wisten ze toen dondersgoed,' vertelde hij aan *Trouw*. 'Pas later zijn ze gaan nuanceren: collaboratie werd opeens accommodatie. Je dienstbaar maken aan een ideologie die gebaseerd is op rassenwaan = fout. Punt uit. Die vertroebelende reacties zo veel jaren na de oorlog! [...] Ja, ik wind me toch weer op. Je ziet: het is niet een knop die ik zomaar omdraai.'<sup>51</sup> Voor Venema kon genuanceerdheid onmogelijk samengaan met morele geloof-

waardigheid. Waar hij schreef, strafte hij evenzeer. Het kwam hem op veel kritiek te staan. Toenmalig RIOD-directeur A.H. Paape verzuchtte in 1988 – het jaar waarin deel 1 van *Schrijvers, uitgevers en hun collaboratie* verscheen – in het *Algemeen Dagblad*: ‘De heer Venema heeft wederom zijn “bekende” methode gebruikt, namelijk niet te volstaan met het weer-geven van de resultaten van zijn onderzoek, doch daaraan ook zijn eigen opvattingen en oordelen te verbinden.’<sup>52</sup>

Voor tekenaar en schilder Cees Bantzinger had het speurwerk van Venema dramatische gevolgen. Tot 1985 was hij van onbesproken reputatie. De monografie *De wereld van Cees Bantzinger* uit 1984 vermeldt over zijn houding in de oorlog enkel goeds: hij had clandestien doorgewerkt en een illegale uitgeverij opgericht.<sup>53</sup> De tekenaar sprak zelf over die tijd: ‘[...] die binding, die was geweldig. Of je nou communist was, of protestant of katholiek, dat donderde niet, dat sodemieterde niks, als je maar anti-Duits was.’<sup>54</sup> Begin 1985 kreeg Bantzinger telefoon van Venema. Deze was bij archiefonderzoek op een NSB-lidmaatschapsnummer gestuit en vroeg om commentaar.<sup>55</sup> Een week later verdronk de kunstenaar zichzelf.<sup>56</sup> Decennialang had hij verleden en herinnering gescheiden weten te houden, maar de waarheid had hem ten langen leste achterhaald.

Er is weinig inlevingsvermogen voor nodig om te bedenken dat dergelijke manipulatie van de herinnering meer voorkwam. De vernietiging van een deel van het DVK-archief vlak voor het einde van de oorlog is er een ander voorbeeld van<sup>57</sup> – zoals ook elders in het ineenslopende Derde Rijk verwoede pogingen werden gedaan tot het verwijderen van belastend materiaal. Het uitvlakken van sporen ten behoeve van het persoonlijke imago is de mens eigen – hoewel duidelijk moge zijn dat hier voor de generatie van Bantzinger meer reden toe was dan voor de in vrede en voorspoed opgroeiende hedendaagse jongeren, die hun levens breeduit etaleren op het internet. ‘As with heritage, life histories become coherent and credible only by continual invention and revision, often in defiance of known fact,’ stelt historicus David Lowenthal. ‘They are validated not by being explicitly true but by being compellingly plausible.’<sup>58</sup> De behoedzaam geredigeerde ‘life history’ van Bantzinger bleef dan ook lang intact – maar tegen Venema’s speurzin was de façade niet bestand.

Mulder en Venema waren exponenten van de ‘protestgeneratie’, de generatie tussen 1940 en 1955 geboren die vanaf de jaren zestig verantwoordelijk was voor een ingrijpende cultuuromslag in de Nederlandse samenleving. Verworvenheden op het gebied van democratisering, emancipatie en ontzuiling, eerder door vooroorlogse generaties in de kiem gesmoord,

vonden nu hun plaats in het maatschappelijk bestel. Illustere lieux de mémoire als de Maagdenhuisbezetting, Provo, Dolle Mina, de Vietnam-beweging, Greenpeace en de kraakbeweging laten zien dat deze doorbraak soms letterlijk bevochten moest worden. August Henkels, de predikant die in de oorlog zo veelvuldig met drukker-kunstenaar Werkman had gecorrespondeerd, had het bij het rechte eind gehad toen hij in 1944 schreef: 'Alles zit onder de schimmel van de burgerlijkheid in Nederland, de kunst, de kerk en de heele samenleving. [...] Enfin, de gang der historie is thans zeer snel; ik vrees voor de heeren dat ze de boel nog wel eens tijdens hun leven zullen zien kraken.'<sup>59</sup> Ook in de externe betrekkingen was veel veranderd. Het verlies van Indië was al jaren een feit, in de jaren vijftig kregen Suriname en de Nederlandse Antillen een autonome status. In 1962 droeg Nederland zijn gezag over Nieuw-Guinea aan Indonesië over, in het nauw gedreven door oorlogsdreiging en kritiek vanuit de internationale gemeenschap.<sup>60</sup> Een nieuwe identiteit van postkoloniale natie begon zich af te tekenen. Het 'Indië verloren, rampspoed geboren' van de oudere generaties vormde daarin een sterke dissonant.

In dit klimaat kreeg de Tweede Wereldoorlog een nieuwe, actuele betekenis toegekend. Politicoloog Hans Daalder licht toe:

[...] in conflicten tussen generaties was sinds het midden van de jaren zestig de oorlog in het geding, omdat zij voor verschillende groepen verschillend verwerkt kon worden. Velen uit de nieuwe generatie zochten de sluier weg te trekken van de fictie van het 'nationaal verzet', en beroofden daarom ouderen van precare zekerheden. Zij verdiepten zich, bijna met gretigheid, in voorbeelden van collaboratie, en vonden daarin steun voor hun opvatting dat alle gezag verdacht was.<sup>61</sup>

Historicus H.W. von der Dunk concludeerde kernachtig: 'Eerst bleek de fascist een duivel. Nu blijkt de duivel een fascist.'<sup>62</sup> De tijd was rijp voor uitgebreide studies naar de misstappen van de Nederlandse samenleving in de oorlog. Tegelijkertijd bleek het verleden nog te vers om er met distantie over te schrijven. De bewogen grondtoon van Mulder en Venema verradt het streven naar *Vergangenheitsbewältigung* dat hen motiveerde bij hun onderzoek.

#### HEDENDAAGSE RECEPTIE: DE JANUSKOP VAN VAN DE VELDE

De hedendaagse waardering voor Van de Velde is onsamenvattender dan ooit tevoren. Voor en tijdens de oorlog werd de schilder veelvuldig gepre-

zen, terwijl zijn werk gedurende de eerste naoorlogse decennia werd genegeerd en in het b-circuit van de kunsthandel terecht kwam. Vandaag de dag heeft de schilder een gespleten imago. Enerzijds neemt hij een bescheiden plaats in onder de realisten van het interbellum. In de literatuur wordt hij voorzichtig herkend als een van de prominenten van weleer. In het lemma dat kunsthistorica Carole Denninger aan hem wijdde in haar overzichtswerk *Schilders van Laren* (2003), weerklinkt de waardering die hem voor 1945 ten deel viel. Zij stelt dat Van de Velde nu enigszins vergeten is, maar rond 1940 werd gezien als een van Nederlands belangrijkste levende kunstenaars. Het artikel bevat vooral schilderkunstige wetenswaardigheden, maar Van de Veldes nationaalsocialistische sympathieën komen eveneens aan bod.<sup>63</sup>

Bij de in 1999-2000 in het Museum voor Moderne Kunst Arnhem (MMKA, vandaag de dag het Museum Arnhem) gehouden tentoonstelling *Magie en zakelijkheid* over realistische schilderkunst in de periode 1925-1945 stond de schilder op de circa honderd kunstenaars tellende groslijst. De gehalveerde eindselectie haalde hij niet.<sup>64</sup> Oud-conservator Ype Koopmans vertelt dat het museum niet genoeg interessante werken bijeen kon brengen. 'Ik vind Van de Velde een goede kunstenaar,' legt hij uit, 'maar soms gaat het helemaal fout. Soms rammelt het, vooral in zijn figuratie.'<sup>65</sup> Dit brengt de in hoofdstuk 2 aangehaalde woorden van S.P. Abas in herinnering, de criticus die zich voor de oorlog eveneens ambivalent uitliet over Van de Velde. Het antwoord op de destijds door Abas opgeworpen vraag of de kunstenaar nog aan zijn tijd zou toekomen, lijkt te zijn dat dat nooit is gebeurd.

Naast de kunstenaar Van de Velde is er de politieke Van de Velde, de NSB'er, die 'fout' was in de oorlog. Deze heeft de laatste jaren sterk op de voorgrond gestaan. De schilder dankt zijn januskop aan de recente aandacht voor zijn allegorische voorstelling *De nieuwe mensch*. In 2003 kwam aan het licht dat het nationaalsocialistische portret niet was vernietigd, zoals decennialang was verondersteld, maar zich in een Belgisch kasteeltje bevond. Het moet rond de bevrijding uit Musserts hoofdkwartier zijn gehaald en op een goed moment in België zijn beland.<sup>66</sup>

Onder de geïnteresseerden voor het schilderij bevond zich naast figuren van dubieuze allooi ook het Rijksmuseum.<sup>67</sup> Dat dé nationale schatbewaarder belangstelling toonde voor dit naar veler mening zowel inhoudelijk als stilistisch abjecte schilderij, was het gevolg van een koerswijziging onder het directoraat van Ronald de Leeuw (1996-2008). Het museum zou zich in de toekomst versterkt op twintigste-eeuwse kunst en geschiedenis gaan richten, waarbij men ook de zwarte bladzijden niet uit de weg

wilde gaan.<sup>68</sup> Na ruim drie jaar soebatten over de prijs kreeg het museum het werk voor €75.000 in bezit.<sup>69</sup>

De aankoop van *De nieuwe mensch* door het Rijksmuseum stond niet op zichzelf. Zogenoemd dadererfgoed heeft sinds de eeuwwisseling versterkt in de aandacht gestaan. Meer dan voorheen werd dit erfgoed in de openbaarheid en daarmee terug in het collectieve geheugen gebracht. 'Want nu de groep van oorlogsgetroffenen en ooggetuigen snel kleiner wordt, groeit de behoefte om het verhaal van de oorlog niet alleen vanuit het perspectief van de slachtoffers maar ook vanuit dat van de daders te beschouwen,' aldus historicus Rob van der Laarse.<sup>70</sup> In de literatuur en het historisch onderzoek was dit verruimde kader al eerder een feit; in de sterker aan de eigen identiteit rakende erfgoedpraktijk is de distantie bij velen inmiddels groot genoeg om dit perspectief toe te laten.<sup>71</sup>

De conservering van de woning van de ss-commandant van Kamp Westerbork – het houten huis wordt onder een glazen 'stolp' geplaatst – is hiervan wellicht het bekendste voorbeeld. Andere voorbeelden zijn het monument voor de Duitse Wehrmachtsoldaat Karl-Heinz Rosch in het Brabantse Riel, die het leven van twee jonge kinderen redde, en de toewijzing van de monumentenstatus aan een NSB-grafsteen in Roermond.<sup>72</sup> Steeds weerklinkt daarbij het argument dat dit erfgoed zichtbaar dient te zijn ter lering en voor een evenwichtig beeld van de nationale geschiedenis.<sup>73</sup>

Dergelijke verschuivingen in het herinneringsvertoog gaan niettemin vaak met verhitte discussie gepaard. In mei 2012 stond het Gelderse platelandsdorpje Vorden plotseling in het middelpunt van de belangstelling. Het lokale 4 mei-comité had besloten dat de tien op de begraafplaats gelegen Duitse militairen ook herdacht zouden worden tijdens de Nationale Dodenherdenking. Men had het, ruim 65 jaar na de bevrijding, tijd gevonden voor verzoening. Belangenorganisatie Federatief Joods Nederland (FJN) stapte naar de rechter en deze bepaalde dat de Vordense burgemeester de gesneuvelde Duitsers geen eer mocht bewijzen. De uitspraak kwam voor FJN te laat om te verhinderen dat op Schiermonnikoog, waar eveneens Duitse militairen begraven liggen, op 4 mei het Duitse volkslied werd gezongen.<sup>74</sup> Een klein jaar later oordeelde het gerechtshof Arnhem in hoger beroep dat de gemeente Vorden de Duitse soldaten wel mag betrekken in haar dodenherdenking.<sup>75</sup>

Ook de rijksoverheid nam notie van de toegenomen belangstelling voor dadererfgoed. Zij verzocht de Raad voor Cultuur advies te geven inzake de omgang ermee, wat resulteerde in het rapport *Stenen des aanstoots*

(2004) van socioloog Annet Mooij.<sup>76</sup> Vernietiging van dadererfgoed, zo stelt Mooij, is 'zonder twijfel de meest gekozen uitweg in periodes van grote maatschappelijke verhitte, na de val van gehate overheersers, bij regime-wisseling of ten tijde van opstanden'.<sup>77</sup> Een of meer generaties later wordt dit echter vaak betreurd. Het uit de weg ruimen van ideologisch ongewenst erfgoed kan dan ook geen uitgangspunt vormen voor regeringsbeleid. Wel kan een omstreden object naar een omgeving worden verplaatst waarin het minder aanstoot geeft. 'In verreweg de meeste gevallen komt deze strategie neer op de regel: zet de omstreden spullen in een museum,' aldus Mooij. 'Men kan het zo aanstootgevend niet bedenken, of iedereen mag er in het museum rustig naar kijken.'<sup>78</sup> Ter illustratie van deze aanpak noemt ze het schilderij *Stadhuis van Middelburg* van oud-NSB'er Reimond Kimpe, dat in 2001 door het Rijksmuseum werd gekocht.<sup>79</sup> Maar, stelt ze tegelijkertijd met reden, plaatsing in een museum kan eveneens tot controverse leiden.

In haar rapport verwijst Mooij meermaals naar de Duitse omgang met het oorlogsverleden. Dat verwondert niet: het dadererfgoed ligt daar, gechargeerd gezegd, voor het oprapen. De BRD heeft haar schuld aan nazisme en oorlog van meet af aan op zich genomen – aanvankelijk aangestuurd door de geallieerden, sinds de protestgeneratie van '68 uit eigen beweging.<sup>80</sup> Na de val van het communisme heeft de Oost-Duitse herinneringscultuur zich gemodelleerd naar die van het 'overwinnende' Westen. Het verklaart de hoge dichtheid aan objecten die de Duitse schuld markeren. Met de recente terreinwinst van het daderschap in het Nederlandse herinneringslandschap is Nederland in zijn omgang met de oorlog naar Duitsland toe gegroeid.

Met zijn aankoopprijs van €75.000 is *De nieuwe mensch* de tot op heden duurste betaalde Van de Velde. Deze hoge aankoopprijs staat niet in verhouding tot de kunsthistorische waardering voor het doek: het is de historische lading die de prijs heeft opgedreven. In dat opzicht is het werk vergelijkbaar met de artistieke creaties van Hitler, die, wanneer ze zo nu en dan op de veiling worden gebracht, veel meer opbrengen dan vergelijkbaar werk van onbekende kunstenaars. De aankoop van *De nieuwe mensch* in 2007 bleek een dankbaar onderwerp voor de vaderlandse media. Het NOS-journaal en vele kranten berichtten erover. Daarbij won sensatie en morele helderheid het vaak van historische accuratesse, getuige de vermelding dat het hier een 'nazi-schilderij' betrof.<sup>81</sup> *NRC Handelsblad*-journalist Henk van Gelder verdiepte zich beter in de materie, wat resulteerde in het achtergrondartikel 'Fout schilderij'. Het stuk maakt duidelijk hoe uit-

eenlopend de interpretaties van het iconografisch complexe doek zijn. Voor maker en opdrachtgever representeerde de voorstelling de eigen overtuiging, voor Mussert en de NSB weerspiegelde het de partijideologie en voor het Rijksmuseum vormt het als representant van een beladen deel van de vaderlandse geschiedenis een sleutelstuk in de museale verbeelding daarvan. Van Gelder vroeg ook Van de Veldes zoon om commentaar. Volgens de laatste heeft het schilderij geen politieke, maar een religieuze betekenis. De nieuwe mens zou strijden tegen een mensheid die valse godsdiensten vereert en de ware religie te gronde richt.<sup>82</sup> NIOD-historicus David Barnouw merkte in 2011 terecht op dat deze interpretatie moeilijk houdbaar is in het licht van Van de Veldes uitleg van het schilderij uit 1945.<sup>83</sup>

Jos Kessels, columnist van het *Eindhovens Dagblad* en zelf in bezit van een Van de Velde, belichtte een andere zijde van de schilder. Hij omschreef hem als 'totaal wereldvreemd' en 'een zeer begaafde symbolist, waar de dromerigheid en de passie voor de klassieken van afdroop, maar ook de naïeveteit'.<sup>84</sup> De joodse kunsthandelaar die hem zijn *Bathseba* had verkocht, had hem verteld dat Van de Velde 'de meest naïeve en vredelievende man' was die hij in zijn leven was tegengekomen.<sup>85</sup> Wonderlijk genoeg had deze handelaar ook een 'foute' Van de Velde in stock gehad: een met een Duitse *Stahlhelm* getooide soldaat te paard, omringd door gesneuvelde strijders. Wellicht is deze *Overwinnaar* omstreeks 1943 gemaakt, toen Van de Velde zijn contract sloot tot het maken van een serie werken die bij nationaalsocialisten in de smaak zou vallen. Het doek was om onbekende redenen verworven door de vader van de kunsthandelaar, die hetzelfde beroep had gehad. Zijn zoon nam het over uit zijn vaders boedel en verkocht het in 2007 aan het Rijksmuseum.<sup>86</sup>

Dat een toonaangevend instituut als het Rijksmuseum deze doeken kocht, is niet alleen het gevolg van een verandering in denken over het Nederlandse daderschap, maar sluit ook aan bij de hang naar 'echte' objecten in een tijd waarin de ooggetuigen steeds kleiner in getal worden.<sup>87</sup> Lange tijd sprak de publieke aanwezigheid van die objecten niet voor zich. Pijnlijke relictten als de barakken van de concentratiekampen Westerbork en Amersfoort werden veelal verwijderd in de eerste naoorlogse decennia. Met de 'herinneringswending'<sup>88</sup> die zich vanaf de jaren zestig voltrok, werden deze plekken stukje bij beetje tot plaatsen van herinnering omgevormd. De aanwezigheid van materiële of visuele authenticiteit speelde daarbij tot in de jaren tachtig nog een ondergeschikte rol. Onder invloed van het naoorlogse modernistische denken werd de symbolische presentatie of suggestieve leegte passender geacht dan het terughalen van authentiek materiaal, laat staan het plaatsen van een replica.<sup>89</sup>

In de huidige, postmoderne belevingscultuur wordt het verlies van authentieke objecten betreurd. De aandacht richt zich nu op het inventariseren en conserveren van wat nog voorhanden is. De strijd om het behoud van de door Anne Frank zo geliefde kastanjeboom in de binnentuin van het Achterhuis vormt daarvan een sterk staaltje.<sup>90</sup> Wanneer – met een parafrase van dichter Leo Vroman – binnen enkele tientallen jaren niemand meer met verhalen kan komen en de oorlog in die zin verdwenen zal zijn, biedt dit materiaal de illusie van een levend verleden.<sup>91</sup> In de woorden van historicus Rob van der Laarse: ‘Erfgoed [...] heelt de vergankelijkheid door van de ondergang geredde objecten – desnoods in scherven en fragmenten – in de vaderlandse vitrine te plaatsen.’<sup>92</sup>

Afgezien van het Singer Museum en het Rijksprentenkabinet, dat enkele affiches, tekeningen en etsen van hem bewaart, is het Museum Arnhem het enige museum waar Van de Velde tot op heden als *kunstenaar* present is – en niet als representant van een historische periode. Hier is men sinds 2004 eigenaar van zijn portret van Mondriaanverzamelaar Sal Slijper, die net als Van de Velde in Blaricum woonde.<sup>93</sup> In 2011 verwierf het museum ook *Elisabeth en de muzen*, een portret van Van de Veldes muzikale zuster.<sup>94</sup>



Henri van de Velde,  
*Elisabeth en de muzen*  
(1930).

Dit had al eens in het museum gehangen, op een in 2003-2004 gehouden expositie over Carel van Lier.<sup>95</sup> Van de Veldes portret van Van Liers oudste dochter Elsje was daar eveneens getoond. De schilder kon als vaste exposant van de kunstzaal niet ontbreken in dit retrospectief; opvallend is echter dat hij niet met vrij werk aanwezig was. Het vermoeden rijst dat de historische relevantie van de drie portretten doorslaggevend was bij de aankoop en tentoonstelling ervan. Toch lijdt het geen twijfel dat het Museum Arnhem, als vooraanstaand kunstmuseum en specialist op het gebied van het neorealisme, de drie vroege Van de Veldes ook in artistiek opzicht waardeert. Het museum leende het portret van Slijper in 2010 aan het Joods Historisch Museum, waar het te bewonderen was in de expositie *Gedurfd verzamelen*. Op zijn weblog wees Van Liers kleinzoon Bas op de ambiguïteit in de receptie van zijn oudoom: 'Het kan verkeren. In 2007 werd Henri van de Velde, de broer van mijn oma, in de complete Nederlandse pers afgeserveerd als NSB-schilder. Nu hangt [...] [het] portret uit 1930 van de Joodse kunstverzamelaar Salomon Slijper (1884-1971) van zijn hand prominent in het Joods Historisch Museum. Zonder enig voorbehoud en dat is volkomen terecht, want Van de Velde heeft in de oorlog nog geen vlieg kwaad gedaan.'<sup>96</sup>

Ook de rijksoverheid bezit werk van Van de Velde. In het kader van haar beleidspunt 'retrospectieve verwervingen' kocht zij in 1985 het *Stilleven met brood en bierkruid voor boerderij*.<sup>97</sup> Daarnaast is zij nog steeds eigenaar van de voor het DVK vervaardigde *Engel der gerechtigheid* of *Engel der vergelding*. Dit en andere generationaliseerde erfstukken van het DVK bevinden zich in het rijksdepot in Rijswijk. In de jaren 1940-1945 iconisch voor het staatsbestel, vormt Van de Veldes propaganda-engel nu een ongemakkelijk object in de rijkscollectie. Overheidsambtenaren registreerden het werk na de oorlog ondubbelzinnig als *De (Duitsgezinde) engel der wrake*, tegenwoordig heet het simpelweg *Engel der wrake*.<sup>98</sup> Net als *De nieuwe mensch* en *De overwinnaar* herinnert het blijvend aan de politieke overtuiging van zijn maker.

#### DE NIEUWE MENSCH BETWIST

Na de aankoop van *De nieuwe mensch* verlengde het Rijksmuseum de titel van het werk met het achtervoegsel *op weg naar de nationaalsocialistische wereldorde*. Zo zorgde men ervoor dat de nationaalsocialistische betekenis het publiek niet kon ontgaan. In de jaarverslagen over 2006 en 2007 en de presentatie van het schilderij in 2007 legde het museum de nadruk op de periode waarin het doek op Musserts werkkamer hing en voor propaganda-doeleinden werd vermenigvuldigd.<sup>99</sup> Binnen de presentatie van de Tweede Wereldoorlog zou het stuk immers het ouderschap gaan verbeelden.<sup>100</sup>

Van de Veldes zoon was ontstemd over de naamsuitbreiding van *De nieuwe mensch* en de wijze waarop het werk in publicaties en media was beschreven.<sup>101</sup> In de overtuiging dat het niet nationaalsocialistisch is, meent hij dat het tijdens de oorlog werd 'gekidnapped' door de NSB. Eind 2010 besloot het Rijksmuseum, daartoe aangezet door het protest van Van de Velde junior, het schilderij zijn oude naam terug te geven. Wat de overige aspecten betreft wijst het de interpretatie van de zoon af.

Vervolgens maakt *De nieuwe mensch*, anders dan wat het museum bij de aankoop van het werk voor ogen stond, op dit moment geen deel uit van de vaste tentoonstelling. Net als de aankoop in 2007 zorgden deze twee heroverwegingen voor veel publieke aandacht. Sommigen brachten ook het besluit om het schilderij uit de vaste presentatie te halen in verband met de bezwaren van Van de Veldes zoon, maar volgens het Rijksmuseum is dat verband er niet.<sup>102</sup> Er had een wisseling van de wacht plaatsgehad en daarmee waren er andere ideeën gerezen over de presentatie van de bezettingstijd. Deze periode wordt nu betrekkelijk minimalistisch gerepresenteerd door een schaakspel in het thema van de *Blitzkrieg* van 1939-1940 en een door een joodse vrouw gedragen concentratiekampjas. In het besluit kwamen kunsthistorische en herinneringspolitieke motieven samen. Volgens de hedendaagse opvatting is *De nieuwe mensch* geen goede kunst. Daarbij grenzen de afmetingen van het schilderij aan het megalomane.<sup>103</sup> Om het gechargeerd te zeggen: het is niet alleen 'fout', maar ook lelijk en behoorlijk groot. Het schaakbord is als dadererfgoed minder confronterend. In de vormgeving herkennen we het Mussoliniaanse modernisme dat in *esthetisch* opzicht gewaardeerd wordt en het object eist minder ruimte op. Met de toevoeging van de gestreepte kampjas, een belangrijk symbool van de Shoah, vestigt het museum de publieke aandacht bovendien ondubbelzinnig op de slachtoffers.

De wending van het Rijksmuseum maakt duidelijk hoezeer erfgoed en identiteit verstrengeld zijn.<sup>104</sup> Het tonen van moreel onwelgevallig erfgoed getuigt van een kritische en verlichte houding ten opzichte van het eigen verleden, maar kent ook risico's. Het vergt een behoedzame en duidelijke benadering, en ook wanneer daaraan wordt voldaan, zullen velen er aanstoot aan nemen. De oorlog mag enerzijds ver achter ons liggen, tegelijkertijd is hij nog heel dichtbij. De discussie die stevast uitbreekt rond de herdenking en viering van 4 en 5 mei is daar misschien wel het meest nadrukkelijke voorbeeld van.<sup>105</sup> In die zin is de nieuwe museale presentatie een veilige keuze.

De ontwikkelingen van de laatste jaren – aankoop en publieke ontvangst van het schilderij, acties en reacties van betrokkenen – zijn typisch

voor de omgang met de oorlog in deze tijd. Bijna zeventig jaar na de bevrijding is de herinneringsgemeenschap zeer heterogeen. Dat veroorzaakt wrijving in de verwerking en interpretatie van de oorlog. Joodse slachtoffers, Nederlanders die de bezetting op een 'gewone' manier zijn doorgekomen, daders, 'nieuwe Nederlanders' en hun respectievelijke kinderen en kleinkinderen vormen slechts een beperkte greep uit het spectrum van generaties en bijbehorende perspectieven. In de woorden van cultuurwetenschapper Aleida Assmann: 'Entscheidend ist nicht zuletzt die gleichzeitige Präsenz von mindestens drei Generationen, was zu einer irreduziblen Polyphonie der Gegenwart und dabei sowohl zu Konfrontationen wie zu Allianzen führt.'<sup>106</sup>

Hoewel *De nieuwe mensch* dus niet permanent te zien is in het nieuwe Rijksmuseum, wordt het doek wel uitgeleend voor exposities. In 2007 maakte het deel uit van de tentoonstelling *Held* in de Amsterdamse Nieuwe Kerk, over heldendom en heldenverering in Nederland. Verder hing het in 2011 op de tentoonstelling *Stemmingmakerij. Voorwaarts achterwaarts in de moderne kunst* in het Haags Gemeentemuseum. Deze was gewijd aan politieke en gepolitiseerde kunst en de stilistische keuzes van de makers daarvan. De website van het museum stelde dat Van de Velde 'de vernietigende nazi-ideologie' had verheerlijkt met *De nieuwe mensch*.<sup>107</sup> Hier symboliseerde het schilderij niet alleen de door de schilder en de opdrachtgever aangehangen beweging van Mussert, maar leek het ook te worden geassocieerd met de systematische uitroeiing van de joden in het Derde Rijk. Het doek is echter vóór die tijd geschilderd en kan deze dus niet tot onderwerp hebben.

De collectieve herinnering en de geschiedschrijving zijn twee verschillende zaken.<sup>108</sup> De collectieve herinnering wordt vooral gevoed door sociale communicatie en culturele praktijken als de media, terwijl historici onderzoek doen volgens specifieke, professionele normen. Zij beogen historische ontwikkelingen en beweegredenen nauwkeurig weer te geven. Weinig precieze, door emotie gekleurde termen als 'landverrader' of 'nazischilderij' zijn voor hen dan ook minder of niet bruikbaar. Binnen de collectieve herinnering gelden andere motieven, zo blijkt uit de reacties op de aankoop van *De nieuwe mensch* en de interpretatie ervan door het Haags Gemeentemuseum.<sup>109</sup> Het schilderij werd door de media en het museum, om met Assmann te spreken, 'mit der Augen der Identität' gezien, als een culturele constructie 'mit erheblichen Wirkungen für die Gegenwart und Zukunft'.<sup>110</sup>

Wat staat het Rijksmuseum te doen? Als één instituut de ontstaans-

betekenis van *De nieuwe mensch* moet kunnen waarborgen, is dat het Rijksmuseum. We hebben het dan over het nationaalsocialisme zoals in de late jaren dertig geïnterpreteerd door een kunstenaar en zijn opdrachtgever. Daarin speelden antikapitalisme, anticommunisme en antirationalisme een belangrijke rol. Ook antimaaconnieke en antisemitische sentimenten lijken er deel van te zijn geweest. De fysieke vernietiging van de joden zoals het nazisme die nastreefde, ligt er echter niet in besloten. En dus verheerlijkte de schilder deze niet met zijn werk, zoals het Haags Gemeentemuseum stelde.

Dat laat onverlet dat er een verband mag worden gelegd tussen 'de vernietigende nazi-ideologie' en het door *De nieuwe mensch* uitgedragen gedachtegoed. Van Van de Velde kan worden gesteld dat hij in het meest gunstige geval zijn ogen sloot voor het hand over hand toenemende antisemitisme in zijn partij en haar collaboratie met de Duitse bezetter. Vanuit dat perspectief is een moreel geladen beschrijving als die van het Haags Gemeentemuseum niet alleen begrijpelijk, maar ook functioneel. Het object heeft een negatieve symboolwaarde, net als museaal gepresenteerd erfgoed van de slavernij of het Indische cultuurstelsel. Deze relatief openhartige benadering van de schaduwzijden van het nationale verleden lijkt inherent aan de moderne westerse democratie. Indirect wordt er sympathie mee gekweekt voor het eigen systeem en de eigen tijd: we hebben ons dusdanig van deze misstanden gedistantieerd dat we ze in een museum aan de kaak durven stellen. Daarmee tonen we ons schatplichtig aan verlichtingsdenker Rousseau en zijn *Confessions*; 'the anguished and contradictory "Who am I?" of modern consciousness', om met Rousseau-biograaf Raymond Trousson te spreken.<sup>111</sup> Of zoals dichter William Blake wat cynischer stelde: 'The book written by Rousseau called his *Confessions* is an apology and cloak for his sin and not a confession.'<sup>112</sup>

Naast deze moreel-politieke functie biedt *De nieuwe mensch* ook educatieve mogelijkheden. Zo wijzen de interpretaties van de kunstcritici van de late jaren dertig ons erop dat het nationaalsocialisme minder monolithisch was dan het in de herinnering is blijven hangen. In *De nieuwe mensch* lijkt het niet te zijn herkend. Het schilderij ontlokte immers welgezinde reacties aan drie van de vier recensenten die in 1939 de kunstzaal van Van Lier bezochten. Aan de hand van het schilderij kan tevens worden uitgeweid over de propagandamachinerie van de NSB, de persoonsverheerlijking van Mussert, en zoals gezegd de catastrofe waartoe het nationaalsocialistische antisemitisme heeft geleid. Of over de omgang met de oorlog in de huidige samenleving en de betekenis daarvan. Juist omdat het werk door zijn iconografie en biografie drager is geworden van al deze ver-

halen, moet het Rijksmuseum zich misschien afvragen of het depot er de geschiktste plek voor is.<sup>113</sup>

## *Ethiek en esthetiek in de receptie van Pyke Koch*

‘IK WAS VEEL TE TROTS OM NAAR EEN “ERE-RAAD” TE GAAN.’

KOCH EN DE ZUIVERING

De zuivering van Pyke Koch stond hoog op de prioriteitenlijst van de Eereraad van de Beeldende Kunsten.<sup>1</sup> De raad betitelde hem als een vooraanstaand kunstenaar en men vermoedde dat hij NSB-lid was geweest.<sup>2</sup> Als gevolg van ziekte en een flinke dosis onwil kwam Koch echter nooit persoonlijk verantwoording afleggen voor zijn oorlogsverleden.<sup>3</sup> Jaren later verklaarde hij: ‘Ik had er geen zin in om me na de oorlog te rechtvaardigen. Tijdens de oorlog ben ik alleen voor mijn mening uitgekomen, van propaganda heb ik me altijd afzijdig gehouden. Ik was veel te trots om naar een “eereraad” te gaan.’<sup>4</sup> Vanwege de ambtelijke rompslomp die volgde op het aftreden van de Eereraad voor de Beeldende Kunsten werd Koch pas in 1950 veroordeeld. De Centrale Eereraad legde hem een jaar uitsluiting op.<sup>5</sup> Het late tijdstip van berechting zal in zijn voordeel hebben gewerkt omdat na 1946 de behoefte tot straffen beduidend was afgenomen. Men rekende hem aan ‘als kunstenaar tijdens de vijandelijke bezetting van het Rijk in Europa opzettelijk zijn beroep op zodanige wijze te hebben vervuld dat mede daarvoor nationaalsocialistische beginselen of denkbeelden ingang zouden hebben kunnen vinden’.<sup>6</sup>

Ironisch genoeg kreeg Koch dit oordeel mede opgelegd door zijn jeugdvriend Marinus van der Goes van Naters, inmiddels een vooraanstaand PvdA-politicus. Van der Goes had erover gedacht zich in dit geval terug te trekken als lid van de eereraad, maar, zo schreef hij in zijn autobiografie, ‘ik vond eigenlijk dat mijn teleurstelling dat hij [Koch] deze weg was opgegaan wel gecompenseerd werd door mijn “pro”-gevoelens uit een gelukkiger tijd, dertig jaar tevoren, zodat ik niet geloof dat persoonlijke motieven een grotere rol hebben gespeeld dan in de andere gevallen.’<sup>7</sup> Koch had geluk dat de eereraad zijn *Waag*-artikelen toen nog niet onder ogen had gehad. Die waren, zoals Van der Goes later schreef, beduidend meer dan een ‘mening’: ‘Eén en al verheerlijking van het nationaal-socialisme!’<sup>8</sup>

Op verdenking van persoonlijke collaboratie kreeg Koch ook met de bijzondere rechtspleging te maken. Deze legde hem zijn postzegels, maar vooral zijn NSB-lidmaatschap ten laste. Opnieuw stelde Koch zich hooghartig op. Hij schreef zijn vriend Engelman:

Een heer van de Pra [Politieke Recherche Afdeling] toont momenteel eenige belangstelling voor mijn nietig persoon. Ik gaf als gunstige referentie jou op in de overtuiging dat je bereid zult zijn, hem te vertellen dat ik een voorbeeld van patriottisme, democratische gezindheid etc etc was, ben, en zijn zal. Men verdenkt me... lid geweest te zijn der N.S.B. Voor het geval de man werkelijk bij je komt (wat ik betwijfel) moet je hem maar duidelijk zien te maken dat er nooit een grotere N.S.B.ër fresser was dan ik.<sup>9</sup>

De opsporingsambtenaren konden Kochs verhaal dat hij onkundig was geweest van zijn NSB-inschrijving niet weerleggen. Men gaf hem het voordeel van de twijfel en op 19 maart 1948 werd zijn zaak geseponeerd door de procureur-fiscaal te Amsterdam.<sup>10</sup>

De eerste naoorlogse jaren vormden voor de schilder een periode van lichamelijke en geestelijke krachteloosheid. Ongeacht zijn hooghartige opstelling zullen de zuiveringsprocessen hem geen goed hebben gedaan en er waren zonder twijfel mensen die hem afstandelijk of onvriendelijk bejegenden. Bovendien belette zijn sensitieve aanleg hem het schilderen in de nabijheid van zijn twee jeugdige zoontjes en vrouw – wat aan zijn oudste zuster Minie de uitspraak ontlokte dat hij zich als een ‘visch op het droge’ voelde – en had hij geldzorgen.<sup>11</sup> Ook drukte het Duitse verlies op hem. In 1948 schreef hij zijn zuster Jo:

[...] de jaren na de oorlog waren voor mij wanhopig en hopeloos. Ik heb zooals je weet een andere waardering van de politieke en militaire gebeurtenissen van de laatste 10 jaren dan jij en de meeste mensen hier. – En ik heb het laatste jaar v/d oorlog, en de jaren erna een gevoel gehad alsof het leven uit me weg sijpelde – en dat heb ik nog vaak.<sup>12</sup>

Uit dezelfde brief blijkt echter dat het inmiddels weer bergopwaarts met hem ging. Zijn vrouw en kinderen hadden een kasteeltje bij Nieuwegein betrokken, waardoor hij zijn werkklust terugkreeg. ‘Ik geniet van de herwonnen eenzaamheid en vrijheid en na de jaren dat ik ze gemist heb komen ze me voor als de grootste rijkdom die er kan zijn,’ liet hij zich tegenover zijn zuster ontvallen.<sup>13</sup> Ook de verkoop van zijn werk was weer op gang gekomen, voornamelijk vanwege de consequente afname van tandarts en mecenas Taecke Botke. Botke was een vriend uit Kochs studententijd en volgens Bram Kempers een van de ‘laatste deftige verzamelaars’.<sup>14</sup> Tijdens de oorlog had hij gevangengezeten in Vught, Sachsenhausen en Ravens-

brück.<sup>15</sup> Deze traumatische ervaring lijkt de vriendschap tussen hem en Koch echter niet te hebben beïnvloed.

Koch heeft na de oorlog nooit afstand genomen van zijn houding tijdens de bezetting.<sup>16</sup> Trots, ongevoeligheid voor de publieke opinie – voor de massa voelde hij enkel minachting – en de onvoorwaardelijke steun van zijn naasten, onder wie ook mensen die in de oorlog aan de andere kant hadden gestaan, werkten dat in de hand. ‘Wat ze over me zeggen kan me weinig schelen,’ zei hij in 1964 tegen de *Haagse Post*.<sup>17</sup> Kort voor de bevrijding had hij zijn oudste zuster Minie geschreven dat hij liever een Duitse dan een Engelse of Amerikaanse eindoverwinning zou hebben gehad, omdat dan ‘ons lieve, mooie Europa héél gebleven was en niet voor eeuwen verarmd en ten achter en onmachtig onder de andere continenten’.<sup>18</sup> Wel beseftte hij dat dit een ‘zondige gedachte’ was.<sup>19</sup> Hij vreesde de opheffing van het privébezit naar communistische snit, alsmede ‘de heele gedachten- en gevoelswereld, die daarmee samenhangt’. ‘Enfin we zullen het wel zien (of niet meer!)’, verzuchtte hij tegen zijn zuster.<sup>20</sup> Spengler betekende veel voor hem in deze dagen. Het doemdenken van de Duitse filosoof voedde zijn zwartgallige pessimisme.<sup>21</sup> Net als Van de Velde zag hij het avondland voor zijn ogen ten onder gaan en had hij gemeend dat het nationaalsocialisme dit proces kon keren. ‘Europa heeft de oorlog verloren, wij allen hebben de oorlog verloren,’ luidde zijn stellige overtuiging.<sup>22</sup> De ‘voorstelling’ waarvan hij in 1941 het doek had zien vallen – zoals hij dat jaar aan Okkie van Boetzelaer had geschreven – leek op de achtergrond stilaan door te spelen.

Afgaand op de autobiografische notities van Frédéric Bastet had Koch zijn mening over joden na de oorlog evenmin bijgesteld. Bastet ontmoette Koch geregeld bij wederzijdse vrienden. ‘Ronduit stuitend waren zijn opvattingen over joden. Nog altijd. Daarin bleef hij consequent principieel en er viel eenvoudig niet met hem over te praten. “Ze deugen niet en ze hebben nooit gedeugd.”’<sup>23</sup> Ondanks dit alles bestond er een zekere waardering voor Kochs consequente opstelling. Dat klinkt althans door in het boekje *Ontaarde kunst*, in 1945 gepubliceerd door de joodse schilder en fotograaf Paul Citroen. Hij benaderde Kochs fascisme direct en ironisch, in de vorm van een dialoog:

Piet: En Koch is dus niet normaal?

ik: Man, ik heb je toch gezegd, dat bij hem alles in orde is.

Piet: Ook dat hij fascist is?

ik: Ja, zo gek klinkt het, bij hem is dat in orde. Hij is misschien de enige, bij wien dat in orde is. Ook dat hij antisemiet is en wat weet ik nog meer voor

gekke dingen. Bij hem klopt dat. Dat is net zo als de rode lap bij den stier. Dat de stier woedend wordt, als hij rood ziet, klopt toch ook. Dat heeft met redelijkheid niets uit te staan. Nou, bij Koch is dat net zo, die wordt door zijn instinkten tot het een en ander gedreven. Maar nu moet je niet denken, dat dit op een stompzinnige manier gebeurt. Koch heeft hersens, wat ik je brom. En dus vindt hij voor dat, waartoe hij zich, gedreven door zijn instinkten, bepaalt, redelijke redeneringen. Als je een paar uur met hem gepraat hebt – van de intensiteit, waarmee hij over een thema, dat hem boeit, kan praten, maak je je geen voorstelling – dan moet je in ieder geval, zo gek en onredelijk ook het geval op zich zelf zou zijn, waarover jullie het hebben, toegeven, dat het bij hem past. Want hij kiest niet zo maar zijn partij of mening, hij maakt het zich niet makkelijk in het leven, maar denkt de dingen op zijn manier door. Ik verzeker je, dat hij een felle is, fel in alles wat hem aangaat of wat hij zich aantrekt, daar is geen halfheid of zo iets, in niets, of als er iets halfslachtigs is, dan zit hij daar zolang achteraan, totdat hij voor zich tot klaarheid gekomen is.<sup>24</sup>

#### DE WEDEROPBOUWJAREN:

##### KRITIEK EN STEUN VAN DE 'GOEDE' KANT

Pyke Koch was een lang leven beschoren. Toen hij in 1991 op 91-jarige leeftijd stierf, was hij – in tegenstelling tot zijn collega's Henri van de Velde en Johan Polet – teruggeklommen op de prominente positie die hij voor 1945 had ingenomen. Dit ging echter niet zonder slag of stoot. Tijdens de moeizame wederopbouwjaren maakte Koch vooral ingetogen stillevens en portretten van dierbaren en meed hij de publieke sfeer. De kunstwereld was zijn talent echter niet vergeten. Tijdens een vergadering van de overheidscommissie voor Europese tentoonstellingen in maart 1946 gaf Bram Hammacher aan dat hij Koch er per se bij wilde hebben als er met hem 'niets mis' was.<sup>25</sup> Begin 1947 overwoog het Van Abbemuseum een expositie van Willink, Hynckes en Koch, maar directeur De Wilde besloot Koch uiteindelijk niet uit te nodigen. Van Jan Engelman had hij vernomen dat Kochs zuiveringsproces zich in een impasse bevond. Bovendien zou de schilder geen zin hebben om te exposeren en te weinig werk voorhanden hebben.<sup>26</sup>

In 1950 was Kochs werk voor het eerst weer in de openbaarheid te zien. Naast een tentoonstelling van magisch realisten in Groningen en Leeuwarden nam hij dat jaar deel aan de Biënnale van Venetië. Dit was opvallend, omdat de Biënnale onder overheidsauspiciën viel en Kochs zuiveringszaak nog hangende was. Er ging dan ook een geschiedenis aan vooraf. Curatoren van de tentoonstelling waren de Utrechtse hoogleraar kunstge-

schiedenis Jan van Gelder en Jan Engelman, die deze functie twee jaar eerder ook al had vervuld. Sinds de bevrijding was Engelman, een groot kunstkenner en in oorlogstijd van onbesproken gedrag, overspoeld met uitnodigingen voor allerhande culturele commissies. Omdat Van Gelder zich terugtrok, kwam de verantwoordelijkheid geheel bij hem te liggen. Hierin school voor hem het voordeel dat hij nu voorrang kon geven aan zijn eigen, op dat moment niet onomstreden smaak. Hoewel zowel de Nederlandse overheid als de Italiaanse organisatoren De Stijl naar voren hadden geschoven, verkoos hij het magisch realistische trio Willink, Hynckes en Koch en andere realisten. Waarschijnlijk dankte Engelman het aan tijdsdruk dat deze selectie werd geaccepteerd.<sup>27</sup>

Koch was op dat moment formeel vrij van belemmerende zuiveringsmaatregelen, maar de ereraad stond op het punt zich over zijn zaak te buigen en secretaris-generaal van okw Reinink vond het geen goed idee om Koch naar de Biënnale te sturen: 'Het exposeren in Nederland, gelijk hij verleden jaar reeds zonder moeilijkheden deed, is nog even iets anders dan het deel uitmaken met zijn werk van een in opdracht van de Regering samengestelde collectie, bestemd voor het buitenland.'<sup>28</sup> Toch zette Engelman zijn lobby voort, daarin ondersteund door cultuurambtenaar G.A. Giltay Veth. Zij waren er extra op gebrand hun zin te krijgen omdat ook het Haags Gemeentemuseum plannen had voor een Koch-tentoonstelling. Daar zwaaide Victorine Hefting de scepter, een vriendin van de schilder uit hun beider studententijd. Het museum vond een eventuele veroordeling geen reden om te wachten met de voorbereiding van een expositie. 'Ik vraag mij af,' schreef Giltay Veth aan Engelman,

of wij ons [...] niet aan dezelfde gedragslijn moeten houden, onder het motto, dat het in de gegeven omstandigheden toch te dol is een belangrijk kunstenaar, wie waarschijnlijk niets meer ten laste zal worden gelegd, van inzending voor een buitenlandse tentoonstelling uit te sluiten. Het zou een vreemd figuur worden, dat Den Haag het wel aandurft en het Rijk niet. [...] Ik kan de gedachte niet verdragen dat het Haags Gemeentemuseum wel een tentoonstelling van werk van Koch zou maken, en dat wij dan achter het net zouden vissen.<sup>29</sup>

Hij adviseerde Engelman voet bij stuk te houden, voorzichtigheidshalve 'niet als ambtenaar en meer als particulier'.<sup>30</sup>

Na raadpleging van okw-minister Rutte hakte het ministerie de knoop door. Hoewel men beseftte dat het besluit waarschijnlijk niet goed zou vallen bij de 'Federatie en zo', mocht Koch mee naar Venetië.<sup>31</sup> Inderdaad rea-

geerde *De Waarheid* furieus. 'Moeten wij het dus aanzien,' vroeg redacteur en Federatie-prominent Jacques Bot zich af, 'dat op een dergelijke internationale tentoonstelling de naam van Nederland door het slijk wordt gesleurd door een collaborateur [...].'<sup>32</sup> Ook *Het Parool* – eveneens een voormalige verzetskrant – meende dat de 'zeer omstreden' Koch niet aan de Biënnale had mogen deelnemen.<sup>33</sup> Andere media richtten hun pijlen enkel op zijn kunst. 'Wat de werken van Koch uit de laatste jaren betreft,' oordeelde *De Groene Amsterdammer*, 'ge doet maar het best er over te zwijgen.'<sup>34</sup> De NRC vond Kochs jongste werk van 'innerlijke slapheid' getuigen.<sup>35</sup>

Na afloop van de expositie rapporteerde het ministerie dat de curator van de Biënnale zich voortaan diende aan te passen aan de heersende internationale smaak en ingevoerd moest zijn in de 'wereldkunstpolitiek'.<sup>36</sup> Een wat verbolgen Engelman verdedigde zichzelf in *De Tijd*. De reden dat er 'nu eens iets anders was gezonden dan na de Tweede Wereldoorlog al bij herhaling naar het buitenland was gestuurd,' schreef de literator, was dat niet iederéén 'ja en amen' zei op wat 'bepaalde kringen te Amsterdam' dicteerden. Vielen er niet vijf of zes verschillende Nederlandse paviljoens voor eigentijdse kunst in te richten?<sup>37</sup> Engelman zou niet nog eens voor deze klus worden gevraagd.<sup>38</sup>

Negatieve kritiek of niet, Engelman had Koch een expositie van naam bezorgd in een tijd waarin dit voor een kunstenaar met zijn reputatie bepaald niet vanzelfsprekend was. Engelman vond een 'foute' maker geen reden om bezienswaardige kunstwerken ongezien te laten en hield er dus een zuiver esthetische visie op na. Zijn biograaf Marie Timmer-van Eunen schrijft: 'Engelman was er in 1950 niet op uit om via de kunst in Venetië een bewijs van politiek correct gedrag te leveren. Hij maakte artistieke keuzes op grond van zijn kunstopvatting, en deze was in de voorgaande decennia niet veranderd, zoals ook de geselecteerde kunstenaars dezelfde waren als degenen die hij vóór de Tweede Wereldoorlog naar voren had gebracht.'<sup>39</sup>

Giltay Veth zou ongelijk krijgen met zijn voorspelling over Kochs vrijpraak. Niet lang na de Biënnale kreeg de schilder een jaar uitsluiting opgelegd. Ook binnen de ereraad had zijn deelname aan de Biënnale discussie opgeleverd. Van der Goes vond dat voorzitter Van Vrijberghe de Coningh de zaak-Koch had getraineed. Van Vrijberghe de Coningh, die een minder principiële en pragmatischer visie had dan Van der Goes, had er namelijk geen heil in gezien om de procedure te beginnen voordat de Biënnale ten einde was.<sup>40</sup>

In 1951 stelde verzamelaar Taecke Botke zijn huis in Maastricht ter beschikking voor Kochs eerste naoorlogse solotentoonstelling. Kochs uitsluitingsperiode was nog niet ten einde, maar Botke nam het oordeel van de ereraad klaarblijkelijk niet al te serieus. De schilder wist de aandacht op zich gevestigd: *Elseviers Weekblad* en enige regionale media berichtten enthousiast over het initiatief en vonden het onterecht dat Kochs realisme uit de gratie was geraakt. Over oorlog en fascisme spraken zij niet.<sup>41</sup>

Naast Botke ontpopte ook Sandberg zich tot promotor van Koch in een tijd waarin dat niet vanzelf sprak. Net als Engelman, Citroen en Botke kon hij bogen op een zekere onaantastbaarheid die hij aan zijn oorlogsverleden te danken had. In 1953 bemiddelde hij samen met Botke om Koch bij De Onafhankelijken te laten exposeren, maar die poging mislukte. Om niet nader aangeduide redenen weigerde de vereniging het werk.<sup>42</sup> Botke had er wel een verklaring voor. 'Ze hadden zooveel belangrijker zaken om aan de muren te hangen!' schreef hij aan Sandberg.<sup>43</sup> De amicale toon van de briefjes die de twee elkaar die dagen stuurden, houdt zonder twijfel verband met de oorlog: Botke had Sandberg een onderduikplaats geboden.<sup>44</sup> Was dit een extra reden voor Sandberg om zich in te zetten voor Koch? Het is niet uitgesloten, maar uit sympathie voor Botke alleen had hij dat waarschijnlijk niet gedaan. Zoals we eerder al zagen, ging zijn oordeel over kunst hem uiteindelijk boven alles.

Drie jaar later bezorgde Sandberg Koch een veel mooiere kans in de vorm van een eenmanstentoonstelling in het Stedelijk Museum. Wethouder De Roos was niet direct enthousiast geweest over het idee. Kon naast Koch niet ook Willink worden getoond? Maar de eigenzinnige Sandberg bleef bij zijn concept en bracht de gemoederen zelfs extra in beroering door tegelijk met Koch een expositie van zijn artistieke tegenpool Appel in te roosteren.<sup>45</sup>

Het evenement bracht uiteenlopende reacties teweeg. De felheid waarmee sommigen het realisme verdedigden, toont de hevigheid van de richtingstrijd in de jaren vijftig. Vanzelfsprekend bevond Engelman zich in het realistische kamp, evenals *Elsevier*-criticus Charles Wentinck.<sup>46</sup> Ko Sarneel, recensent bij het katholieke dagblad *De Maasbode*, haalde als een van de weinigen de oorlog erbij, zij het impliciet. Sarneel was blij met Kochs terugkeer op het erepodium van de Nederlandse kunst. Hij sprak van een boycot van het realisme sinds de oorlog, die in het bijzonder de magisch realisten trof. Om 'volstrekt buiten-artistieke redenen' was binnen die categorie 'niemand zo diep in het verdomptje geduwd als juist Pijke Koch'.<sup>47</sup>

Negatieve reacties waren er ook. Deze concentreerden zich op één na

op Kochs naoorlogse kunstenaarschap. Veelgehoord waren de verwijten dat zijn werk ondanks de technische volmaaktheid niet boven het niveau van de schijn uitkwam en niet meer het niveau van weleer bezat.<sup>48</sup> Recensenten waren duidelijk beïnvloed door Hammachers in 1955 verschenen *Stromingen en persoonlijkheden. Schets van een halve eeuw schilderkunst in Nederland 1900-1950*. Volgens Hammacher had het magisch realisme na de crisis en de oorlog zijn aantrekkingskracht verloren. Willinks *De jobstijding* uit 1932 kon nu nog maar naar één ding verwijzen en aan dat ene werden mensen nu juist niet graag herinnerd. 'Wat bleef was het valse licht,' luidde Hammachers conclusie.<sup>49</sup> Ook zijn afzonderlijke passages over Koch, Willink en Hynckes waren kritisch van toon. Het *Zelfportret met zwarte band* vond hij 'Mussolini-achtig' en 'een somber document'. Zijn bespreking van Willink sloot hij af met de uitspraak: 'Het zijn de ruïnes van tradities, waartussen de naar het verleden gekeerden leven.'<sup>50</sup>

De enige krant die Kochs oorlogsverleden ondubbelzinnig aan de kaak stelde, was *De Waarheid*. Journaliste Magda van Emde Boas schreef in felle bewoordingen dat Koch sinds de oorlog niet meer had geëxposeerd vanwege de kunstzuivering, dat hij al lang voor de oorlog NSB'er was en dat hij voor zover zij wist nog steeds nationaalsocialist en fascist was. Ethische en esthetische bezwaren gingen hand in hand bij de critica. Kochs werk bekritiseerde zij als 'onverbloemd voorbeeld van hetgeen het fascisme wil, hoopt en geprobeerd heeft te verwezenlijken: een wereld niet meer waard om er in te leven'.<sup>51</sup>

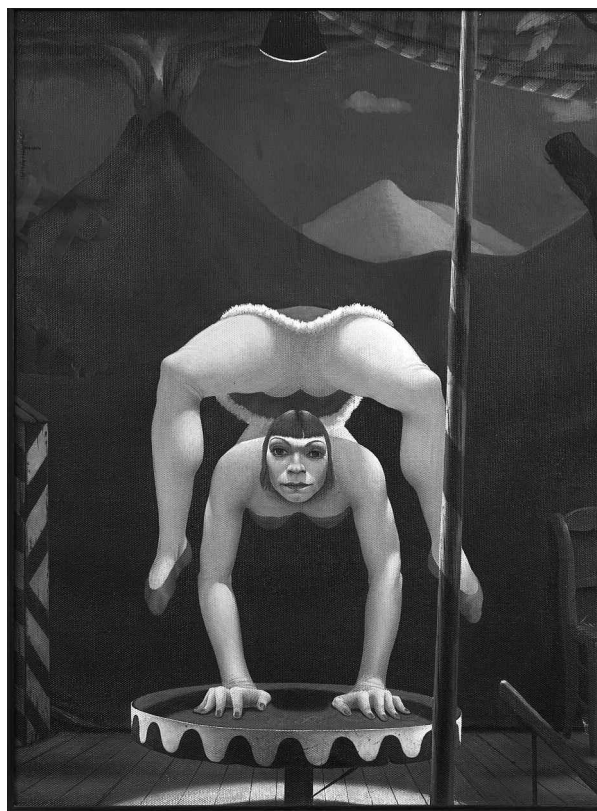
Als joodse en communiste is het niet vreemd dat juist Van Emde Boas zo reageerde. Zijzelf was van de Weense universiteit verdreven na de *Anschluss*, haar vader, de befaamde Tsjechische farmacoloog Emil Starkenstein, was in 1942 vermoord in concentratiekamp Mauthausen.<sup>52</sup> De actualiteit gaf haar verdere reden tot boosheid. Na de bezetting hadden de communisten hun anti-Duitse houding maar korte tijd kunnen verzilveren met verkiezingswinst. Met de opkomst van de Koude Oorlog sloeg de stemming om en raakten zij in diskrediet. Een klein jaar na Kochs tentoonstelling in het Stedelijk Museum wreekte het publiek de Russische inval in Hongarije door CPN-hoofdkwartier Felix Meritis te bestormen.<sup>53</sup> Pogingen tot het herdenken van de Februaristaking resulteerden in een decennialang touwtrekken tussen communisten en niet-communisten.<sup>54</sup> Vanaf 1950 vonden er aan de voeten van de Dokwerker twee gescheiden herdenkingsbijeenkomsten plaats.<sup>55</sup>

Door Kochs politieke laakbaarheid te benadrukken vroeg Van Emde Boas indirect aandacht voor het 'goede' van haar eigen omgeving. 'Communisten betwistten de ontideologiseerde nationalisering van de oorlogs-

geschiedenis: hun aandeel in het verzet en hun kampervaring werd buiten hun eigen kleine kring onder de grond geschoffeld,' schrijft historica Madelon de Keizer.<sup>56</sup> In tijden waarin haar partij in een kwaad daglicht stond, bracht Van Emde Boas het communistische oorlogsverleden impliciet terug in de herinnering.

Koch, niet verstoken van zelfspot, stelde een bloemlezing samen van alle kritieken. Hij deelde die in rubrieken in met titels als 'Pyke Koch is he human?' en 'Leeg of geladen'.<sup>57</sup> Zijn mecenas Botke vond het allemaal nogal vermakelijk. 'Wij amuseren ons kostelijk over de diverse kritieken,' schreef hij aan Sandberg. 'Hoe moet de gewone burgerman daar nu uit wijs worden.'<sup>58</sup>

Afgaand op hun verzekeringswaarde hadden Kochs schilderijen niet aan waarde ingeboet sinds de oorlog. Deze varieerde van f2000 tot f10.000.<sup>59</sup> De overheid, die enkel het van het DVK overgenomen portret *Het wachten* bezat, deed in deze tijd moeite om het aantal Kochs in de rijkscollectie op te schroeven.<sup>60</sup> In 1957 werd voor f4000 *De contorsioniste* aangeschaft.



Pyke Koch,  
*De contorsioniste*  
(1956).

Het doek was veruit het duurst op een lijst van rijksaankopen in de periode eind 1957-1958.<sup>61</sup> Het stelt een circusartieste voor in een schijnbaar onmenselijke pose; staand op haar handen, met voorovergeklapt onderlijf, haar voeten ter hoogte van de ellebogen. De kijker ziet haar recht in het kruis. Koch moet soms een sardonisch genoegen hebben gehad bij het zien van de reacties op zijn schilderijen, vermeldt Kempers niet zonder reden.<sup>62</sup> Het portret was er een uit een serie die Koch maakte in de jaren 1952-1965, nadat hij tijdens een circusvoorstelling was gegrepen door de kunsten van een slangenmens.<sup>63</sup> Met de aankoop van *Vrouwen in de straat* in 1964 en *De koorddanser III* in 1984 bracht het Rijk zijn collectie Kochs op vier.<sup>64</sup>

#### NA 1960: DE OORLOG KRIJPT IN DE KRITIEK

Rond 1960 begon het realisme terrein te winnen op de vernieuwende richtingen die na de oorlog opgeld hadden gedaan. Het vooroorlogse realisme kreeg hernieuwde aandacht, een ontwikkeling die ook in het buitenland te bespeuren was.<sup>65</sup> Jonge kunstenaars die de abstractie beu waren, lieten zich door de neorealisten inspireren. Zij kwamen bekend te staan als de nieuwe realisten (zie illustratiekatern, afb.8).<sup>66</sup>

De in 1960 door het Arnhems Gemeentemuseum (vandaag de dag Museum Arnhem) georganiseerde expositie *De bange jaren '30* was hiervoor zowel symptomatisch als bevorderlijk. De catalogus bij deze eerste samenvattende presentatie van het neorealisme in de Nederlandse schilderkunst brak met de heersende beeldvorming door naast het onheilspellende ook de ironie en het sentiment in deze stijl te benadrukken.<sup>67</sup> Er was werk te zien van Koch, Willink, Hynckes, Dick Ket en Johan Mekkinck. Wim Schuhmacher ontbrak: vanwege de oorlog wilde hij niet met Koch en Hynckes in één ruimte hangen.<sup>68</sup> In de jaren die volgden, kregen verschillende neorealisten ook een individuele expositie in het Arnhemse museum. Bovendien legde het museum zich als eerste grote instelling toe op het collectioneren van deze schilders. Stuwende kracht achter dit alles waren directeur Bram de Lorm en conservator en schilder Johan Mekkinck.<sup>69</sup>

In 1966 was in Arnhem de beurt aan Koch.<sup>70</sup> De expositie markeerde een keerpunt in de omgang met zijn oorlogsverleden. De door Charles Wentinck ingeleide tentoonstellingscatalogus droeg daar een flink steentje aan bij. In barok proza romantiseerde de *Elsevier*-criticus Kochs politieke keuze en maakte hij korte metten met het naoorlogse modernisme. Over de gespannen aanloopperiode naar de oorlog noteerde hij:

Heul is alleen bij rood en zwart te vinden. Bij rood voor wie gelooft in vrijheid, in gelijkheid en in broederschap. In Rousseau, en diens

zwakzinnige nalatenschap. Bij zwart, voor wie [...] revolutie vooral tegenweer der evolutie is: een terug, met de lege moed die uit een wanhoop wordt geboren. Don Quichote. Romantiek voor avonturiers. Een strijden op bij voorbaat verloren posten. Koch bindt de zwarte hoofddoek om. [...] Koch, goed revolutionair, kant zich tegen het heden. Hij droomt de hoge droom van een sterk ras, van een groots bestaan. Belichaamd in boeren en krijgers. Schoof en takkenbos; de wijnmand en het bloedgeboren leven.<sup>71</sup>

Veelbetekenend is ook Wentincks kijk op de oorlog zelf: 'De dingen gaan hun fatale gang. Poppen bewegen. Maar de touwtjes liggen in handen van Thyssen, Krupp en Schröder. Kolen en staal voeren hun oorlog en het eind is ondergang. [...] Op het grote moorden volgt het grote sterven. Na Dachau Dresden.'<sup>72</sup> De bezetting lijkt voor Wentinck een gebeurtenis te zijn geweest waarop Koch noch andere Nederlanders enige invloed hadden kunnen uitoefenen.

De expositie ontlokte veelal lovende recensies, die tegelijkertijd beïndrukkend vaker aan de oorlog refereerden dan in 1950 en 1955. Het *Rotterdams Nieuwsblad* was opgetogen over het evenement, niet alleen vanwege de kwaliteit ervan, maar ook om herinneringspolitieke redenen: 'Het zou een sterk geheugen vergen en voor de culturele geschiedschrijving van menig land zou het ingrijpende gevolgen hebben, wanneer men kunstenaars om hun politieke verleden wilde vergeten.'<sup>73</sup> De krant stelde verder dat wanneer 'een Victor E. van Vriesland' een bloemlezing zou moeten opstellen van de Nederlandse beeldende kunst – zoals hij met zijn *Spiegel der Nederlandse poëzie* (1939-1954) voor de dichtkunst had gedaan – hij Koch achterwege zou laten. Van Vriesland had in 1954 een rede gehouden in het Amsterdamse Stedelijk Museum waarin hij had gewaarschuwd tegen neonazisme en een al te vergeeflijke opstelling jegens 'foute' Nederlanders. Hij publiceerde zijn voordracht onder de titel *De onverzoenlijken*.<sup>74</sup>

En passant beklagde het *Rotterdams Nieuwsblad* zich erover dat het Centraal Museum enige jaren eerder geen Wichman-tentoonstelling had mogen houden en dat de jong overleden fascist had ontbroken op de expositie *150 jaar Nederlandse kunst* uit 1963.<sup>75</sup> Om Koch had men bij de laatste gelegenheid niet heen gekund, stelde de recensent vast. Deze had zelfs een kleurafbeelding in de catalogus gekregen. Net als Wentinck, wiens inleiding hij overigens niet waardeerde, was de recensent begripvol tegenover Koch. Hij omschreef hem als 'een gevoelig mens, lijdend door zijn tijd, geneigd er uit te vluchten in een voos ideaal'.<sup>76</sup>

Tegengeluiden kwamen van het sociaaldemocratische *Vrije Volk* en van het *Deventer Dagblad*. In *Het Vrije Volk* legde criticus Paul van 't Veer de vinger op de zere plek. Hij verweet Koch zijn verblindheid voor de verdorvenheid van het fascisme en Wentinck zijn vergoelijking van Kochs politieke verleden: 'Men kan als Wentinck in zijn even vage als opgewonden voorwoord, spreken over "Don Quichotte", romantiek voor avonturiers, een strijden op bij voorbaat verloren posten (en dan aannemen dat de argeloze lezer hieruit wel zal opmaken dat Koch "fout" is geweest), maar deze gemoedelijkheid gaat voorbij aan de realiteit van de jaren dertig. Om over die van de jaren veertig te zwijgen.'<sup>77</sup> Het publiek confronteerde hij met het dilemma van mooie kunst en een 'valse', want fascistische inspiratiebron.<sup>78</sup>

*Deventer Dagblad*-recensent Roelof Heijs uitte zich nog wat feller. Hij was niet tegen het tonen van Koch, maar wel tegen Wentincks versimpelende en misleidende weergave van de geschiedenis. Wentinck had moeten beseffen welke verantwoordelijkheid op zijn schouders rustte bij het schrijven van de inleiding bij de eerste naoorlogse Koch-tentoonstelling van formaat, aldus Heijs. De criticus vergeleek Kochs werk met het socialistisch realisme uit de Sovjet-Unie en met de kunst uit 'musea in het de wit-mens verheffende Zuid-Afrika van Hendrik Verwoerd of in het rebelse Rhodesië van Ian Smith'.<sup>79</sup>

Het geluid van de twee journalisten was typisch voor de tijd. Vier jaar voor Kochs expositie was ss-kopstuk Adolf Eichmann ter dood veroordeeld na een door de wereld op de voet gevolgd proces in Jeruzalem. Van 1960 tot 1965 hield Loe de Jong Nederland aan de buis gekluisterd met zijn 21-delige serie *De Bezetting*.<sup>80</sup> Vele Nederlanders gingen naar vrienden of burens om het programma te kunnen volgen – het televisietijdperk had nog maar net zijn intrede gedaan.<sup>81</sup> De aandacht voor de oorlog, die in de late jaren veertig en vijftig was weggeëbd, werd met *De Bezetting* weer volop aangewakkerd bij het publiek.

Die aandacht was in de serie nog relatief eenzijdig: daders en slachtoffers bleven onderbelicht. Dat beeld zou echter niet lang meer standhouden. In 1965 haalde het volgende Nederlandse cultuurmonument over de oorlog het definitief onderuit: Pressers *Ondergang*. Dat Wentinck het woord 'ondergang' noemde in zijn inleiding, lijkt dan ook geen toeval te zijn. De mede dankzij *De Bezetting* weer levendige aandacht voor de oorlog was met de verschijning van *Ondergang* van de helden naar de slachtoffers verschoven. Niet langer kon worden vastgehouden aan het sinds 1945 heersende, eenzijdige zelfbeeld van een natie die op de nazistische onderdrukking

had gereageerd met standvastig verzet. 'Men wist sedert 1945, men besefte sedert 1965,' schrijft Von der Dunk.<sup>82</sup>

De beschouwingen van Heijs en Van 't Veer getuigen van dit besef. Von der Dunks stelling was niet in de laatste plaats op hun generatie van toepassing: de beide in 1922 geboren journalisten behoorden, om met de Duitse socioloog Helmut Schelsky te spreken, tot de 'volwassen' of 'aangepaste' jeugd, die de bezetting bewust had meegemaakt, maar nog aan de zijlijn van het maatschappelijke gebeuren had gestaan. De oorlog was een ingrijpende, vormende ervaring geweest die hun een deel van hun adolescentie had ontnomen.<sup>83</sup> Voor Heijs gold dat in het bijzonder: zijn vader was in 1944 gefusilleerd door de bezetter. Hijzelf had sociologie willen studeren, vertelt zijn weduwe Marcha Heijs-Boerma, maar moest na de oorlog wegens geldgebrek gaan werken.<sup>84</sup> Paul van 't Veer had in het laatste oorlogsjaar clandestiene gedichten gepubliceerd en schreef na de bevrijding onder andere voor de Haagse editie van *De Waarheid*. In 1950 was hij bij *Het Vrije Volk* in dienst getreden.<sup>85</sup> Toen deze generatie het vanaf de jaren zestig voor het zeggen kreeg, werd zij bepalend in het openbreken van de oorlogsherinnering.

Wentinck was overigens maar twee jaar ouder dan Heijs en Van 't Veer. Ook op hem had de oorlog indruk gemaakt – hij kwam regelmatig over de vloer bij kunstenares Gisèle van Waterschoot van der Gracht en haar joodse onderduikers aan de Amsterdamse Herengracht.<sup>86</sup> Toch had dit duidelijk tot een ander soort bewustzijn geleid dan bij Van 't Veer en Heijs. Wentinck was een excentrieke figuur, die de abstractie verafschuwde en zich wel vaker wat zonderling uitdrukte.<sup>87</sup> Zo vond hij Mondriaan 'de moordeenaar van de cultuur over de hele wereld' en de Franse Revolutie 'een ellendige vergissing'. Want, zo meende hij: 'Er zijn nu veel meer mensen waarvan het beter zou zijn dat men ze deed verdwijnen. Maar, ja, de kunst van het mooie moorden is na de revolutie ook verdwenen.'<sup>88</sup>

Het neorealisme kwam onderwijl steeds meer in de belangstelling te staan met geregelde exposities in Nederland en België.<sup>89</sup> Op overzichtstentoonstellingen was Koch stevast van de partij, vaak werd hij door de publieke opinie tot meest interessante schilder verkozen.<sup>90</sup> De door kunsthistoricus J.F. Buyck geschreven inleiding bij de expositie *Magisch realisme in Nederland* (Antwerpen, 1971) nuanceerde de visie op de stroming verder, aldus Koch-kenner Carel Blotkamp. Buyck had zich volgens Blotkamp min of meer los weten te maken van de deterministische interpretaties die het neorealisme rechtstreeks aan de oorlog koppelden. Daarmee zou hij de kwaliteit van vooroorlogse analyses als die van Engelman en Abas benade-

ren.<sup>91</sup> *De Nieuwe Gids* stelde naar aanleiding van het evenement dat de abstractie op haar retour was en dat de taal van het realisme sinds enige jaren weer werd verstaan.<sup>92</sup>

1972 was een belangrijk jaar in de receptie van Koch. Dat jaar promoveerde Blotkamp op diens oeuvre en organiseerde het Stedelijk Museum wederom een solotentoonstelling. De media stelden alom vast dat de kunstkritiek het niet langer op Koch had gemunt.<sup>93</sup> Blotkamp hanteerde in zijn dissertatie een formalistische benadering van Kochs werk. Hij toonde zich terughoudend in het toekennen van politieke betekenis aan de daarvoor in aanmerking komende schilderijen. Anders dan Engelman vond hij het 'niet geheel terecht' dat de zwarte band op het zelfportret uit 1937 als fascistisch embleem was geïnterpreteerd. Een door Hitler gewaardeerd kunstenaar als Arno Breker mocht de hoofddoek naar oud-Grieks voorbeeld als motief hebben gebruikt, maar volgens Blotkamp had de doek geen algemeen aanvaarde politieke betekenis. Hij zag in het portret naast vastberadenheid ook somberheid, wat hij verklaarde uit het feit dat Koch veel ziek was in de periode waarin hij het maakte.<sup>94</sup>

Alleen bij *Marschgezang* was volgens Blotkamp een associatie met het fascisme op zijn plaats vanwege de daarop afgebeelde bezems en vlaggen. Toch vond hij ook deze eerder passen in 'Kochs persoonlijke en onorthodoxe gevoel voor symbolen en betekenissen' dan in 'een officiële fascistische symboliek'.<sup>95</sup> Blotkamps terughoudendheid gold niet alleen Kochs politiek verdachte werk. Ook andere werken bestudeerde hij vooral op hun formele aspecten.<sup>96</sup> Hij zat hiermee op één lijn met Koch zelf, die stelde dat een schilderij is als een zelfbedieningswinkel: je kiest zelf wat je eruit wilt halen. Het vastleggen van betekenis vonden zij een hachelijke zaak.<sup>97</sup>

De reacties op Blotkamps proefschrift vormden het startschot van een discussie die nog lang zou voortduren. De pers prees de studie, maar meende tevens dat de auteur te weinig op Kochs levensloop was ingegaan en te terughoudend was geweest in het toekennen van betekenis aan zijn oeuvre.<sup>98</sup> Politieke aspecten in Kochs werk 'zouden nader uitgewerkt moeten worden', aldus Jan van Geest in *Vrij Nederland*.<sup>99</sup> Acht jaar later zou een nieuwe publicatie over Koch het beeld bijstellen. Onder leiding van kunsthistoricus Eddy de Jongh onderwierpen de Utrechtse studenten Anniek Ouwerkerk en Louis van Tilborgh het *Zelfportret met zwarte band* aan een uitgebreide analyse.<sup>100</sup> Zij plaatsten de vormaspecten van het schilderij in een kunst- en cultuurhistorische context. Hun verslaglegging vormt een overtuigend antwoord op de enkele regels die Blotkamp aan de politieke betekenis van het schilderij had gewijd. De auteurs beschreven Kochs antidemocratische, fascistische en nationaalsocialistische sympathieën

en de wijze waarop deze gezindheden vanaf de jaren twintig waren verbeeld. Zij concludeerden dat het zeker verantwoord lijkt om te stellen 'dat Koch in 1937 in zijn zelfportret een fascistisch ideaal heeft willen oproepen, het ideaal van de nieuwe mens, waarvan hij later in *De Waag* zo vervuld zou blijken te zijn'.<sup>101</sup>

De in hoofdstuk 2 besproken interpretatie van Engelmans Koch-monografie uit 1941 ondersteunt deze conclusie. Een sluitende bewijsvoering is weliswaar onmogelijk, maar op grond van wat bekend is over Koch, is het waarschijnlijker dat de zwarte band wél aan zijn fascistische sympathieën te verbinden is dan niet. Hierbij blijft ook Kochs argument van de zelfbedieningswinkel overeind. Dat de bezoeker van deze winkel een bepaald product niet in zijn mandje legt, betekent immers niet dat het nooit in de schappen heeft gelegen. Tegen Ouwerkerk en Van Tilborgh had Koch gezegd dat het zinloos was om je af te vragen waarom hij zichzelf een doek had omgebonden op het schilderij, en waarom deze doek zwart was – even zinloos als de vraag waarom op een zelfportret uit 1936 geen doek te zien was. Een antwoord waarmee de jonge auteurs het moesten doen, maar dat in de kern ontwijkend is – wat de vraag des te zinvoller maakt.<sup>102</sup>

Het Utrechtse onderzoeksproject, dat eveneens een tentoonstelling omvatte waar behalve het studieobject een keur van kunstwerken, brieven, affiches en krantenartikelen te zien was die het in zijn historische context plaatsten, werd goed ontvangen. Veel critici gingen mee in de centrale stelling ervan.<sup>103</sup> De discussie over wat de twee onderzoekers het esthetische en het morele standpunt noemden, was daarmee echter nog niet verstomd. In de inleiding van de tentoonstellingscatalogus *Pyke Koch* (Arnhems Gemeentemuseum, 1982-1983) verdedigde Blotkamp zijn these over het *Zelfportret met zwarte band*. Zijn belangrijkste argument was dat voor de oorlog nergens aan de vermeende fascistische lading van het werk was gerefereerd. In 1938 had het op de Biënnale van Venetië gehangen en naar aanleiding daarvan was het niet alleen in de Nederlandse, maar ook in de Italiaanse en Duitse pers beschreven. Dat dit geen waterdicht bewijs is, toont de vooroorlogse receptie van Van de Velde's *Nieuwe mensch*. Ook hieraan verbond niemand indertijd politieke conclusies.<sup>104</sup>

Aan Kochs artistieke kwaliteiten twijfelde in de jaren tachtig inmiddels niemand meer en de prijzen voor zijn werk waren navenant. In 1988 werden bij Christie's acht van zijn werken geveild voor f1,5 miljoen.<sup>105</sup> Het is een bedrag waar Van de Velde, Polet en de schilders van Arti et Amicitiae alleen maar van konden dromen en leverde krantenkoppen op als 'Fout? Fout! ... en toch is Pyke Koch goed'.<sup>106</sup> Koch was als 'foute' kunstenaar

iconisch geworden, zoals Leni Riefenstahl of Arno Breker in Duitsland. Zoals Riefenstahl hooghartig, maar niet geheel onwaar placht te zeggen: 'Ik was de beste zondebok voor de misdaden van het naziregime, omdat mijn films de beste waren uit die afschuwelijke periode.'<sup>107</sup>

#### 'BESLIST NIET POLITIEK CORRECT'.

##### RECEPTIE VANAF DE JAREN NEGENTIG

Een jaar na Kochs dood in 1991 bracht kunsthistoricus John Steen meer duidelijkheid over zijn politieke verleden. Uit de archieven van de Bijzondere Rechtspleging diepte hij de bewijsstukken op die Kochs consequente ontkenning van zijn NSB-lidmaatschap ontcrachtten. 'Koch werd op 9 november 1940 ingeschreven als lid van de N.S.B., mede als gevolg van de fusie tussen deze partij en het Verdinaso,' schreef Steen.<sup>108</sup> Hij liet in het midden of Koch hiervan had geweten, wat begrijpelijk is omdat zelfs de medewerkers van de Bijzondere Rechtspleging daar destijds niet uit waren gekomen.

Steen publiceerde zijn onderzoek ter gelegenheid van de expositie *Magisch realisten en tijdgenoten* in het Arnhems Gemeentemuseum. De reacties hierop tonen de hardnekkigheid van het 'foute' imago van het magisch of neorealisme. *De Volkskrant* stelde: 'Magisch realisten zoals Koch roepen bij een aantal kunsthistorici nog steeds herinneringen op aan collaboratie en oubollige schilderkunst. Tijdens de bezetting werden realistisch werkende Nederlandse schilders nu eenmaal zeer door de Duitsers gewaardeerd en sommige kunstenaars hebben met de bezetter ook meegewerkt.'<sup>109</sup> Kijkend naar de deelnemerslijst zien we dat dat slechts op Koch en Raoul Hynckes van toepassing was. De overige zes – Carel Willink, Wim Schuhmacher, Dick Ket, Johan Mekkinck, Charley Toorop en Edgar Fernhout – hielden zich afzijdig of pleegden verzet.<sup>110</sup> De hier getoonde realisten blonken dus niet uit in medewerking met de bezetter.

Dat de tentoonstelling desondanks een dergelijke associatie oproep, heeft te maken met beeldvorming. De bezetter had inderdaad een voorliefde gehad voor het neorealisme, wat direct na de oorlog een belangrijke reden was geweest voor de impopulariteit ervan. Nu, vele decennia na de oorlog, was de stroming terug in beeld als misschien wel de meest karakteristieke stijl van de jaren dertig, waarin zich een zekere mate van vernieuwing, schilderkunstig talent en gevoel voor tijdgeest verenigden. Koch was daar een van de belangrijkste dragers van. De artistieke aandacht die hij genereerde, ging echter stevast gepaard met verwijzingen naar oorlog en fascisme. Hij en in mindere mate Hynckes wierpen als kernfiguren binnen het neorealisme hun schaduw over de stroming in haar geheel.

Dit is het probleem waarnaar *de Volkskrant* verwees. Het beperkt zich vandaag de dag evenwel vooral tot het publieke debat. De tentoonstellingen en bezoekersaantallen zijn er niet lager om – misschien zelfs hoger – en de economische waarde van het werk komt er evenmin door in het gedrang. De opwaartse lijn die in de jaren zestig inzette, lijkt gestabiliseerd. De stijl vormt een vast onderdeel van de Nederlandse canon, met Koch als een van de vaandeldragers. Het Museum Arnhem bezit een flink aantal van zijn werken, het Centraal Museum in zijn thuishaven Utrecht voert de lijst aan met 22 schilderijen en vijftien tekeningen.<sup>111</sup> Het museum begon de schilder serieus te verzamelen met het aantreden van directeur Sjarel Ex in 1988.<sup>112</sup> In 1995 bood de familie Koch vijf werken te koop aan die het museum al in bruikleen had. Drie daarvan wist men met behulp van externe financiering aan te kopen, plus datzelfde jaar het *Portret van Asta Nielsen*. Directeur Ex zweeg over de aankooprijzen, maar vertelde wel dat deze fors waren gestegen sinds de grote Koch-tentoonstelling in Museum Boijmans Van Beuningen, die eveneens in 1995 had plaatsgevonden. Ook stelde hij: 'Pyke Koch is een van de belangrijkste Nederlandse kunstenaars van deze eeuw, maar voor Utrecht hoort hij bij de eerste vier. Samen met Rietveld, Moesman en Van Ravesteijn. En dan staat Koch niet op de vierde plaats.'<sup>113</sup>

In de jaren negentig voegde zich bij het rijtje verzamelaars van Koch het Frisia Museum in Spanbroek, later hernoemd naar oprichter en hoofdsponsor Dirk Scheringa.<sup>114</sup> Scheringa's collectie werd in 2009 meegezogen in het faillissement van zijn DSB Bank, maar zal vanaf 2015 weer getoond worden in het Gelderse Gorssel en Ruurlo.<sup>115</sup> De nieuwe eigenaar, de industrieel Hans Melchers, vond de collectie te belangrijk om voor het land verloren te laten gaan en kocht het Nederlandse deel ervan van Scheringa's schuldeisers.<sup>116</sup>

De genoemde tentoonstelling in Museum Boijmans Van Beuningen liet wel heel duidelijk zien dat de waardering voor Koch niet op zichzelf kon staan. Zo was het initiatief volgens Godert van Colmjon, wiens stuk in verschillende streekkranten verscheen, 'een serieuze poging het kunstenaarschap van Koch te rehabiliteren'. Dat kunstenaarschap was volgens de recensent 'van een gewelddadige mannelijkheid', 'koel' en 'onbuigzaam'. Hij vond het onbegrijpelijk dat Koch na zijn veroordeling had vastgehouden aan 'het harde conservatisme van zijn stijl'.<sup>117</sup> *Trouw* omschreef het *Zelfportret met zwarte band* als 'het griezelige zelfportret' waarop Koch zichzelf schilderde 'als onverzettelijke held met kille dodersblik die in deze tijd beslist niet politiek correct zou zijn'. Ook vond de krant dat gastinstelling Boijmans

weinig aandacht besteedde aan Kochs 'foute houding'.<sup>118</sup> Het commentaar van *HP/De Tijd* is ronduit vijandig te noemen. Koch zou afkomstig zijn uit 'de onuitputtelijke bron van domoren en corpsballen, zich superieur wanende megalomanen en bekakte politici in de dop'. Het tijdschrift stelde voor om zijn 'wrakke oeuvre' samen met het werk van Erich Wichman en Ed Gerdes te presenteren, onder de titel *Het wrang geparfumeerde wereldbeeld*.<sup>119</sup>

*NRC Handelsblad* had zijn bedenkingen bij het biografische artikel van Kochs zoon Peter in de tentoonstellingscatalogus. Koch junior ging wel in op zijn vaders fascistische en antidemocratische trekken, maar liet zijn flirt met het nationaalsocialisme en de bezetter achterwege.<sup>120</sup> Criticus Henk van Gelder legde de vinger op de zere plek:

Op zichzelf is het niet noodzakelijk in een boek-bij-een-tentoonstelling stil te staan bij de politieke opvattingen en levensloop van de schilder. Boymans hinkt hier echter op twee gedachten: de fascistische sympathieën van Pyke Koch worden wel aangestipt, maar tegelijk vervaagd, vergoelikt en verdraaid – en waar ze toe leidden, werd weg-gemoffeld. Dat is onbegrijpelijk.<sup>121</sup>

Ook uit andere hoeken kwam kritiek. Schildersdochter Wilma Schuhmacher uitte haar ongenoegen in het radioprogramma *Montaigne*. Ze vond het ontactvol dat Koch zo'n belangrijke expositie kreeg terwijl op hetzelfde moment werd gevierd dat Nederland een halve eeuw van de nazi's was bevrijd. Desgevraagd zegt ze:

Je gaat niet een grote tentoonstelling maken van een schilder – als je de bevrijding herdenkt – die absoluut fout is geweest. [...] dat kun je ook een ander jaar doen. Als je dat per se wilt. [...] je kunt zeggen, je komt ook niet op een begrafenis met een bruidsboeket. [...] Er zijn bepaalde dingen, die doe je niet. [...] Kijk, die anderen, een aantal schilders – of laten we zeggen artiesten – die hebben getekend vanwege de boterham. Maar Koch was echt fout. Koch zijn theorieën stonken. Lees die *Waa*. Dat was hoogst onsmakelijk.<sup>122</sup>

Niet ten onrechte scheen Carel Blotkamp het oordeel over Koch strenger dan ooit tevoren. In *Vrij Nederland* nam hij het op voor de schilder wiens oeuvre zijn specialisatie is en die bij leven tot een vriend was geworden. Dat Koch tot 'handlanger of medeplichtige van het kwade' was verworpen, had volgens hem een publieke functie. Met het ter sprake brengen van Kochs

oorlogsverleden zouden de critici impliciet naar hun eigen politieke correctheid verwijzen.<sup>123</sup>

Ook hier is de omgang met Kochs werk – in dit geval de door Blotkamp waargenomen ‘politieke correctheid’ – te verbinden aan de tijdgeest. Na de jaren zestig en zeventig, waarin de bezetting gepolitiseerd raakte, werd deze in de jaren tachtig doorgaans op iets minder felle toon besproken.<sup>124</sup> In de jaren negentig keerde de oorlog in alle hevigheid terug in de publieke sfeer.<sup>125</sup> De optimistische, welvarende jaren na de val van het IJzeren Gordijn en vóór 9/11 en de moord op Fortuyn en Van Gogh waren bij uitstek de jaren van de ‘politieke correctheid’. In de westerse wereld heerste een sterk geloof in de door de Amerikaanse politicoloog Francis Fukuyama voorspelde eindoverwinning van de liberale democratie, wat de corrupte aard van politieke alternatieven als het fascisme en communisme extra benadrukte. De kritische geest werd verder aangewakkerd door enkele grote en pijnlijke affaires rond de naoorlogse behandeling van oorlogsslachtoffers. In 1995 kwam aan het licht dat zich in Zwitserse banken al decennialang ‘slapende’ rekeningen van slachtoffers van de Shoah bevonden, ter waarde van honderden miljoenen guldens.<sup>126</sup> Dit leverde een wijdvertakt internationaal debat op, dat op zijn beurt tal van gerelateerde kwesties in gang zette.

In Nederland bracht onderzoek aan het licht dat de behandeling van terugkerende joodse slachtoffers dikwijls kil of zelfs vijandig was geweest.<sup>127</sup> Joden, maar ook Roma, Sinti en Indische groepen werden met terugwerende kracht financieel gecompenseerd.<sup>128</sup> Het overheidsproject *Herkomst Gezocht* nam de afwikkeling van de kunstroof door de nazi's onder de loep. Nederlandse overlevenden van de Shoah hadden hun eigendommen na de oorlog vaak met grote moeite of helemaal niet teruggekregen. Er was indertijd weinig oog geweest voor het joodse leed, terwijl het belang van de rijkskunstcollectie, waarin niet-gerestitueerde werken uiteindelijk overvloeiden, al te zeer had meegewogen. Bureau *Herkomst Gezocht* probeerde de rechtmatige eigenaren van die werken alsnog te achterhalen, waarbij slachtoffers en hun nabestaanden werden aangemoedigd claims in te dienen. In 2006 leidde dit tot de teruggave van 202 werken aan de erfgenamen van kunsthandelaar Jacques Goudstikker.<sup>129</sup> In 2000 bood premier Kok zijn excuses aan voor de naoorlogse behandeling van de joden in Nederland.<sup>130</sup> Het besef dat de oorlogsgeneratie langzaam maar zeker aan het verdwijnen was en er nu nog iets kon worden rechtgezet, droeg bij aan deze ontwikkelingen.<sup>131</sup>

In zijn analyse van de reacties op de Boijmans-tentoonstelling stelde Blotkamp dat iedere interpretatie van mensenwerk, dus ook van kunst,

onwillekeurig wordt beïnvloed 'door opvattingen en preoccupaties van de interpretator, door psychische factoren dus, maar ook door sociale factoren, zeker wanneer hij met die interpretatie naar buiten treedt'.<sup>132</sup> De kunsthistoricus verweet de critici dat zij zich bij hun beoordelingen te weinig bewust waren geweest van deze 'sturingsmechanismen van psychische en sociale aard'.<sup>133</sup> De sturingsmechanismen waar Blotkamp op doelde, waren geworteld in het eigentijdse denken over de oorlog. Kochs strenge veroordeling sloot aan bij de heersende aandacht voor historische misstappen.

Een kleine tien jaar na de spraakmakende Boijmans-expositie was Koch te zien in het Frisia Museum. Ook hier werkte Kochs familie mee, en ook dit museum wrong zich in bochten waar het de politieke kant van de schilder betrof. Uitgangspunt van de tentoonstelling was Kochs liefde voor Italië.<sup>134</sup> Zijn sympathie voor het fascisme dringt zich hierbij onmiskenbaar op – het is dan ook interessant om na te gaan wat het museum daarmee deed.

Zoals de titel van de expositie, die *Fresco's en Fellini* luidde, al doet vermoeden, beperkte men zich vooral tot de onbeladen aspecten van Kochs passie voor Italië. De catalogus bevat een klein hoofdstukje over de politieke inspiratie die hij er opdeed. Dat doet eufemistisch aan, zoals de volgende passage laat zien:

De politieke actualiteit van het Italië in die dagen heeft geen directe weerslag op zijn werk, of het zou in het onvoltooide schilderij 'Marschgezing' (1940) moeten zijn. [...] Dat werk rekent Koch niet tot zijn oeuvre, simpelweg omdat hij het vernietigt alvorens het te voltooien. Koch is altijd wars van schilderijen met duimendikke symboliek of een 'boodschap'. Het is vreemd dat hij dat ineens zelf zo toepast en op zich kan dat een reden zijn dat hij het werk heeft vernietigd. Ook al neemt Koch afstand van het schilderij, hij voorkomt daarmee niet dat er door vele critici juist bevestiging in dit schilderij wordt gevonden voor zijn politieke denkbelden.<sup>135</sup>

Het wel of juist niet benadrukken van de voor Koch gunstige respectievelijk ongunstige feiten maakt de lezer hier achterdochtig. Zo is de beschrijving van de vernietiging van *Marschgezing* te kort door de bocht. Koch lijkt het werk eerder om de vorm dan om de inhoud te hebben afgekeurd. Blotkamp stelde in zijn proefschrift dat de schilder zijn creatie vernietigde omdat het 'artistieke gehalte' ervan hem teleurstelde.<sup>136</sup> En waar zijn het door Italië geïnspireerde *Zelfportret met zwarte band*, dat veel kenners als

uiting van Kochs politieke denkbeelden zien, en de tekening *Het wachten* (1941), waarin rodebundels of fasces werden verwerkt? Waarom niet die derde f – die van fascisme – er ook nog bij gehaald? Met de drieslag *Fresco's, Fellini en fascisme* had het museum Kochs bewondering voor Italië vollediger en opener kunnen presenteren.

Ook *NRC Handelsblad*-columnist Frits Abrahams kon niet helemaal met de verkozen historische interpretatie uit de voeten. Het museum verzweeg het verleden niet, zo stelde hij vast, maar je moest er wel goed naar zoeken. Hij citeerde enkele regels uit een van Kochs artikelen in *De Waag* om duidelijk te maken welk deel van de geschiedenis de bezoeker onthouden bleef. Daarin had Koch ook zijn politieke liefde voor Italië betuigd.<sup>137</sup>

Zo wordt links en rechts nog altijd aan het Koch-beeld geschaafd. De eigen standpunten ten opzichte van de oorlog en de persoonlijke verhouding tot de schilder spelen daarbij een duidelijke rol. Net als bij Van de Velde waken zijn verwanten zorgvuldig over zijn erfgoed. Verlies aan kritische distantie ligt daarbij op de loer. Het is de reden waarom kleinzoon Andreas, die historicus is, zich niet aan zijn grootvaders biografie wil wagen: 'Ik heb als nazaat de schijn tegen. Dus is het misschien beter als een ander op termijn dat boek schrijft.'<sup>138</sup>

De interpretatie van Kochs kunst hangt tevens af van de visie op doel en inhoud van de kunstgeschiedenis. Blotkamp heeft zoals we zagen een formalistische kijk. Zijn Utrechtse collega Eddy de Jongh daarentegen onderschrijft de iconologische methode. Deze methode betreft de politiek-maatschappelijke achtergrond van een schilder wél in de bestudering van zijn oeuvre en leidt zo tot andere uitkomsten.<sup>139</sup>

Een plaats waar Kochs verleden nadrukkelijk achterwege blijft, is het digitale visitekaartje van de gemeente Utrecht. Te midden van Rietveld, Kytelman en andere gemeentelijke boegbeelden prijkt Kochs naam op een website die het publiek ervan moet overtuigen dat Utrecht 'dé bron van authentiek talent rondom kennis en cultuur' is.<sup>140</sup> Of de schilder verheugd zou zijn geweest over zijn bijdrage aan de Utrechtse *city marketing*, is de vraag. Op zijn oude dag noteerde hij, cynisch als altijd: '[...] om wat beweging te krijgen ga ik dan soms nog een eindje fietsen – altijd dezelfde weg; er is weinig keus in de trieste entourage van deze stad waar ik, als bij vergissing, ben blijven wonen'.<sup>141</sup>

## *De neergang van Johan Polet*

### POLETS ZUIVERING

Gedurende de eerste bevrijdingsweken was Johan Polet niet thuis. Zijn woning en atelier op de Zomerdijkstraat lagen er verlaten bij, in de gerechtelijke archieven heet het dat hij 'voortvluchtig' was.<sup>1</sup> Waarschijnlijk was de grond hem rond de vijfde mei 1945 te heet onder de voeten geworden. Korte tijd was er sprake van dat collega Jaap Kaas Polets woon- en werkverblijf zou overnemen. De joodse beeldhouwer had twee jaar lang ondergedoken gezeten en was zijn huis en het grootste deel van zijn materiaal en gereedschap kwijtgeraakt. Kaas vond echter een andere woning en Polet keerde terug naar huis.<sup>2</sup>

In tegenstelling tot NSB'er Van de Velde werd Kultuurraadslid Polet niet in hechtenis genomen.<sup>3</sup> Wel werd zijn vermogen onder beheer gesteld, maar toen het Beheersinstituut tot de conclusie was gekomen dat dat nihil was, maakte men de situatie weer ongedaan.<sup>4</sup> Verder werd de beeldhouwer meermaals verhoord in het kader van de bijzondere rechtspleging en verscheen hij voor de Ereraad voor de Beeldende Kunsten. De ereraad plaatste hem als Kultuurraadslid in de zwaarst te bestraffen categorie, waarin ook NSB'ers vielen. Deze strenge sanctie voor een relatief invloedarme instelling was een punt van discussie geweest, maar ereraadslid Nico Donkersloot had het pleit gewonnen met het argument dat hij toetreding tot de Kultuurraad een zeer ernstige misstap achtte.<sup>5</sup> De Kultuurraad was indertijd met veel tamtam gelanceerd als prestigieus orgaan met vooraanstaande leden. Dat de raad in werkelijkheid een 'tandenloze tijger' was geweest, om met kunsthistoricus Michael Huig te spreken, deed daar voor de ereraad weinig aan af.<sup>6</sup>

Bij zijn verhoor legde Polet uit dat hij tot de Kultuurraad was toegetreden omdat dit de enige manier was geweest om iets voor de Nederlandse cultuur en het Nederlandse volk te doen. De Kultuurraad was volgens hem een specifiek Nederlandse instelling met enkel adviesbevoegdheid. Pas later zou hij hebben gemerkt dat raadsresident Snijder ss'er was. Hij had zijn activiteiten vervolgens niet gestaakt, omdat hij 'doordringen in het kamp van den vijand' nodig achtte voor een volledig verzet. Hij was uitgegaan van een 'humanistisch' standpunt, voegde hij toe, hij had gezien dat hij vanuit deze positie 'de meeste personen zou kunnen sauveren'.<sup>7</sup> Waarschijnlijk verwees Polet naar de hulp die hij aan zijn joodse burens en aan de illegaliteit had geboden. Even later stelde Polet echter weer dat 'alleen de handhaving van de cultuur' voor hem had geteld.<sup>8</sup> Enkel dit laatste komt overeen met de redenen die hij in 1940 had aangedragen om zich in

de nationaalsocialistische cultuurpolitiek te begeven. Van doordringen in het kamp van de vijand of het redden van mensen had hij toen niet gesproken. Het lijkt er dus op dat Polet twee zaken door elkaar haalde.

De ereraad bestraft Polet met zes jaar uitsluiting. In hoger beroep werd dat bijgesteld naar twee jaar uitsluiting van overheidsopdrachten en tentoonstellingen, vijf jaar van verenigingslidmaatschappen en levenslang van bestuursfuncties.<sup>9</sup> Hoewel hij tijdens zijn proces geen spijt betuigde, schijnt hij dat later wel te hebben gekregen.<sup>10</sup> De negatieve invloed die de oorlog op zijn verdere leven uitoefende, is daar vermoedelijk niet los van te zien.

#### KUNSTENAARSCHAP 1945-1971

De Nederlandse beeldhouwersgemeenschap betaalde een hoge tol voor haar principiële opstelling tijdens de bezetting. Gerrit van der Veen, Frits van Hall, Johan Limpers en Cor van Teeseling eindigden voor het vuurpeloton.<sup>11</sup> Henk Henriët was een van de slachtoffers op de Cap Arcona, het Duitse schip met kampgevangenen dat in mei 1945 door de Engelsen werd gebombardeerd.<sup>12</sup> Beeldhouwster Ans op 't Land stierf in Ravensbrück.<sup>13</sup> Deze tragische balans versterkte zowel de onderlinge band tussen de 'goede' beeldhouwers als hun afkeer van 'foute' vakgenoten. In een interview uit 1981 memoreerde Leo Braat: 'Er is nooit zo'n eensgezindheid geweest als na de oorlog, onder de beeldhouwers. Wij waren toen bij wijze van spreken onverslaanbaar.'<sup>14</sup>

De NKB was als een van de weinige kunstenaarsverenigingen niet met de bezetter in zee gegaan.<sup>15</sup> Na de oorlog trad hij weer in werking en vervulde ze zoals we zagen een vooraanstaande rol bij de totstandkoming van de oorlogsmonumenten.<sup>16</sup> Bij de zuivering van zijn eigen leden trad de NKB strenger op dan andere verenigingen. Beeldhouwers die zich bij de Kultuurkamer hadden gemeld, moesten zich daarvoor tijdens de eerste naoorlogse bijeenkomsten verantwoorden. Vier van hen werden voor de duur van hun Kultuurkamerlidmaatschap geroyeerd. Zij keerden na beëindiging van hun straf niet terug. De overigen kregen vergiffenis.<sup>17</sup>

Hoewel de NKB-zuivering voorbijging aan Polet – hij was al geruime tijd geen lid meer – had deze wel effect op hem: het machtsmonopolie dat de vereniging bezat op het gebied van beeldhouwkunst, was als gevolg van de oorlog alleen maar sterker geworden. Het NKB-lidmaatschap was letterlijk broodnodig voor een beeldhouwer. De verstotenen hadden hiermee het nakijken en belandden vaak in financiële moeilijkheden.<sup>18</sup> Terwijl veel beeldhouwers het tijdens de wederopbouw ruimer kregen vanwege de oorlogsmonumenten, belandde Polet in 1947 in de steun.<sup>19</sup> Daarbij

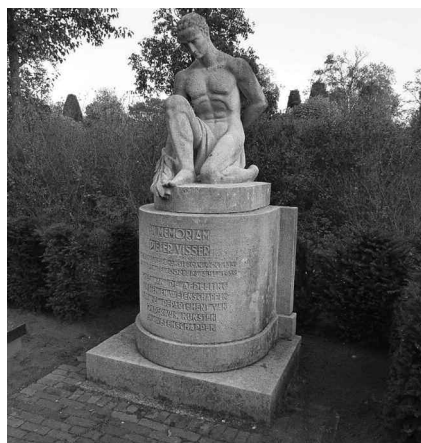
raakte hij depressief en aan de drank.<sup>20</sup> Hij kon in deze jaren met recht een paria worden genoemd, zo bevestigen door kunsthistorica Elisabeth Houtsmuller afgenomen interviews met bekenden van Polet, onder wie de beeldhouwers Paul Grégoire en Jan Meefout en de schilder Otto de Kat.<sup>21</sup> Het feit dat hij nog steeds in het kunstenaarscomplex op de Zomerdijkstraat woonde, te midden van vakgenoten, zal de toestand er niet gemakkelijker op hebben gemaakt. Volgens De Kat had Polet het kunnen waarderen dat hij recht in zijn gezicht toegaf moeite te hebben met zijn verleden. 'De meeste mensen hielden gewoon hun mond,' zei De Kat. 'Ze groetten hem niet meer en hij is vreselijk geïsoleerd geraakt.'<sup>22</sup> Tekenend voor Polets toestand zijn de vele clownfiguren die hij in deze jaren maakte – eens sprak hij de woorden dat ze hem aan hemzelf deden denken.<sup>23</sup>

Polet kreeg echter ook steun, niet zelden van kunstenaars en kunstminnenden die geen of weinig blaam trof. Van Han Wezelaar is bekend dat hij hem weer in het beeldhouwerswereldje probeerde te betrekken.<sup>24</sup> In 1952 kreeg Polet de kans om met schilder Gerard Sluiter te exposeren, een bekende met wie hij op goede voet was blijven staan. Sandberg kocht in 1950 twee beelden aan uit Polets expressionistische periode.<sup>25</sup> John Rädecker probeerde samen met voormalig Boijmans-directeur Dirk Hannema – die eveneens met de nek werd aangekeken, maar daar door zijn welgesteldheid en zijn netwerk minder last van had – opdrachten voor Polet te vinden.<sup>26</sup> Ook Federatie-lid Matthieu Wiegman ontfermde zich over de berooide en terneergeslagen beeldhouwer. De twee kenden elkaar nog van de *Kroniek van hedendaagsche Kunst en Cultuur*. Polet omschreef Wiegman eind 1947 als 'een mijner oudste en meest vertrouwde collega's'.<sup>27</sup> Tijdens de bezetting had Wiegman steun bij het DvK aangevraagd. Dit maakte de schilder wellicht begripvoller voor Polet.<sup>28</sup>

Of de moeite van genoemde personen veel zoden aan de dijk zette, is te betwijfelen. Polet kreeg na 1945 veel minder opdrachten dan voordien. Van de gemeente Amsterdam ontving hij er twee. Zijn *Scheepstimmerman* staat vandaag de dag nog steeds op de uitkijk op het Enkhuizerplein in Amsterdam-Noord, de tweede opdracht voerde hij niet uit. Voor de Rotterdamse Kunststichting maakte hij een plaquette ter gelegenheid van de zestigste verjaardag van dirigent Eduard Flipse.<sup>29</sup>

Verder moest Polet nog twee opdrachten afronden die van voor de oorlog dateerden. De eerste betrof een rijksopdracht ter vervaardiging van het eerder ter sprake gekomen grafmonument voor cultuurambtenaar Piet Visser, de geestelijk vader van het begrotingsartikel voor rijksopdrachten aan beeldend kunstenaars.<sup>30</sup> Polet had de opdracht indertijd niet zonder slag of stoot gekregen. De Rijkscommissie van Advies voor Op-

drachten aan Beeldende Kunstenaars meende begin 1940 weliswaar dat Polet de aangewezen persoon was om het beeld te maken, maar vond ook dat hij al een flink aantal opdrachten op zijn naam had staan. Okw-minister Gerrit Bolkestein stelde voor om enige noodlijdende beeldhouwers te vragen een tegenontwerp in te dienen. Mocht Polet met kop en schouders boven de rest uitsteken, dan zou hij de opdracht alsnog krijgen.<sup>31</sup> Op 8 december 1940 schreef de commissie aan de net geïnstalleerde secretaris-generaal van het DvK Tobie Goedewaagen dat zij Polets voorstel 'verre boven de anderen te verkiezen' achtten.<sup>32</sup> Polet zette zich aan de realisatie van zijn ontwerp, een knielende mannenfiguur, maar het proces stokte in 1943 omdat hij de uitvoerder van het beeld niet meer kon betalen.<sup>33</sup> Na de oorlog kwam de zaak weldra bovendrijven en werd contact gezocht met Polet, die meldde dat hij 'op algemeen psychologische gronden' had willen afwachten tot het ministerie zelf over de zaak zou beginnen.<sup>34</sup> In een nota aan de minister werden twee opties voorgesteld: of Polet zou op grond van zijn vruchteloze arbeid gedwongen worden zijn honorarium terug te betalen, of hem zou verzocht worden het werk af te maken. In het eerste geval gold het probleem dat Polet 'zo arm als Job' was – zoals de notaschrijver had vernomen van een buurman van de beeldhouwer. Maar ook aan de tweede mogelijkheid kleefde een bezwaar, getuige de vraag 'of het niet wat erg onelegant is om een beeld van iemand, van wie alom bekend is, dat hij onzuiver was, op het graf van de heer Visser te plaatsen'.<sup>35</sup> De aanbeveling luidde dan ook om de zaak te laten rusten. Enige maanden later kwam het ministerie hierop terug. Men had ontdekt dat Polets uitsluiting ten einde was en de beeldhouwer had kenbaar gemaakt zijn werk graag af te willen



Johan Polet, grafmonument Piet Visser (1949), Voorburg.

maken, waarbij hij de publiciteit zou mijden. De burgemeester van Voorburg – waar het graf van Visser zich bevindt – en Vissers weduwe stemden in en Polet toog aan het werk.<sup>36</sup> Op 20 juni 1949 werd het beeld in stilte op het graf geplaatst.<sup>37</sup>

De andere opdracht die Polet nog af moest maken, betrof een geschenk van de gemeente Amsterdam aan Museum Boijmans ter gelegenheid van de opening van het nieuwe museumgebouw in 1935. Het gipsmodel – een mannelijk naakt voorstellend – was goed ontvangen toen het in 1937 in het Stedelijk Museum was gepresenteerd.<sup>38</sup> Jan Engelman noemde het ontwerp in *De Groene Amsterdammer* de bekroning op een tijdperk waarin Polet veel had geprobeerd. ‘Het kondigde zich aan,’ stelde hij, ‘dat deze klaarheid en deze natuurlijkheid komen zouden, maar de geboorte is den Hollander een moeite. De mannenfiguur werd niet alleen een werk dat van verworven kunde getuigt, zij is ook plastisch een geheel welbegrepen schepping.’<sup>39</sup> Tijdens de oorlogsjaren werkte Polet aan het kalkstenen eindproduct.<sup>40</sup> Dat werd op lyrische toon beschreven door Frans Hannema en Nico de Haas, die het beeld als summum van nationaalsocialistische beeldhouwkunst zagen. ‘Met zúlke monumenten diende de staat, nu zij verklaard heeft de kunst tot haar zaak te maken, pleinen en straten te sieren, teneinde het volk op de meest verheffende en sprekende wijze er van te doordringen, wat schoon, edel en moedig leven is,’ aldus Hannema in het *Algemeen Handelsblad*.<sup>41</sup> Toen het beeld in 1950 aan Boijmans werd geschonken, wijdde *De Telegraaf* er een klein berichtje aan. De krant beoordeelde het werk als ‘een belangrijke aanwinst voor de verzameling moderne beeldhouwkunst in het Museum Boymans’.<sup>42</sup> Na deze commentaren detoneert Hammachers oordeel over het beeld in zijn overzichtswerk *Beeldhouwkunst van deze eeuw* (1955). Hammacher zag het als exemplarisch voor de meest recente fase van Polets gaandeweg kelderende artistieke niveau, die zou worden gekenmerkt door een ‘slap academisme’.<sup>43</sup>

De Federatie was niet blij met de gang van zaken rond het geschenk voor Boijmans. Men vond dat het ‘niet moest mogen’ dat Polet het werk had afgemaakt en ermee in de aandacht was komen te staan. Federatie-directeur Jan Kassies wist echter dat openbaar protest in dit geval geen optie was, omdat de opdracht van voor de oorlog stamde en Polets sanctie beëindigd was. ‘Wij stellen ons voor een brief aan B. en W. te schrijven, waarin wij op het onkiese van deze affaire wijzen, doch menen niet verder te kunnen gaan,’ schreef hij in een brief aan hoorspelactrice Mien van Kerckhoven-Kling. Zij had Kassies enkele weken eerder verontwaardigd opgebeld over de gang van zaken rond Polet. Frustratie over de zuivering vermengt zich in Kassies’ brief met het besef dat de Federatie met het oog op het eigen

functioneren water bij de wijn moest doen: 'Ik begrijp, dat mijn antwoord U zal teleur stellen, maar U bent toch wel aan een en ander gewend? De wereld is nu eenmaal zo en wij moeten ons bij de harde realiteit van een mislukte zuivering en een terugkeer van allerlei dubieuze elementen neerleggen, wanneer wij als organisatie iets willen bereiken. Aan ons persoonlijk standpunt doet dit niets af.'<sup>44</sup>

In 1954 werd Polet toegelaten als lid van Arti et Amicitiae.<sup>45</sup> Hij was in 1932 ook al lid geworden van de vereniging, maar tegen het einde van de jaren dertig geroyeerd wegens wanbetaling. In de vroege jaren vijftig bezocht hij de sociëteit geregeld als introducté, wat het bestuur niet kon waarderen. Dat lag naar men zei aan de schulden die hij bij de vereniging had, maar waarschijnlijk speelde ook zijn reputatie een rol. Toen hij in 1953 opnieuw wilde toetreden, overlegde het bestuur of het wel of niet 'voor zuiveringsraad' moest optreden. Men besloot dit te laten afhangen van de stemming onder de leden, die tegen elke kandidatuur schriftelijk bezwaar konden maken.<sup>46</sup>

In plaats van schriftelijke bezwaren kreeg Polet bijval. Portretschilder Theo Swagemakers, een buurman van Polet op de Zomerdijkstraat, spande zich in om hem van zijn schulden af te helpen. Door zijn inspanning ontving Polet f200 van een kunstenaarsfonds, zodat hij zijn schuld van f75 kon betalen en opnieuw lid kon worden.<sup>47</sup> Dat Swagemakers sympathie had voor de beeldhouwer, bewijst ook het portret dat hij in 1961 van hem exposeerde. Een recensent omschreef het als 'sober' en 'sympathiek'.<sup>48</sup>

Met de twintig jaar jongere beeldhouwer Carel Kneulman had Polet eveneens goed contact. Kunstschilder Paul Hugo ten Hoopen, net als Kneulman en Polet lid van Arti, vertelt dat Polet Kneulman regelmatig opzocht in zijn atelier. 'Kneulman vond Polet een fijne kunstenaar en was helemaal niet haatdragend,' aldus Ten Hoopen. 'Hij zag Polets houding in de oorlog als een domme vergissing.'<sup>49</sup> Ten Hoopen zelf herinnert zich Polet als een sombere figuur, die er op Arti vaak wat eenzaam bij zat. Hij was geen gemakkelijke man, weet Ten Hoopen, maar een geweldig kunstenaar.<sup>50</sup> Vakgenoot Kurt Löb, die Polet eveneens gekend heeft van het Arti van de jaren vijftig en zestig, omschrijft de beeldhouwer als vriendelijk en intelligent.<sup>51</sup>

Op Arti kwamen Polets bestuurlijke interesses opnieuw bovendrijven. Hij nam enkele jaren plaats in de Commissie van Beoordeling en vergaarde zelfs stemmen voor het bestuurslidmaatschap – zij het nooit genoeg.<sup>52</sup> Op vergaderingen roerde hij regelmatig zijn mond, een bestuurslid noemde hem een 'uitstekend spreker'.<sup>53</sup> Doelend op zijn linkse fase van voor de oorlog liet hij zich eens ontvallen dat hij in zijn jonge jaren behoorlijk pro-

gressief was geweest.<sup>54</sup> De maatschappelijke veranderingen van na de oorlog deden deze vonk niet opnieuw ontsteken. In een ledenvergadering eind 1966, waarin men zich bezon op het al dan niet toelaten van vrouwen op de sociëteit, bestempelde Polet de andere sekse tot het 'zwakke gevaar'.<sup>55</sup>

Polet werd eveneens geballoteerd bij Sint Lucas en De Brug. Zo kreeg hij de kans om zijn werk weer met regelmaat tentoon te stellen. De verenigingsexposities waren niet heel prestigieus, maar zorgden toch voor enige publiciteit. Uit recensies blijkt dat zijn talent nog steeds werd erkend.<sup>56</sup> 'Hij genoot een zekere faam,' aldus Kurt Löb.<sup>57</sup> In 1965 ontving Polet de Sint Lucas-medaille, een jaarlijkse prijs voor leden van Sint Lucas.<sup>58</sup>

Verder deed Polet mee aan enkele belangrijke overzichtstentoonstellingen van (beeldhouw)kunst: *Sonsbeek '49* (Arnhem), *Nederlandse beeldhouwkunst* (Den Haag, 1951), *Nederlandse beeldhouwers* (Luik en Brussel, 1952) en *Kunst van heden in het Stedelijk* (Amsterdam, 1961). Hij toonde daar hoofdzakelijk werk uit zijn expressionistische fase. Zijn aanwezigheid in Luik en Brussel had hij te danken aan het feit dat deze expositie enkele jaren later plaatsvond dan oorspronkelijk gepland. Zij was georganiseerd in het kader van het direct na de bevrijding tot stand gebrachte Nederlands-Belgisch Cultureel Accoord. In 1947 waren hiervoor Lambertus Zijl, Joseph Mendes da Costa, Jan Bronner, John Rädecker, Hildo Krop, Frits van Hall, Mari Andriessen, Han Wezelaar en aanvankelijk ook de net gezuiverde Polet geselecteerd. Bij nader inzien had men Polet een onverstandige keuze gevonden voor een regeringstentoonstelling en was Henk Chabot in zijn plaats gekomen.<sup>59</sup> Het evenement werd echter uitgesteld en in 1952 was Polet toch van de partij, in een sterk uitgebreid exposantenveld.<sup>60</sup> Kennelijk speelde de voorzichtigheid die in 1947 werd betracht op dit latere tijdstip geen doorslaggevende rol meer.

In de catalogi van *Sonsbeek '55*, *Sonsbeek '66* en de overzichtstentoonstellingen van negentiende- en twintigste-eeuwse Nederlandse beeldhouwkunst in Museum Boijmans (1957) en het Gemeentemuseum Arnhem (1963) ontbreekt Polets naam. Het ligt voor de hand dit aan zijn besmette imago te wijten, maar zijn afwezigheid kan evengoed worden verklaard uit het feit dat hij na de bevrijding nooit meer op zijn oude niveau kwam en zijn goede periode dus steeds verder achter hem kwam te liggen. Na de oorlog had hij zijn Brekeriaanse classicisme deels losgelaten. In een interview uit 1958 verklaarde hij nu vanuit het 'geestelijk-psychische' te werken: de vorm van het onderwerp werd gestuurd door zijn gemoedstoestand.<sup>61</sup> Die benadering leverde een stilistisch divers oeuvre op, dat niet meer het niveau van de jaren twintig en dertig bereikte.<sup>62</sup>

Maar ook de verandering van het artistieke klimaat speelde een rol.

Net als in de schilderkunst zocht de naoorlogse generatie beeldhouwers naar een eigentijdse vormtaal. De monumentenregen zorgde er weliswaar voor dat het classicisme nog even dominant bleef, maar vanaf 1950 was de abstraherende beeldhouwkunst in toenemende mate dé eigentijdse vorm.<sup>63</sup> Evenals bij de schilders waren autoriteiten als Sandberg en Jaffé bepalend voor die beeldvorming. En ook hier bedienden zij zich van maatschappelijke metaforen om de nieuwe uitingsvorm te rechtvaardigen. In zijn inleiding voor *Sonsbeek '66* sprak Jaffé van 'de nieuwe vrijheid [...], die de beeldhouwer verworven heeft, nu hij zich niet meer gebonden voelt aan de waarneembare vormenwereld der werkelijkheid: vrijheid van techniek, van materiaal, van benadering. Maar ook, in heel veel gevallen, vrijheid als levenshouding, die in de werken wordt uitgebeeld'.<sup>64</sup>

Eerder al, in 1952, legde Leo Braat in zijn publicatie *De beeldhouwkunst in nieuwe banen* een verband tussen het nieuwe, vrije tijdperk en de nieuwe kunst. Naast zichzelf belichtte Braat Wessel Couzijn, Ben Guntenaar, Carel Kneulman, Paul Koning, Willem Reijers en André Schaller, bijna allemaal deel van kunstenaarsgroepering Vrij Beelden.<sup>65</sup> In het voorwoord schreef Jaffé over de zeven vernieuwers:

Zij zijn zich er weer van bewust geworden, dat de ruimtelijke schepping van de beeldhouwer in dienst moet staan van iets, wat hun werk hun medemensen 'te zeggen heeft'. Zij weten ook, dat zij [...] niet in de vormtaal van hun voorgangers kunnen blijven doorwerken zonder dan gevaar te lopen het nieuwe in een oude taal niet te kunnen uiten. Zij voelen dat bij het nieuwe dat zij willen zeggen een nieuwe taal behoort.<sup>66</sup>

De opgenomen sculpturen en Braats toelichting daarbij getuigen van het optimisme en idealisme dat veel van deze eerstelingen onder de naoorlogse vernieuwers kenmerkte en waarvan ook de Federatie doordrenkt was. Zij hoopten hun werk dienstbaar te kunnen maken aan een 'vredige en rechtvaardige samenleving'.<sup>67</sup> De beelden dragen titels als *Verkrachting van de vrede* (Schaller), *Klein monument voor een onbekende* (Braat), *Uittocht der joden* (Couzijn) en *Vader en zoon* (Guntenaar). Het werk was figuratief, maar van een andere orde dan het classicisme waartegen de betrokken kunstenaars zich zeiden af te zetten.<sup>68</sup> Net als de kunst die enige jaren eerder nog entartet had geheten, vertoonden de beelden primitivistische en expressionistische trekken. Braat sprak van een 'verjongde nieuwsgierigheid', die zij deelden met de beeldhouwers van het precolumbiaanse Mexico. Of, ietwat cryptisch, 'een nieuwsgierigheid naar de oerdrang die

een uitweg zocht en vond in de plastieken der volkskunstenaars'.<sup>69</sup> Hun stijl en thematiek sloten aan bij de zogenaamde humanistische beeldhouwkunst, een omschrijving die volgens kunsthistoricus Ad de Visser 'niet alleen aangeeft hoe de beeldhouwer zich geroepen voelde met zijn beelden het tot puin geschoten Europa vertroosting te geven, maar ook uitdrukking geeft aan het gevoel dat de beeldhouwkunst in die dagen een *renaissance* beleefde'.<sup>70</sup>

Niet alleen de middeleeuwse Mexicaanse sculptuur inspireerde de beeldhouwers van de wederopbouwtijd, ook eigentijdse kunst uit landen als Frankrijk, Engeland, Italië en de Verenigde Staten bracht hen op nieuwe paden.<sup>71</sup> En wie het buitenland niet zelf opzocht, kon hiervoor in het Stedelijk Museum terecht. Daar toonde Sandberg beeldhouwers als Germaine Richier, Constantin Brancusi, Hans Arp, Henry Moore en Alexander Calder.<sup>72</sup> 'Kunst kweken kunnen wij niet,' rapporteerde de museumdirecteur in 1946 aan de gemeente Amsterdam, 'maar we kunnen een voedingsbodem bereiden.'<sup>73</sup> De catalogus bij de in het Stedelijk Museum gehouden expositie *13 beeldhouwers uit Parijs* (1948) maakt duidelijk hoe men daar oordeelde over navolgers van de classicisten Maillol en Despiau – waartoe ook Polet behoorde. Zij hadden zich, 'door aan de stijl van hun leermeesters vast te houden, bewust van het heden gedistancieerd'.<sup>74</sup>

Naast de media-aandacht voor Polets tentoonstellingen memoreerden enkele kranten zijn zestigste en zeventigste verjaardag in 1954 en 1964.<sup>75</sup> Men noemde vooral zijn vooroorlogse artistieke prestaties en liet de oorlog buiten beschouwing. Toen Polet in 1958 aan zijn *Scheepstimmerman* werkte, plaatste *De Tijd* een opvallend goedgezind artikel over de beeldhouwer op leeftijd. Auteur van het stuk was Herman Hofhuizen, een in die tijd bekend redacteur van het katholieke dagblad. Na een uitgebreide beschrijving van Polets verschillende stijlperiodes besloot hij met de woorden: 'Nee, Johan Polet heeft het zichzelf nimmer gemakkelijk gemaakt. Hij is altijd een zoeker en een taster geweest met weinig zekerheden en veel zelfcritiek. Maar in één ding is hij immer zichzelf gebleven: zijn liefde voor de mens en het menselijke.'<sup>76</sup> Polets houding tijdens de bezetting komt niet aan de orde.

Ook hier is zichtbaar hoe de bezetting in de eerste naoorlogse decennia enigszins vergeten leek. Velen waren het erover eens dat het maar eens klaar moest zijn met het uitspitten van oorlogsverledens – om Artischilder Ferdinand Erfmann aan te halen. Zo men er wel op terugblikte, ging het over nationale heldenmoed en onverzettelijkheid of het collectieve leed van de Hongerwinter.<sup>77</sup> Spreken over de oorlog was immers spre-

ken over de identiteit van een toen nog dominante groep in de samenleving en dus een heikele kwestie. Zoals de negentiende-eeuwse Franse filosoof Ernest Renan benadrukte: 'Or, l'essence d'une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun, et aussi que tous aient oublié bien des choses.'<sup>78</sup>

Minder vluchtig dan de media en daarom minstens zo veelzeggend in Polets receptiegeschiedenis is de kunsthistorische literatuur. In 1949 publiceerde beeldhouwer Theo van Reijn *Nederlandse beeldhouwers van deze tijd*. Van Reijn beschrijft hierin hoe omstreeks 1915 de nationale beeldhouwkunst opleefde dankzij de bouwmeesters van de Amsterdamse School, die hun gebouwen rijkelijk van ornamenten voorzagen. Van Reijn wees op het belang van Krop en Rädecker, maar liet Polet op een naamsvermelding na achterwege. Het verschil met de vooroorlogse beschrijvingen, waarin Polet doorgaans op hetzelfde voetstuk werd geplaatst als Krop en Rädecker, is opmerkelijk.<sup>79</sup>

Hammachers eerdergenoemde *Beeldhouwkunst van deze eeuw* velt een hard oordeel over Polet.<sup>80</sup> Opvallend is dat Hammacher Polet achterwege liet in zijn beschrijving van het expressionisme, waar de piek van Polets artistieke loopbaan lag. Het voor de oorlog veelvuldig aangehaalde rijtje Krop, Rädecker en Polet bestaat bij hem uit Krop, Rädecker en Bronner. Polet komt één hoofdstuk verder ter sprake, waarin het door Maillol en Despiau beïnvloede classicisme van de jaren dertig centraal staat. Hammacher rekende Polet geenszins tot de besten van die periode. De beeldhouwer zou 'al te gevoelig voor stromingen' zijn en 'eenmaal aangewezen op zichzelf' – Hammacher lijkt naar de oorlog te verwijzen – nog verder van de top zijn afgedreven.<sup>81</sup> Dit oordeel moet, gezien het gezag van de auteur, veel invloed hebben gehad – evenals het ongunstige oordeel over het magisch realisme in Hammachers eveneens in 1955 verschenen *Stromingen en persoonlijkheden*.<sup>82</sup>

In de in 1960 verschenen uitgave *Beeldhouwers in beeld* van Herman Hahndieck en George Lampe wordt Polet niet genoemd. De makers van het boek waren vooral uitgegaan van de ledenlijst van de NKB, 'die als onderdeel van de Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars een officiële status heeft en als het grootste lichaam binnen deze organisatie, geacht kan worden alle richtingen te vertegenwoordigen'.<sup>83</sup> Polet was na de oorlog niet meer welkom geweest in dit officiële circuit. Dat geen van de leden die na de oorlog uit de NKB waren gezet, later weer zou toetreden, had volgens Koopmans lang niet altijd met gebrek aan kwaliteit te maken.<sup>84</sup> De verhoudingen lijken te zeer verstoord te zijn geweest voor hernieuwde

toenadering. Deze vorm van publiciteit ging zodoende aan Polets neus voorbij. Het bevestigt de grote invloed van de NKB op de positie van beeldhouwers in de eerste naoorlogse decennia.

Een aura van vergane glorie moet de tot zijn dood op de Zomerdijkstraat wonende Polet hebben omringd. Rijksakademie-hoogleraar Piet Esser noemde hem in 1969 iemand die 'overigens als gevolg van door hemzelf geschapen omstandigheden, enigszins geïsoleerd is geraakt'.<sup>85</sup> Ondanks de steun van bekenden en waardering door de pers lijkt Polet, anders dan Koch, niet bij machte te zijn geweest het negatieve krachtenveld te trotseren.

Toen de beeldhouwer in 1971 op 76-jarige leeftijd overleed, wijdden enkele media waarderende necrologieën aan zijn leven en werk. *De Tijd* stelde dat hij bij leven onderschat was en meer voor de ontwikkeling van de Nederlandse beeldhouwkunst had betekend dan menigeen wilde toegeven – aan toon en inhoud te zien was het wederom Hofhuizen die het artikel schreef. Polet werd een 'fel levend man' genoemd die een halve eeuw daarvoor tot de avant-garde werd gerekend en zich altijd tegen het academisme had gekeerd.<sup>86</sup> *NRC Handelsblad* somde de hoogtepunten van zijn carrière op. Deze lagen alle voor de oorlog, aldus de krant. Polets oorlogsverleden werd, evenals in *De Tijd*, onbesproken gelaten.<sup>87</sup> Ook *Elseviers Magazine* vermeldde Polets dood in een kort bericht. Dat het blad hem verwisselde met Sybren Polet, de dichter met dezelfde achternaam, is een teken aan de wand.<sup>88</sup>

#### POSTUME RECEPTIE

Na zijn dood raakte Polet verder in de vergetelheid. Zijn werk is sinds 1971 nauwelijks tentoongesteld en ook in de kunsthistorische literatuur krijgt hij weinig aandacht. Wel is hierin sinds de jaren negentig van de vorige eeuw enige verandering gekomen. De aandacht voor de Nederlandse beeldhouwkunst nam in dit decennium sterk toe en ook Polet profiteerde daarvan.<sup>89</sup> In het 'jaar van de beeldhouwkunst' 1994 organiseerde een dertigtal musea een keur aan exposities over beeldhouwkunst.<sup>90</sup> Een minstens even belangrijke gebeurtenis dat jaar was de opening van Museum Beelden aan Zee. Dit heeft de in Nederland van oudsher ondergewaardeerde kunstvorm een eigen plaats in het museale landschap verschaft. Door middel van tentoonstellingen en publicaties heeft het Scheveningse museum een aantal beeldhouwers letterlijk en figuurlijk afgestoft. Ype Koopmans' dissertatie over de wisselwerking tussen bouwkunst en beeldhouwkunst in de periode 1840-1940 (1997) leverde een gedetailleerd en compleet beeld op van deze wegbereidende fase van de moderne Nederlandse beeldhouwkunst.<sup>91</sup> Koop-

mans benaderde het twintigste-eeuwse classicisme voor het eerst als een avant-gardistisch fenomeen en niet als een doodlopend zijspoor op een zich gedurig vernieuwend, modernistisch traject – zoals na 1945 uitgetekend door figuren als Clement Greenberg, Sandberg en De Wilde.<sup>92</sup>

Een aanzet tot deze verandering was al in de jaren zeventig en tachtig waarneembaar. De grotere afstand tot het tijdvak speelde daarbij een rol, of zoals kunsthistoricus Jan Teeuwisse het uitdrukt: ‘Iedere generatie puzzelt graag met de scherven die zijn ouders hebben gemaakt en tussen grootouders en kleinkinderen botert het meestal wel.’<sup>93</sup> De tentoonstelling *Amsterdamse School 1910-1930*, in 1975 gehouden in het Stedelijk Museum, schonk hernieuwde aandacht aan de lang veronachtzaamde beeldhouwers van het interbellum. Polet komt er in de catalogus wat bekaaid van af. Hij wordt neergezet als ‘de inventor van de verbijsterend massale decoraties aan de brug naar het Leidseplein van 1925, eerder de entree tot een nijlpaardenhuis, dan tot een brug of plein suggererend’.<sup>94</sup>

Kunsthistoricus Louk Tilanus, die promoveerde op het oeuvre van Mari Andriessen, gaf het onderzoek naar deze periode in de beeldhouwkunst een verdere impuls. Naast publicaties over het onderwerp begeleidde hij tot dusver een veertigtal studenten die er hun doctoraalscriptie aan wijdden.<sup>95</sup> Een noemenswaardige vrucht hiervan is de scriptie van Elisabeth Houtsmuller over Polet (1988). Dit lijvige werkstuk is nog steeds de meest uitgebreide bron over de beeldhouwer. Houtsmullers eindoordeel is dat hij, hoe laakbaar zijn collaboratie ook was, na de oorlog ten onrechte op een lager plan is geplaatst. ‘[...] ik realiseerde me het “vertekende” beeld, welke critici als Hammacher, Wentinck, Van Reyn en anderen na 1945 gaven van Polets positie als kunstenaar en dus tevens van de vooroorlogse Nederlandse beeldhouwkunst in het algemeen; een weergave die in de jaren 50 begrijpelijk was, maar die nu aan revisie toe is, meen ik,’ motiveerde Houtsmuller haar onderwerpkeuze.

Publicaties vanaf de jaren negentig ondersteunen Houtsmullers visie. Ter gelegenheid van het jaar van de beeldhouwkunst verschenen in 1994 twee studies waarin een andere Polet naar voren komt dan in eerdere bronnen. In de *Beeldengids Nederland* duikt het rijtje Krop, Rädecker, Polet voor het eerst weer op sinds 1945 – Houtsmullers scriptie buiten beschouwing gelaten. De gids omschrijft het drietal als de ‘prominenten’ van de Amsterdamse School-generatie.<sup>96</sup> Ook in de door Teeuwisse en Tilanus ingeleide catalogus bij *Er groeit een beeldhouwkunst in Nederland. Het vrije beeld 1900-1960* (Haarlem, 1994-1995) krijgt Polet meer aandacht dan voorheen. Aspecten van zijn beeldhouwerschap die lang onderbelicht waren geweest worden hier weer genoemd, waaronder zijn belangstelling voor de Afri-

kaanse beeldhouwkunst – die hij ook op zijn leerlingen overbracht – en het feit dat hij met bouwmaterialen als graniet, baksteen en beton werkte. De tentoonstelling wilde de aandacht vestigen op ‘een groot aantal belangrijke beeldhouwwerken die, wel of niet passend in een opgaande kunsthistorische lijn, sinds vele jaren niet meer in de aandacht zijn geweest’.<sup>97</sup>

In Koopmans’ dissertatie over bouwbeeldhouwkunst in de jaren 1840-1940 en zijn monografie over Rådecker komt Polets artistieke en organisatorische invloed in het interbellum eveneens naar voren. Datzelfde geldt voor Teeuwisses al even grondig uitgewerkte proefschrift over Polets leerling Wezelaar. Bij al deze auteurs is de vooroorlogse waardering van Polet weer meegenomen in het eigentijdse oordeel.

Sinds zijn overlijden is Polets werk nauwelijks in het openbaar te zien geweest. Naast de Haarlemse tentoonstelling in 1994-1995 was dat enkel op *Retrospectief Zomerdijkstraat* uit 2008, een serietentoonstelling over de bonte stoet bewoners van de kunstenaarsbehuizing in de Amsterdamse Rivierenbuurt. Hier was zijn aanwezigheid een logisch gevolg van het feit dat hij decennialang in het complex woonde. De kwaliteit van zijn kunstenaarschap vormde geen uitgangspunt.

Gaan we na wat er na Polets overlijden verder aan relevante ijkpunten bestaat, dan springt vooral één voorval in het oog. In het begin van de jaren tachtig zocht de stratencommissie van de gemeente Den Haag naar namen voor de nieuwbouwbuurt Houtwijk. Naast de Gerrit van der Veenlaan, de Jan Bronnerstraat en het Mari Andriessenerf doopte zij twee straten tot Johan Poletstraat en Johan Poletterf. Pas toen de bewoners goed en wel in hun huizen waren getrokken, werd de zwarte bladzijde in Polets biografie opgemerkt. Een kleinschalige mediareel was het gevolg. De *Haagsche Courant* verwees naar Loe de Jong, die Polet als pro-Duits beschreef, en het proefschrift van Mulder, dat Polet ‘hielenlikkerij’ verweet.<sup>98</sup> De krant achtte het ‘verbijsterend’ dat de naamgevers geen onderzoek hadden gedaan alvorens Polet de eer van twee straatnamen te gunnen.<sup>99</sup> Na de zaak te hebben nagetrokken, liet de gemeente de straten omdopen tot Toon Dupuisstraat en -erf.<sup>100</sup>

#### POLET EN BOOT, BOOT EN KOCH

Als hoogtepunt van Polets naoorlogse oeuvre geldt zijn portretbuste van de bevriende kunstschilder Henri Boot.<sup>101</sup> De twee kunstenaars lijken in verschillende opzichten op elkaar. Beiden waren voor de oorlog gerespecteerd onder collega’s en waren een voorbeeld voor de jonge generatie, beiden deden commissie- en bestuurswerk. Ook Boot zat in de Kultuurraad

en ook Boot werd door de Ereraad voor de Beeldende Kunsten om die reden tot de zwaarste gevallen gerekend.<sup>102</sup> Polets naoorlogse carrière leent zich dan ook voor een vergelijking met die van Boot. Wie was deze Boot, hoe kwam hij tot zijn collaboratie en hoe verging het hem na 1945?

Toen de oorlog uitbrak, was Boot al 63 en een bekende figuur in de Randstedelijke kunstwereld. Hij had zich verdienstelijk gemaakt als jarenlang bestuurslid van onder andere de Haarlemse vereniging Kunst Zij Ons Doel en de Nederlandse Federatie van Beeldende Kunstenaarsverenigingen – het verbond dat na de oorlog als de ‘oude’ Federatie bekend kwam te staan. Op die manier hoopte hij iets te kunnen doen aan de belabberde sociaaleconomische positie van kunstenaars.<sup>103</sup> Het schildersvak zelf zag hij als het ‘zinnig beschouwen van de natuur’.<sup>104</sup> ‘Ze verwijten de naturalistische schilders “nakauwen” van de natuur,’ sprak hij eens, ‘maar het is “beseffen” van de natuur.’<sup>105</sup> Vanuit die optiek maakte hij portretten, stillevens en landschappen in traditionele stijl. Dit doet aan Van de Velde denken, voor wie de ultieme vorm van vergeestelijking eveneens in de verbeelding van de zichtbare werkelijkheid school. Hiermee stonden de twee schilders lijnrecht tegenover hun collega’s van De Stijl, die de figuratie om dezelfde reden juist hadden losgelaten.

In het door de bezetter uitgezette cultuurbeleid kwamen deze zaken voor Boot bij elkaar. Dat hij zonder zichtbare gewetenswroeging collaboreerde met een misdadig regime, heeft zijn omgeving na de oorlog voor vraagtekens gesteld – voor zover men zich überhaupt over deze pijnlijke kwestie wilde buigen.<sup>106</sup> Men kon zich niet voorstellen dat er een politieke reden voor was en hield het op naïviteit en opportunisme.<sup>107</sup> Zelf gaf Boot als motivatie voor zijn houding ‘lafheid’ op en de noodzaak om compromissen te sluiten. Hij had er geen spijt van.<sup>108</sup> ‘Hij was pro-Duits, altijd geweest,’ aldus zijn proces-verbaal, ‘voelde veel voor de Duitse natie. Zou geen bezwaar hebben gehad bij eventuele inlijving van Nederland. Waarom zou Nederland niet ingelijfd worden en grote staten als Saksen en Beieren wel?’<sup>109</sup> De schilder had van jongs af aan een grote sympathie gehad voor alles wat uit Duitsland kwam. Het land was voor hem – zoals voor meer Nederlanders voor de oorlog – cultuurnatie bij uitstek.<sup>110</sup> Toch was hij naar eigen zeggen geen voorstander geweest van de ‘Hitleriaanse machtsorde’ en had hij de jodenvervolging verafschuwed.<sup>111</sup> De ereraad legde Boot zeven jaar uitsluiting op. Anders dan bij veel van zijn vakgenoten bleef deze strafmaat in hoger beroep ongewijzigd.<sup>112</sup>

Het lag in de lijn der verwachting dat Boot na de oorlog een moeilijke tijd tegemoet ging. Niets was echter minder waar. Al in 1952 kreeg hij een eretoonstelling in het Frans Hals Museum ter gelegenheid van zijn

vijfenzeventigste verjaardag.<sup>113</sup> Dit herhaalde zich bij zijn tachtigste en vijfentachtigste verjaardag. Toen hij in 1963 overleed, kreeg hij het afscheid van een lokale held. Hij werd opgebaard in het Frans Hals Museum, waar een bonte stoet Haarlemmers hem de laatste eer kwam bewijzen. Aan zijn kist lagen kransen en bloemstukken van onder andere het Haarlemse gemeentebestuur, Kunst Zij Ons Doel, Arti et Amicitiae, De Brug, De Onafhankelijken en de oude Federatie.<sup>114</sup> De gemeente gaf de met de overledene bevriende Mari Andriessen de opdracht hem in brons te vereeuwigen.<sup>115</sup> Om kort te gaan: Boots naoorlogse receptie verschilde hemelsbreed van die van Polet.

Ook Boots biograaf Michael Huig wijst op dit contrast tussen de twee kunstenaars. 'De geschiedenis van Boots collaboratie, zuivering en vergeving is vanuit een laat twintigste-eeuws perspectief opmerkelijk,' schrijft hij, 'omdat het een soort verzoening met het onverzoenlijke laat zien. Het weersprekt het beeld van de blijvende stigmatisering die collaborateurs ten deel viel.'<sup>116</sup> De verklaring voor dit opvallende gegeven schuilt in de wijze waarop Boot zijn persoonlijke en professionele leven vormgaf. Boot was een cultfiguur *avant la lettre*. Hij was erudiet en uiterst hoffelijk, en droeg – alsof hij deze eigenschappen wilde benadrukken – stevast een hoed. Zijn woonhuis annex atelier in hartje Haarlem was daarentegen zwaar vervuild. De stoflagen aan de zoldering van zijn atelier waren zo dik, aldus een vriend van hem, dat het leek alsof er zeilen van een vissersvloot te drogen hingen.<sup>117</sup> Overal stonden en lagen schildersezels, schilderijen, boeken, gipsen beelden, potjes, glaasjes en papieren. Boot waste zich nooit en placht 's avonds met kleren en al in bed te gaan liggen. Wonderlijk genoeg stonk hij niet, wat volgens medici te danken was aan de uitgebalanceerde bacteriecultuur die in zulke gevallen op het lichaam ontstaat. Een roedel katten, muizen en ratten hield hem gezelschap, maar hij had door de jaren heen ook vele menselijke huisgenoten. Als gevolg van zijn belangeloze gastvrijheid woonden er altijd wel enige kunstenaars, zwerfers of ex-gedetineerden bij hem in.<sup>118</sup> Boot werd door Haarlemmers gekoesterd als misschien wel de kleurrijkste ingezetene van de stad.

De schilder gaf les aan generaties jonge vakgenoten, die hem ook na de oorlog op handen droegen. Bij de opening van zijn tentoonstelling in 1952 hield zijn leerling Kees Verwey een toespraak die hij afsloot met de woorden: 'Boot, wij houden van je, je bent een groot meester, wij danken je!'<sup>119</sup> Er waren in deze jaren wel degelijk mensen die niets meer van Boot moesten hebben, maar zijn Haarlemse entourage van kunstenaars en intellectuelen bleef om hem heen staan.<sup>120</sup> Net als bij Koch bevonden zich onder die kring mensen die zich niet naar de wil van de bezetter hadden

gevoegd en aanzien genoten in de kunstwereld, zoals Mari Andriessen en schrijver Godfried Bomans.<sup>121</sup>

Dit samenspel van factoren leidde ertoe dat Boot langs een andere meetlat werd gelegd dan de meeste andere kunstenaars met een 'fout' verleden. Men had hem stilzwijgend vergeven. Nu ging dat in Haarlem waarschijnlijk net iets makkelijker dan in de minder anonieme Amsterdamse kunstwereld. Daarbij was Boot schilder en Polet beeldhouwer. Met de gezaghebbende NKB op de achtergrond, die het verlies van een relatief groot aantal leden niet licht vergat, bevond de laatste zich in een ander soort herinneringsgemeenschap dan Boot. In de beeldhouwerswereld bleef de oorlog langer bepalend voor de onderlinge verhoudingen dan bij de schilders.

Niet onterecht stelt Huig dat Boots naoorlogse herwaardering uniek is. Ook met Pyke Koch is Boot volgens hem niet vergelijkbaar.<sup>122</sup> Het verhaal van deze twee kunstenaars kent echter wel overeenkomsten. Als gezegd werd zowel Koch als Boot na de oorlog geprotégeerd door mensen met invloed in de kunstwereld. Kochs expositie in het Stedelijk Museum in 1955 had hetzelfde effect als die van Boot in Haarlem drie jaar eerder. Zij waren weer gezien. Eenmaal op deze plaats toegelaten, gingen ook andere deuren opnieuw voor hen open.

Bij beide kunstenaars speelden artistieke en persoonlijke factoren hierbij een rol. Beiden kwamen uit de gegoede burgerij, waren eigenzinnig en excentriek en oogstten lof met hun werk. Zowel Koch als Boot werd in zekere mate als *hors catégorie* beschouwd. We hoeven Paul Citroens opmerkelijke beschouwing over Koch maar in herinnering te brengen: 'Ja, zo gek klinkt het, bij hem is dat in orde. Hij is misschien de enige, bij wien dat in orde is. Ook dat hij antisemiet is en wat weet ik nog meer voor gekke dingen. Bij hem klopt dat. Dat is net zo als de rode lap bij den stier.'<sup>123</sup> De twee schilders beantwoordden aan de romantische opvatting van het schepende genie. Aspecten van hun – volgens deze opvatting sterk verweven – kunstenaarschap en persoonlijkheid zijn herkenbaar in de karakterisering van deze figuur door cultuurfilosoof Maarten Doorman: 'Het genie trekt zich van regels weinig aan, staat daar boven en, zo verkondigt Lessing reeds, laat zich leiden door inspiratie.'<sup>124</sup> Op het publiek heeft deze bohemien volgens Doorman een 'onbestemde aantrekkingskracht'.<sup>125</sup>

Een wezenlijk verschil in de naoorlogse carrières van Koch en Boot houdt verband met hun sterfdatum. Boot was een generatie ouder dan Koch en overleed een kleine dertig jaar eerder, in 1963. Pas na zijn dood zou het denken over de oorlog ingrijpend veranderen. Boot zou zelf niet meer meemaken dat (kunst)historici als De Jong en Mulder de schaduwzijden

van zijn biografie onder de aandacht brachten. In 1977 ontspan zich hierover ook in Haarlemse kringen een discussie. Dat jaar organiseerde het Venlose museum Van Bommel Van Dam een tentoonstelling ter gelegenheid van Boots honderdste geboortedag. Verwey opende het evenement, kunsthistoricus J.F. Heijbroek publiceerde een beknopte biografie. De oorlog kwam in dit alles slechts zijdelings aan bod. Enige lezers van het *Haarlems Dagblad*, onder wie directeur van het Frans Hals Museum Dick Couvée, uitten hun bedenkingen over deze aanpak. Zij meenden dat het de hoogste tijd was om openheid van zaken te geven.<sup>126</sup> 'Hoe kon een asociale collaborateur, met sterke trekken van innerlijke gespletenheid, in zijn werk bovendien alles behalve een koploper, zo'n rol zo lang vervullen?' vroeg een briefschrijver zich af.<sup>127</sup> Boots vroege dood was hem kortom in zekere zin genadig geweest.

In de late jaren negentig zorgde Boots oorlogsverleden opnieuw voor ophef. De gemeente Haarlem vatte het plan op om zijn indertijd door Mari Andriessen gehouwen portret in het binnenstadsbuurtje te plaatsen waar de schilder met hoed jarenlang met het straatbeeld versmolten was geweest. Dat leverde protest op van verschillende kanten. 'Iemand die zo'n slecht voorbeeld was, verdient geen standbeeld,' aldus een woordvoester van het voormalige verzet.<sup>128</sup> Het plan zou geen doorgang vinden. Het beeldje bevindt zich nog steeds in het depot van het Frans Hals Museum, ver weg van de publieke aandacht.<sup>129</sup>

## Beschouwing

Wie als 'fout' werd gezien, kon na de oorlog een lastige tijd tegemoet zien. Dat gold voor de hoofdpersonen van dit onderzoek evenzeer als voor andere collaborateurs. In de wederopbouwjaren zat Van de Velde maanden gevangen, raakte Polet gedeprimeerd en voelde Koch zich 'wanhopig en hopeloos'. Zij maakten weinig nieuw werk. Nadat hun officiële zuiveringstermijn beëindigd was, werkten andere vormen van zuivering door. Zoals uiteengezet ging van de hervorming van de instituties in het veld eveneens een zuiverende werking uit. De Federatie trad in werking en hield de herinnering aan 'goed' en 'fout' in stand. Op bepalende posities in het kunstbeleid werden mensen met een 'goede' reputatie geplaatst. Het realisme raakte uit de gratie.

Ondanks deze gemene delers zagen de naoorlogse carrières van de drie in dit hoofdstuk beschreven individuele kunstenaars er behoorlijk verschillend uit. Van de Velde en Polet verdwenen uit het officiële circuit, terwijl Koch weer opkrabbelde en opnieuw succesvol werd. Ook vandaag de dag staat hij als kunstenaar hoog in aanzien. Dit hoofdstuk heeft duidelijk gemaakt dat de redenen voor deze verschillen, anders dan wel is gesuggereerd, minder op het politieke dan het artistieke en sociale vlak liggen. Op beide gebieden was Koch zijn twee vakgenoten de baas.

Dat begon al bij de zuivering. Hoewel uit Kochs dossier blijkt dat de procedure hem wel degelijk dwarszat, was dit aan zijn hautaine opstelling niet te merken.<sup>1</sup> Hij uitte zijn minachting in correspondentie met vrienden en meldde zich ziek toen hij werd opgeroepen voor verhoor. Daarvan was bij Polet en Van de Velde geen sprake. Kochs geraffineerde en ongrijpbare persoonlijkheid, maar ook zijn goede komaf, die hij bevestigd en versterkt wist in zijn huwelijk met jonkvrouwe De Geer, fungeerden als schild tegen deze en andere aanvallen van buitenaf. Zijn vrienden, ook degenen die van meet af aan anti-Duits waren geweest, bleven hem trouw. Zij zagen hem als een excentriekeling, met de grillen die een kunstenaar nu eenmaal eigen zijn, maar in wezen weinig om het lijf hebben. Zij hadden in de oorlog opgelucht ademgehaald toen hun vriend zich had bedacht, en konden leven met het feit dat een vos wel zijn haren maar niet zijn streken verliest.

Belangrijker dan dit alles was Kochs artistieke talent. Zijn gevoel voor compositie, kleurgebruik, detail en onderwerpkeuze onderscheidde hem van tijdgenoten. Nog steeds worden mensen geraakt door de krachtige psychologische en beeldende aspecten van zijn werk. Zonder vakopleiding belandde Koch in een mum van tijd in de kopgroep van zijn schildersgeneratie. Ook na de oorlog bleef hij op sterkte. Bovendien viel zijn kunst, an-



Wim Schuhmacher, *Twee liggende vrouwen* (ca. 1942).

ders dan die van veel generatiegenoten, te verenigen met wellicht de belangrijkste naoorlogse opvatting over kunst: zij mocht niet meer *bevallig* zijn, zij moest verontrustend werken. Zij mocht, om met Adorno te spreken, geen poëzie meer zijn. Auschwitz had immers eens en voor altijd bewezen dat ook de wereld zelf niet bevallig was. Kochs dubbelzinnige, soms choquerende tafereeltjes en zijn grove, androgyne vrouwen worden in de hedendaagse kunstwereld a priori beter begrepen dan de eendimensionale landschappen van de Arti-schilders of zelfs de vrouwen van Schuhmacher. Ook hierin schuilt de nog altijd geldende kracht van Koch.

Verder haalde de schilder als een van de weinigen zijn schouders op over de richtingenstrijd. 'Wanneer aan de anti-realistische kunst eenmaal de macht van het haar nu inhaerente mode-element zal ontvallen,' verkondigde hij in 1955, '(ik zeg niet indien, ik zeg wanneer) dan zal men tot ontdekkingen komen en tot herwaarderingsen die *dán* even natuurlijk zullen lijken, als nu veraf en onzeker.'<sup>2</sup>

Voor Van de Velde en Polet gold dit alles minder. Van de Velde was voor de oorlog een grote naam in hetzelfde circuit als Koch, maar kon ook toen al niet aan hem tippen. Hij was bekend geworden met herhaaldelijke exposities bij zijn zwager Van Lier, was opgenomen in Paul Citroens *Palet* en Niehaus' *Levende Nederlandsche kunst* en ook internationaal opgemerkt. Maar hij kreeg eveneens kritieken die de zwakke plekken van zijn kunnen blootlegden. Die stelden dat hij meer een denker dan een kunstenaar was en zijn werk te 'literair'. Soms sloeg hij de plank mis in zijn kleurgebruik.

Bij *De nieuwe mensch* werden indertijd beide manco's gesignaleerd. Bot gesteld was het voor de kunstwereld gemakkelijker om Van de Velde te laten vallen dan Koch.

Ook sociaal gezien stond Van de Velde minder sterk dan Koch. Hij was geliefd binnen zijn directe omgeving en bleef dat na de oorlog, maar riep daarbuiten soms antipathie op. Hoewel hij graag had gewild en met zijn grote verstand van kunst ongetwijfeld van nut zou zijn geweest, passeerde partijgenoot Gerdes hem bij het uitdelen van Kultuurkamerfuncties. Gerdes werkte liever samen met de doorgewinterde bestuurders van Arti en Sint Lucas. Toen Van de Velde enige jaren na de oorlog een bezoek wilde brengen aan datzelfde Arti, sprak men in de vergadering over verscherping van het deurbelied. Collega-kunstenaars gaven hem te verstaan dat hij dood was voor hen. In kunstenaarskringen, kortom, was Van de Veldes rol na 1945 behoorlijk uitgespeeld.

De aard van zijn talent en naar het lijkt een gebrek aan sociale handigheid speelden een rol bij de verregaande zuivering die Van de Velde als mens en kunstenaar ten deel viel. Maar ook zijn langdurige NSB-lidmaatschap was een struikelblok. Net als de Kultuurkamer heeft de NSB zich als zwart omrande lieu de mémoire in het collectieve geheugen genesteld. Vanwege hun duidelijke etiket waren NSB'ers en ss'ers binnen de samenleving gemakkelijk als daders aan te wijzen. Zij waren 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.

Ook Polet kon minder goed met de situatie omgaan dan Koch. Hij ver eenzaamde, versomberde en raakte aan de drank. In de jaren twintig was hij bekend geworden met zijn expressionistische werk, in de crisisjaren had hij zich net als veel andere beeldhouwers tot het classicisme gewend. Zijn naoorlogse oeuvre is minder coherent, bovendien leed de kwaliteit ervan onder zijn persoonlijke situatie.<sup>3</sup>

Daarbij stond Polet er als 'foute' beeldhouwer eenzamer voor dan de schilders Koch en Van de Velde. De beeldhouwers vormden een kleine groep en waren bijna allemaal verenigd in één vakorganisatie: de NKB. Niet het minst dankzij het moedige en visionaire optreden van zijn leiders voldeden relatief weinig beeldhouwers aan de eisen van de bezetter. Verschillende NKB'ers vonden de dood in het verzet, een verlies dat de hechte beeldhouwerskolonie met zich mee bleef dragen. Dat Polet voor de NKB had afgedaan, leverde hem per definitie een achterstand op, omdat deze een spilfunctie vervulde bij het verstrekken van opdrachten. Wel werd hij na zijn zuiveringstermijn weer lid van Arti, Sint Lucas en De Brug.<sup>4</sup>

Ook nam hij deel aan een viertal grote overzichtstentoonstellingen van (beeldhouw)kunst. Het getoonde stamde voornamelijk uit zijn expressivistische periode.

Verder ging van de opdrachten voor de oorlogsmonumenten een zuiverende werking uit. Alleen beeldhouwers die als goed bekendstonden, konden een bijdrage leveren. Zoals de ‘monumentenregen’ veelgevraagde makers als Mari Andriessen, Truus Menger en John Rådecker met een zweem van heldhaftigheid omringde, zo werd Polets status van collaborateur er eens te meer door bevestigd. De monumenten vormden in de naoorlogse jaren bovendien de grootste bron van inkomsten onder de beeldhouwers.

Ook kunstenaarsvereniging Arti et Amicitiae ondervond in de wederopbouwjaren flink wat weerstand – evenals een aantal leden in persoon. Samen met vier andere Amsterdamse schildersverenigingen werd Arti voor de ereraad gedaagd. Toen de Maatschappij was vrijgesproken en de blik weer vooruit wilde richten, bleek de buitenwereld dat heel anders te zien. Een golf van verontwaardiging volgde op de in-memoriamtentoonstelling voor de in oorlogstijd omgekomen leden. In kunstbeschuwingen schuilde boosheid over Arti's meegaandheid met de bezetter. Stijlfiguren als ‘beklemmende doodsheid’<sup>5</sup> en ‘onvruchtbare inteelt’<sup>6</sup> kleurden de beeldvorming: Arti had niets meer bij te dragen aan de kunst. De critici hadden er geen goed woord voor over dat de oude verenigingen zich na de bevrijding niet of nauwelijks ontwikkelden. De vaak niet meer zo jeugdige leden waren te zeer in de traditie geworteld om de ommezwaai te kunnen maken.<sup>7</sup> Zij zagen daar bovendien geen enkele noodzaak toe. Arti's artistieke identiteit veranderde zoals we zagen pas vanaf de jaren vijftig, toen het leden-tal weer groeide en de jongere generatie er op de voorgrond trad.

Verder trof het besluit van Willem Sandberg om de verenigingen niet langer in het Stedelijk Museum toe te laten ook Arti. Veel leden exposeerden eveneens bij een van de buitengesloten verenigingen. Het was ook hun kunst die Sandberg boycotte.

In deze tijden van verdrukking zette het van hiërarchie en behoud-zucht doortrokken Arti de deuren open voor de democratie. De heerschappij van een minderheid werd haastig vervangen door een beter in de tijd passend systeem van inspraak voor allen. Zo zuiverde Arti zichzelf van binnenuit. Tegelijkertijd bleek Arti in de regel tolerant ten opzichte van kunstenaars met een slechtere naam dan die van de vereniging zelf. Frans Hannema, Johan Polet en Willem Nijs deden in de jaren vijftig weer mee en traden op de voorgrond met commissiewerk en voordrachten. Kulturkamerfunctionaris Colnot werd door verzetslieden als Sandberg en Braat

met de nek aangekeken, maar was in de jaren vijftig nog vier jaar lang bestuurslid van Arti, waarvan twee jaar voorzitter. Met de eigen houding in het achterhoofd hanteerden de Arti-leden een andere definitie van 'goed' en 'fout' dan Sandberg cum suis.

Van de hier besproken kunstenaars biedt Kochs receptiegeschiedenis het scherpste inzicht in 'de oorlog na de oorlog'. Hij bleef immers geregeld en op vooraanstaande plaatsen exposeren, waardoor media en publiek gedwongen werden zich tot hem te verhouden. In 1955 had hij zijn eerste grote solotentoonstelling, in het Stedelijk Museum – waar Sandberg hem nota bene tegelijk met Appel inroosterde. Dat slechts een enkele criticus aan de oorlog refereerde, was het gevolg van de nabijheid van dit verleden. Een groot deel van de bevolking had de bezetting aan den lijve ondervonden. De wijze waarop deze in het geheugen was neergeslagen, varieerde echter sterk. Historicus Frank van Vree schrijft:

Gereformeerde onderduikers en katholieke politici, communistische vrouwen en weggezuiverde dagbladjournalisten, Amsterdamse joden en hoofdstedelijke politieagenten: de onverenigbaarheid van hun ervaringen manifesteerde zich vrijwel direct nadat de euforie van de bevrijding geweken was en vormde een potentiële bron van zwakte in een tijd van politiek herstel, economische wederopbouw en Koude Oorlog.<sup>8</sup>

Een nationaal, bindend verhaal over de oorlog liet zich, hoewel zeer gewenst in dit klimaat, maar moeizaam samenstellen. De stoeve omgang met communisten, die een vooraanstaande rol in de illegaliteit hadden gespeeld, is daarvan slechts een enkel voorbeeld.<sup>9</sup>

Velen wensten de oorlog dan ook als een afgesloten hoofdstuk te zien. Een enquête uit 1954 gaf aan dat minder dan 4 procent van het publiek vond dat een nieuw op te richten monument aan de oorlog moest worden gewijd.<sup>10</sup> Dit wil niet zeggen dat de bezettingstijd vergeten was – dat blijkt wel uit de vele verwijzingen ernaar in politiek en dagbladen gedurende de jaren vijftig, evenals de stapel oorlogsgerelateerde boeken en films uit die tijd – maar deze verwijzingen waren vaak betrekkelijk eenzijdig en gingen niet in op de complexe en confronterende aspecten van de bezettingssituatie. Een al te vergaande introspectie zou de eigendunk van het land in opbouw geen goed doen.<sup>11</sup> Ook persoonlijk leed, inclusief het joodse, had geen plaats in het maatschappelijke debat. 'Uitvoerig stilstaan bij het eigen leed was een teken van zwakte, een psychisch mankement en was in strijd met het eergevoel want minderwaardig,' aldus Von der Dunk.<sup>12</sup> De overheid

wenste het overlevende joodse bevolkingsdeel zelfs niet als aparte slachtoffercategorie te zien. Haar redenering luidde dat joden niet opnieuw een uitzonderingspositie mochten krijgen.<sup>13</sup> Anne Franks dagboek werd in 1947 in verkorte vorm uitgegeven, maar won pas in de tweede helft van de jaren vijftig aan populariteit. Dat was niet voordat de Amerikanen een Broadwayvoorstelling en een Hollywoodfilm aan het meisje hadden gewijd.<sup>14</sup>

Ook persoonlijke *dad*en kwamen weinig aan bod in de publieke sfeer. Onder het voormalige verzet heerste de code dat je voor je verzetsactiviteiten geen aandacht vroeg.<sup>15</sup> Wie als 'fout' werd gezien, roerde zich om begrijpelijke redenen nog minder.<sup>16</sup> Een interessant stukje *oral history* bij dit laatste is de uitnodiging die Van de Velde na de oorlog ontving om te jureren bij een tekenwedstrijd op een basisschool in zijn woonplaats Abcoude. Zijn zoon vertelt dat de schilder daarop had geantwoord dat hij als NSB'er wellicht niet de geschikte persoon was voor die rol. In zijn plaats stelde hij dorps- en vakgenoot Piet van Wijngaardt voor, die de uitnodiging trots schijnt te hebben geaccepteerd.<sup>17</sup> Het lijkt erop dat Van de Velde zichzelf en anderen niet in verlegenheid wilde brengen.

In dit tijdsgewricht vond Kochs expositie in het Stedelijk Museum plaats. De tentoonstellingskritieken zijn daar een afspiegeling van: de meeste recensenten meden het onderwerp 'oorlog' en schaarden Koch zo – indirect – bij goed. De joodse communiste Magda van Emde Boas doorbrak dit zwijgen. Zij schaarde de schilder in niet mis te verstane bewoordingen onder 'fout'. Haar oordeel is niet los te zien van haar traumatische persoonlijke geschiedenis, maar lijkt evenmin los te staan van de geïsoleerde positie van de CPN in deze hoogtijdagen van de Koude Oorlog. De journaliste moet met verbittering hebben waargenomen dat Koch weer op het schild werd gehesen, terwijl de communisten, die vele levens hadden geofferd aan de strijd tegen het nazisme, al snel na de oorlog buitenspel waren gezet.

Ouwerkerk en Van Tilborgh stellen dat Kochs oorlogsverleden weer in het vizier kwam met zijn expositie in het Stedelijk Museum.<sup>18</sup> Zijn Arnhemse tentoonstelling in 1966 is echter signifikanter als moment waarop de oorlog in de kritiek kroop. Terwijl Van Emde Boas' reactie nog een uitzondering vormde, was elf jaar later sprake van een tendens. Als gezegd was het oorlogsverhaal tot in de jaren zestig een relatief eenzijdig verhaal. Het Nederlandse volk had zich door de Duitsers niet laten knechten, dapper had het gestreden 'met God en Oranje'. Er waren veel 'goeden' en enkele 'fouten' geweest, daartussenin was weinig.<sup>19</sup> Vanaf de jaren zestig werd het publieke domein niet langer door de oorlogsgeneratie gedomineerd. Nieuwe opiniemakers maakten korte metten met de behoedzame herin-

neringspolitiek van hun voorgangers. Als eigentijdse verzetshelden traden zij naar voren, wijzend op nieuwe haarden van fascisme in de samenleving. Thema's die de oorlogsgeneratie onberoerd had gelaten omdat ze te gecompliceerd werden geacht en te zeer tegen het persoonlijke verleden aanschurkten, werden nu terug in de herinnering gebracht. En hoe meer de maatschappij traditionele waarden als gezagsgetrouwheid en gemeenschapszin aan de kant zette voor mondigheid en individuele vrijheid, des te sterker steeg de verbazing over de volgzame houding van het gros van de bevolking tijdens de bezetting.

Vandaag de dag is Koch een van de paradepaardjes van het Museum Arnhem, de collectie-Melchers en het Centraal Museum in zijn thuisstad Utrecht. Van de Velde en Polet, die tijdens het interbellum eveneens een goede tot zeer goede naam hadden, genieten daarentegen nog maar weinig waardering en bekendheid. De oorlog speelt hierbij een kleinere rol dan wel is verondersteld. Het voorbeeld van Koch laat zien dat een 'foute' kunstenaar niet per se in de anonimiteit hoefde te verdwijnen. In zijn geval woog de representatieve kracht van het beeld zwaarder dan de oorlogsherinnering. Zijn werk appelleert wonderwel aan de naoorlogse esthetica, die kunst die enkel mooi wil zijn als kitscherig en verdacht beschouwt. Het hing en hangt op belangrijke plaatsen.

Sinds de 'herinneringswending' van de jaren zestig kleeft aan Kochs werk echter een probleem. Kunst die wordt beschreven en getoond, sluit normaliter aan bij de collectieve identiteit. Haar beeldtaal en inhoud bevestigen die identiteit. Als kunst formeel en inhoudelijk in strijd is met het eigentijdse idee van wat goed is, laten de instituties haar niet toe. Hierin herkennen we Sandbergs houding ten opzichte van de verenigingskunst. Door deze expliciet met de oorlog in verband te brengen, bracht hij vorm en inhoud ervan verder in diskrediet. Ook *De nieuwe mensch* valt in deze categorie. Weliswaar is het werk sinds 2007 in bezit van het Rijksmuseum, maar daar werd het niet als kunstobject binnengehaald. De nadruk ligt, zo wilde het museum duidelijk gesteld hebben, op de historische betekenis ervan. Alleen vanuit deze gewijzigde ontologie is de museale waarde van *De nieuwe mensch* verdedigbaar. Het stuk dient vandaag de dag ter lering en educatie, net als ander 'fout' erfgoed in de museale sfeer. Als hét nationale trauma van de twintigste eeuw – de getuigen zijn nog onder ons – vormt de oorlog immers de grootste les die uit het vaderlands verleden te trekken valt. Deze zelfkritische, introspectieve benadering is, als erfenis van Rousseau en zijn *Confessions*, tot de mores van verlichte, democratische naties gaan behoren.

Soms levert kunst inhoudelijke bezwaren op, maar wordt zij esthetisch wél van belang geacht. Esthetiek en ethiek staan dan tegenover elkaar, wat bij gecanoniseerde kunst zelden het geval is en tot morele dilemma's leidt. Sinds de generatie van Heijs en Van 't Veer 'de oorlog erbij haalde', is dit van toepassing op Kochs *Zelfportret met zwarte band*. Weliswaar wordt dit getoond en geprezen, maar dat gaat vaak niet zonder afkeuring van het verleden van de maker. Op die manier harmonieert het kunstwerk, met een omweg, toch nog met de eigen identiteit. Zo dient het paradoxaal genoeg zowel ter ondersteuning van 's lands artistieke identiteit als ter verwerking van en afrekening met het bezettingsverleden. En zoals Carel Blotkamp al zei: in die afrekening schuilt weer een bevestiging van het goede van de eigen tijd.

# Slotbeschouwing

## *Inleiding*

‘Jede realistische Wiederholung ist von Todesangst bestimmt,’ schreef Hendrik Werkman in de zomer van 1942 aan predikant August Henkels.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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 mensdomein voor gek verklaard te worden,’ memoreerde Werkman in 1941 met de milde spot die veel van zijn brieven kenmerkt.<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

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.'<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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.'<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup>

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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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 gedacht<sup>12</sup>

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.'<sup>13</sup> 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 vleierende 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 [...].<sup>14</sup>

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-kunstenaars vond Sandberg het expressieve, primitieve en spontane terug dat het kind en zijn creatieve uitingen vanzelfsprekend bezitten.<sup>15</sup> In hun lijfblad *Cobra* plaatsten de Cobraïsten kindertekeningen en -gedichten ter inspiratie.<sup>16</sup> 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.'<sup>17</sup> Dit beeld sluit naadloos aan bij Cobra. Zij waren de jongeren zoals Sandberg ze het liefst zag, met hen sloot hij een pact.<sup>18</sup> 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'<sup>19</sup>

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.<sup>20</sup> '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 kunstbeschouwing 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.<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> 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.'<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup>

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.’<sup>25</sup> Met uitzondering van Sluijters zelf stemden alle aanwezigen tegen de door hem genoemde namen.<sup>26</sup>

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’.<sup>27</sup> 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.’<sup>28</sup>

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.’<sup>29</sup> 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’.<sup>30</sup> 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'.<sup>31</sup> 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'.<sup>32</sup>

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.'<sup>33</sup> 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'.<sup>34</sup>

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.<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup> 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.<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup> Literatuurwetenschapper Perdita Rösch omschrijft ze als ‘*Bilder/Bildmotive als Träger bestimmter kollektiv erinnerter und transportierter Ausdruckswerte*’.<sup>39</sup> Overeenkomstig Warburgs hypothese kan worden gesteld dat oorlog en fascisme doorwerkten in de *Pathosformeln* van de avant-gardistische kunst. Deze vormtaal 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.<sup>40</sup> Dat beseftte ook Hendrik Werkman, zo blijkt uit een brief uit 1941 waarin hij zijn vriend Paul Guernonprez met instemming parafraseerde:

Hij [Guernonprez] 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 meerendeel 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.<sup>41</sup>

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.<sup>42</sup>

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.<sup>43</sup>

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.<sup>44</sup> 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.<sup>45</sup>

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.<sup>46</sup>

Net zoals Sansovino's Minerva aan een 'volwaardige literaire traditie'<sup>47</sup> 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.<sup>48</sup> 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.<sup>49</sup>

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 ontaard 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.<sup>50</sup>

Bolzoni wijst verder op het verband tussen *images* (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.<sup>51</sup> 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.<sup>52</sup> 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 behoeftte. 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 zeithobenen Geschichten um [...].'<sup>53</sup>

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.<sup>54</sup> Niet voor niets zou Sandberg zijn uitspraak dat de ware kunstenaar 'met voelhorens' op de uitkijk staat, graag herhalen.<sup>55</sup>

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.<sup>56</sup> 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.<sup>57</sup> 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.<sup>58</sup> 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.<sup>59</sup> Na de oorlog had hij zich laten beïnvloeden door Picasso en Cobra, maar hij was niet serieus genomen in zijn poging tot vernieuwing.<sup>60</sup> 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.<sup>61</sup> 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.<sup>62</sup>

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 Mulder en Clary Mastenbroek, die zich door hem lieten inspireren.<sup>63</sup> 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 wijzigen 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.<sup>64</sup>

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,’<sup>65</sup> 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.’<sup>66</sup> De Realisten bevonden zich dus in een spagaat: hoewel zij deelnamen aan de ‘strijd om nieuwe gevoelswaarden’, getuigde hun groepsnaam van verzet daartegen.<sup>67</sup> 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 [...].<sup>68</sup>

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.<sup>69</sup>

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.<sup>70</sup>

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 opblaaien. 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.'<sup>71</sup>

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.'<sup>72</sup> 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 kunst<sup>73</sup>

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.<sup>74</sup> 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.



# Organisaties en afkortingen

## BBK

Afdeling Bouwkunst, Beeldende Kunsten en Kunstnijverheid. Een van de elf afdelingen van het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten (DVK). Chef van deze afdeling was kunstschilder Ed Gerdes. Een van de onderdelen van de afdeling BBK was het bureau Beeldende Kunst, dat zich onder andere richtte op de aankoop van kunstwerken.

## BBKG

Gilde voor Bouwkunst, Beeldende Kunsten en Kunstambacht. Een van de zes afdelingen van de Kultuurkamer. Andere afdelingen waren het letterengilde, het muziekgilde, het gilde voor theater en dans, het filmgilde en het persgilde.

## Centrale Ereraad

Instantie waarbij een door een ereraad veroordeelde kunstenaar in beroep kon gaan. Heeft bestaan van 1946 tot 1952.

## Cultuurkring

Nationaalsocialistische instelling. Moest zorgen voor medewerking aan de Duitse cultuurpolitiek, de versterking van het 'Nederlandse' karakter van de cultuur en het aanhalen van de banden tussen het Nederlandse en Duitse volk.

## DOWC

Departement van Opvoeding, Wetenschap en Cultuurbescherming. Nationaalsocialistisch departement, stond onder leiding van Jan van Dam. Heeft bestaan van 1940 tot 1945.

## DVK

Departement van Volksvoorlichting en Kunsten. Nationaalsocialistisch departement, stond onder leiding van respectievelijk Tobie Goedewaagen, Hermannus Reydon en Sebastiaan de Ranitz. Heeft bestaan van 1940 tot 1945.

## Ereraad voor de Beeldende Kunsten

Instantie die na de oorlog belast was met het zuiveren van de beeldend kunstenaars. Heeft bestaan van 1945 tot 1946.

## MG

Militair Gezag. Het Nederlandse dagelijks bestuur in de bevrijde gebieden in de periode 1944-1945, in naam van de regering in Londen.

## Nationaal Instituut

In 1945 opgerichte organisatie die streefde naar moreel herstel, zedelijk bewustzijn en nationale gemeenschapszin. Heeft bestaan tot 1946.

## Nederlandse Federatie van Beeldende Kunstenaarsverenigingen

Koepelorganisatie voor verenigingen van beeldend kunstenaars. Opgericht in 1931, was actief tot in de jaren vijftig of zestig. Ook bekend als de 'oude' Federatie.

## Nederlandse Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars

In 1946 opgerichte beroepsorganisatie voor kunstenaars. Streefde ernaar alle kunstenaarsverenigingen aan zich te binden en de sociaaleconomische positie van kunstenaars te verbeteren. Ook bekend als de 'nieuwe' Federatie.

## Nederlandse Kultuurkamer (NKK)

Nationaalsocialistische vakorganisatie voor kunstenaars waarvan het lidmaatschap verplicht was voor 'ariërs' en verboden voor joden. Moest de Nederlandse kunst 'gezonder' maken door middel van forse investeringen op kunstgebied. Was een zelfstandig onderdeel van het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten (DVK).

## Nederlandse Kultuurraad (NKR)

Nationaalsocialistisch overheidsorgaan, bestaand uit een twintigtal vooraanstaande Nederlandse cultuurdragers. Moest het gehele staatsbestuur en alle Nederlandse cultuurstellingen van advies dienen, maar voerde deze taak nooit daadwerkelijk uit.

## NIOD

Instituut voor Oorlogs-, Holocaust- en Genocidestudies. In 1945 opgericht, te Amsterdam gevestigd kenniscentrum en

archief. Tot 1999 RIOD (Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie) genoemd.

*NKB*

Nederlandse Kring van Beeldhouwers.  
Vakvereniging voor beeldhouwers, opgericht in 1918.

*NSB*

Nationaal-Socialistische Beweging. Politieke beweging opgericht door Anton Mussert naar Duits nationaalsocialistisch model. Heeft bestaan van 1931 tot 1945.

*NSDAP*

Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei. Duitse nationaalsocialistische partij, in 1920 opgericht door Adolf Hitler. De partij kwam in 1933 aan de macht in Duitsland en vestigde de nazidictatuur onder Hitlers leiding. Heeft bestaan tot 1945.

*OKW*

Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen. Opgericht in 1918.

*RIOD*

Zie NIOD.

*Verdinaso*

Verbond van Dietse Nationaalsolidaristen. Antidemocratische en antisemitische beweging die zich sterk maakte voor een hernieuwd samengaan van Nederland en Vlaanderen. In 1931 opgericht in Vlaanderen; de Nederlandse afdeling ervan ging in 1940 op in de NSB.

*Vereniging Actie Rechtsherstel der Nederlandse Kunstenaars*

Door kunstenaars opgezette organisatie die in protest kwam tegen de kunstenaarszuivering. Ook bekend als de Actie Rechtsherstel.

# Noten

## INLEIDING

- 1 Domela Nieuwenhuis, “‘Vannacht heb ik gedroomd’”, 48-49.
- 2 Gribling, ‘Tussen De Stijl en het constructivisme’, 278.
- 3 Als geciteerd in ibidem, 279.
- 4 Als geciteerd in ibidem.
- 5 W. Jos. de Gruyter, ‘Piet Mondriaan zeventig jaar’, *Het Vaderland* (6 maart 1942).
- 6 Kuyvenhoven, *Gekregen!*, 16-17. Feitelijke aankoper van de Victory Boogie Woogie was de Stichting Nationaal Fonds Kunstbezit (SNFK). Deze stichting heeft als doel het bevorderen van aankopen van belangrijke kunstwerken voor openbare collecties in Nederland.
- 7 Locher, *Victory Boogie Woogie*, 38-39; Van Bommel, Janssen en Spronk ed., *Victory Boogie Woogie uitgepakt*, 7.
- 8 Anon., ‘Henri van de Velde. Kunstzaal van Lier’, *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (6 okt. 1939).
- 9 Ibidem.
- 10 Kasper Niehaus, ‘Drie groote nieuwe werken door Henri v. de Velde’, *De Telegraaf* (3 okt. 1939).
- 11 Anon., ‘Henri van de Velde en Quirijn van Tiel’, *Algemeen Handelsblad* (4 okt. 1939).
- 12 P.F.S. [Paul Sanders], ‘Kunst, die betoogt en andere, die raadsels opgeeft’, *Het Volk* (11 okt. 1939).
- 13 Zie bijvoorbeeld: Rob Gollin, ‘NSB-schilderij wekt interesse Rijksmuseum’, *de Volkskrant* (14 nov. 2003); anon., ‘Rijksmuseum wil schilderij Mussert’, *Trouw* (14 nov. 2003).
- 14 IJsbrand van Veelen, ‘IJs’, *Kunstbeeld* jrg. 35 afl. 2 (feb. 2011) 85.
- 15 Henk van Gelder, “‘Schilderij Van de Velde is niet nazistisch, maar christelijk’”, *NRC Handelsblad* (14 dec. 2010).
- 16 Jaffé, *Piet Mondriaan*, 158. De oorspronkelijke uitgave van dit boek verscheen in 1970 in het Engels bij Abrams te New York, onder de titel *Piet Mondrian*.
- 17 Als geciteerd in Locher, *Victory Boogie Woogie*, 38-39. Van der Ploeg citeerde Hans Locher, toenmalig directeur van het Haags Gemeentemuseum. Vgl.: Domela Nieuwenhuis, “‘Vannacht heb ik gedroomd’”, 48.
- 18 Becker, *Art worlds*, 1.

- 19 Zie bijvoorbeeld Hans Mulder, *Kunst in crisis en bezetting. Een onderzoek naar de houding van Nederlandse kunstenaars in de periode 1930-1945* (Utrecht/Antwerpen 1978) 307-308; Willemijn Stokvis ed., *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland* (Amsterdam 1984); Jonneke Fritz-Jobse en Frans van Burkom ed., *Een nieuwe synthese. Geometrisch-abstracte kunst in Nederland 1945-1960* (Den Haag 1988); Elmyra van Dooren, Caroline Roodenburg-Schadd en Evert van Uiterd ed., *Vrij Beelden en Creatie* (Bussum/Amstelveen 1996); Ype Koopmans en Mieke Rijnders ed., *In de schaduw van morgen. Neorealisme in Nederland* (Arnhem/Wezep 2012).
- 20 Dit verruimde zuiverheidsbegrip is geïnspireerd op de publicatie *De hang naar zuiverheid. De cultuur van het moderne Europa* onder redactie van Rob van der Laarse, Arnold Labrie en Willem Melching (Amsterdam 1998). Deze studie onderzoekt hoe de notie van zuiverheid zich heeft gemanifesteerd in de kunst, literatuur en ideologie van het moderne Europa.
- 21 Langfeld, *Die Kanonisierung*, 176.
- 22 Zie hun beider oraties: J.C.H. Blom, *In de ban van goed en fout? Wetenschappelijke geschiedschrijving over de bezettingstijd in Nederland* (Bergen 1983); Jan Bank, *Oorlogsverleden in Nederland* (Baarn 1983).
- 23 Frank van Vree, *In de schaduw van Auschwitz. Herinneringen, beelden, geschiedenis* (Groningen 1995); Ido de Haan, *Na de ondergang. De herinnering aan de jodenvervolgving in Nederland, 1945-1995* (Den Haag 1997).
- 24 Jolande Withuis, *Erkenning. Van oorlogstrauma naar klaagcultuur* (Amsterdam 2002); Rob van Ginkel, *Rondom de stilte. Herdenkingscultuur in Nederland* (Amsterdam 2011); Dienke Hondius, *Oorloglessen. Onderwijs over de oorlog sinds 1945* (Amsterdam 2010); Esther Captain en Guno Jones, *Oorlogserfgoed overzee. De erfenis van de Tweede Wereldoorlog in Aruba, Curaçao, Indonesië en Suriname* (Amsterdam 2010); Kees Ribbens, Joep Schenk en Martijn Eickhoff, *Oorlog op vijf continenten. Nieuwe Nederlanders en de geschiedenissen van de Tweede Wereldoorlog* (Amsterdam 2008); Frank van Vree en Rob van der Laarse ed., *De dynamiek van de herinnering. Nederland en de*

Tweede Wereldoorlog in een internationale context (Amsterdam 2009); Madelon de Keizer en Marije Plomp ed., *Een open zenuw. Hoe wij ons de Tweede Wereldoorlog herinneren* (Amsterdam 2010); Chris van der Heijden, *Dat nooit meer. De nasleep van de Tweede Wereldoorlog in Nederland* (Amsterdam 2011).

25 Een term van historicus Rob van der Laarse. Zie: idem, 'Kunst, kampen en landschappen. De blinde vlek van het dadererfgoed' in: Frank van Vree en Rob van der Laarse ed., *De dynamiek van de herinnering. Nederland en de Tweede Wereldoorlog in een internationale context* (Amsterdam 2009) 169-195.

26 Zie Bloms oratie *In de ban van goed en fout? Wetenschappelijke geschiedschrijving over de bezettingstijd in Nederland* (Bergen 1983).

27 De Graaff, 'Bloms kleine oorlog', 554; Evelien Gans, 'Iedereen een beetje slachtoffer, iedereen een beetje dader', *De Groene Amsterdammer* (27 jan. 2010); Eickhoff, Henkes en Van Vree, 'De verleiding', 330-339.

28 Wuttke, *Aby M. Warburgs Methode*, 44.

29 Ibidem.

30 Het woord mnemonisch – betrekking hebbend op het ondersteunen van het menselijk geheugen – is afgeleid van de Griekse Titanide Mnemosyne, de personificatie van het geheugen.

31 Gombrich, *Aby Warburg*, 308-309.

32 Als geciteerd in ibidem, 270-271. Het begrip sophrosyne is afgeleid van de gelijknamige Griekse godin en duidt op stabiliteit en evenwichtigheid van geest.

33 Alleen aan Koch en Arti et Amicitiae zijn monografieën gewijd. Jan Engelman, *Pyke Koch* (Amsterdam 1941); Carel Blotkamp, *Pyke Koch* (Amsterdam 1972); Talitha Schoon e.a. ed., *Pyke Koch. Schilderijen en tekeningen* (Rotterdam 1995); Jan Jaap Heij ed., *Een vereniging van ernstige kunstenaars. 150 jaar Maatschappij Arti et Amicitiae 1839-1989* (Amsterdam 1989). Ype Koopmans, hooger kunstgeschiedenis aan de Open Universiteit, werkt aan een monografie over Polet.

34 Jan Jaap Heij ed., *Een vereniging van ernstige kunstenaars. 150 jaar Maatschappij Arti et Amicitiae 1839-1989* (Amsterdam 1989).

35 Zie voor een beschrijving van de Kultuurkamer onder andere L. de Jong, *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog*, maart '41-juli '42 (Den Haag 1974); L. de Jong, *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede*

*Wereldoorlog* vi, juli '42-mei '43 (Den Haag 1975); Adriaan Venema, *Schrijvers, uitgevers en hun collaboratie 1, Het systeem* (Amsterdam 1988); Hans Mulder, *Kunst in crisis en bezetting. Een onderzoek naar de houding van Nederlandse kunstenaars in de periode 1930-1945* (Utrecht/Antwerpen 1978); Pauline Micheels, *Muziek in de schaduw van het Derde Rijk. De Nederlandse symfonie-orkesten 1933-1945* (Zutphen 1993); Fransje Kuyvenhoven, "'Joodsche gevallen' in de Nederlandsche Kultuurkamer. Rijksaankopen bij joodse en joods-vermaagschapt kunstenaars', *Jong Holland* jrg. 17 afl. 2 (2001) 49-58; Ad van der Logt, *Het theater van de nieuwe orde. Een onderzoek naar het drama van Nederlandse nationaalsocialisten* (Amsterdam 2008). De meest uitgebreide beschrijving geeft Benien van Berkel in haar dissertatie *Dr. Tobie Goedewaagen (1895-1980). Een leven lang nationaal-socialist* (Amsterdam 2012). Jan van Adrichem geeft een uitvoerige beschrijving van de houding van beeldend kunstenaars en architecten in oorlogstijd. Idem, 'Verzet en aanpassing in de beeldende kunsten en architectuur' in: Jan van Adrichem e.a., *Rebel, mijn hart. Kunstenaars 1940-1945* (Zwolle 1995) 8-29.

36 Frans R.E. Blom, Willem van Koppen en Mieke van der Wal, *Brieven rond de Blauwe Schuit 1940-1945. Hendrik Nicolaas Werkman* (Nijmegen 2008).

37 Hans Mulder, *Kunst in crisis en bezetting. Een onderzoek naar de houding van Nederlandse kunstenaars in de periode 1930-1945* (Utrecht/Antwerpen 1978).

38 Brief H. Mulder aan G.V.A. Röling, gedateerd 15 jan. 1978, privéarchief Hans Mulder, geen inv.nr. Het archief van Mulder bevindt zich in het Persmuseum te Amsterdam.

39 Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 319-329. Dit leverde Mulder een rechtszaak op met beeldhouwer Piet Esser, die hij verloor.

40 Mosse, *The fascist revolution*, x.

41 Zie bijvoorbeeld in het geval van schilder Bart Peizel: Maters ed., *Bart Peizel*, 48, 89. Internetencyclopedie Wikipedia schrijft over Johan Polet: 'De oorlog maakte een einde aan de waardering voor Polet', suggererend dat het (enkel) zijn collaboratie was die tot zijn naoorlogse neergang leidde. Ten onrechte meent Wikipedia overigens dat Polets collaboratie slechts zijn Kultuurkamerlidmaatschap behelsde. [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org), lemma 'Johan Polet', website bezocht op 3 feb. 2013.

## I GESCHIEDENIS

### 1 BEELDENDE KUNST IN BEZET NEDERLAND

#### INLEIDING

- 1 Goedewaagen, *Passer en speer* 1, 97-98.
- 2 Van Berkel, Dr. *Tobie Goedewaagen*, 181;
- Van Berkel, 'Tobie Goedewaagen', 19-20.
- 3 Kamphuis, *Nederlandse hedendaagse kunst*, 41-44.
- 4 Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 235.
- 5 Golomstock, *Totalitarian art*, 29-38.
- 6 Zie hiervoor de in de inleiding aangehaalde studies die de Kultuurkamer beschrijven (noot 35).

#### DE SMAAK VAN HET TIJDPERK

- 1 Van der Laarse, 'Het vreemde verdrongen', 161-162. De eerste die het begrip *Entartung* met de kunsten in verband bracht, was niet Nordau, maar Julius Langbehn, in zijn boek *Rembrandt als Erzieher* uit 1890. Omdat bij Nordau de relatie tussen degeneratie en kunst het centrale thema is, staat hij echter als zodanig bekend. Bavelaar, *Kroniek van Kunst en Cultuur*, 75.
- 2 Mosse, *Die Geschichte des Rassismus*, 106.
- 3 Ibidem, 108.
- 4 Mulder, 'Ontaard en gezond', 318.
- 5 Goedewaagen, *Passer en speer* 1, 69.
- 6 Baruch en Van der Horst, *Het Rijksmuseum in oorlogstijd*, 59.
- 7 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 115.
- 8 Tentoonstellingscatalogus *Entartete Kunst*, opgenomen in Schuster ed., *Die 'Kunststadt' München 1937*, 196.
- 9 Ibidem, 200.
- 10 Kamphuis, *Nederlandse hedendaagse kunst*, 108-111.
- 11 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 115.
- 12 Meuldijk, *Ontaarde kunst*, 14.
- 13 In een toespraak ter gelegenheid van de expositie *Jan Sluyters zestig jaar* in 1941. Anon., 'Tentoonstelling van werken van Jan Sluyters', *Haarlem's Dagblad* (20 dec. 1941).
- 14 Bruin, *De echte Rembrandt*, 66. Het Joods Historisch Museum wijdde in 2006-2007 een expositie aan de joodse Rembrandt. De expositie ging in op de vraag in hoeverre Rembrandt een speciale band had met joden en in hoeverre joden de inspiratiebron waren voor Rembrandts portretten en tekeningen. Zie [\[gen/archief/de-joodse-rembrandt\]\(http://www.jhm.nl/actueel/tentoonstellin-gen/archief/de-joodse-rembrandt\). Website bezocht op 7 nov. 2013.

  - 15 Als geciteerd in anon., 'De leugen der "volksche" gedachte', \*Vrij Nederland\* jrg. 2 afl. 4 \(15 sept. 1941\).
  - 16 Paul Westheim, 'Rembrandt, Grünewald en van Gogh uit de Duitse musea verwijderd', \*Kroniek van hedendaagse Kunst en Cultuur\* jrg. 3 afl. 4 \(feb. 1938\) 109-112, aldaar 109-111. Zie ook: Petropoulos, \*The Faustian bargain\*, 58.
  - 17 T. Goedewaagen, 'Rembrandt', \*De Schouw\* jrg. 1 afl. 2 \(16 feb. 1942\) 51-57, aldaar 51.
  - 18 Ibidem, 55.
  - 19 Bruin, \*De echte Rembrandt\*, 70-82.
  - 20 Ibidem, 80.
  - 21 Als geciteerd in W. Jos. de Gruyter, 'Jan Sluyters. Twee gezichtspunten van nat.soc. zijde', \*Het Vaderland\* \(28 dec. 1941\).
  - 22 Kuyvenhoven, \*De Staat koopt kunst\*, 115, 117-118, 148; Van Berkel, Dr. \*Tobie Goedewaagen\*, 233.
  - 23 Mulder, \*Kunst in crisis en bezetting\*, 226.
  - 24 Gribling en Vogels ed., \*Vrije kunst in een onvrije tijd\*, z.p.; Mulder, \*Kunst in crisis en bezetting\*, 110.
  - 25 Zie bijvoorbeeld R.H. Fuchs, \*Wegen der Nederlandse schilderkunst\* \(Utrecht/Antwerpen 1979\); W. Sandberg en H.L.C. Jaffé, \*Kunst van heden in het Stedelijk\* \(Amsterdam 1961\).
  - 26 Rijnders, 'De bange jaren '30', 77-78. Ik gebruik in dit onderzoek de term neorealisme. Hiermee volg ik het voorbeeld van de catalogus \*In de schaduw van morgen. Neorealisme in Nederland\* \(Ype Koopmans en Mieke Rijnders ed., Arnhem/Wezep 2012\), behorend bij de gelijknamige tentoonstelling gehouden in het Museum voor Moderne Kunst Arnhem \(MMKA\) van november 2012 tot februari 2013 \(het MMKA heet sinds 1 januari 2014 het Museum Arnhem\).
  - 27 Blotkamp en Koopmans ed., \*Magie en zakelijkheid\*, passim.
  - 28 Bavelaar, \*Kroniek van Kunst en Cultuur\*, 154-156, 196; Koopmans, \*Muurvast & gebeiteld\*, 191.
  - 29 Fuchs, \*Wegen der Nederlandse schilderkunst\*, 188, 192-193.
  - 30 Stokvis, \*Cobra\*, 162.
  - 31 Van Liempt, \*De Oorlog\*, 113-114.
  - 32 Ibidem, 113.
  - 33 Anon., 'Wedergeboorte der kunst', \*De Vrije Kunstenaar\* \(sept. 1944\).
  - 34 Blom, Van Koppen en Van der Wal ed., \*Brieven rond de Blauwe Schuit\* 1, 447.](http://www.jhm.nl/actueel/tentoonstellin-</a></li></ol></div><div data-bbox=)

- 35 Anon., 'Tentoonstelling "Hulpwerk Beeldende Kunst"', *Limburgsch Dagblad* (23 juli 1942).
- 36 L., 'Bij een kunsttentoonstelling. Gemis aan dynamiek en heroïek', *De Mistoorn* jrg. 5 afl. 159 (5 sept. 1942) 5.
- 37 *Kunst in vrijheid* (tent.cat. Rijksmus., Amsterdam 1945).
- 38 Als geciteerd in Jongert, 'Tentoonstellingen', 40.
- 39 W.F. Hermans, 'Kunst in vrijheid', *De Spectator* jrg. 1 afl. 38 (28 oktober 1945) 8.
- 40 Jongert, 'Tentoonstellingen', 39.
- 41 Schuyt en Taverne, 1950, 466.
- 42 Zie bijvoorbeeld Smiers, *Cultuur in Nederland*, 103; Jongert, 'Tentoonstellingen', 38-40; Rorink, 'Sandberg', 127-128; Broos en Van Halem, '1955', 101. Sommige bronnen stellen ten onrechte dat de geëxposeerde kunst na de oorlog was gemaakt. Zo ook de Engelse vertaling van Schuyt en Taverne 1950: '[...] the high expectations of Kunst in Vrijheid were only partially satisfied. The many figurative landscapes, portraits, and still-lives produced in the Netherlands after the war were a clear example of the reluctance to surpass tradition and exploit the new freedom.' Kees Schuyt en Ed Taverne, 1950. *Prosperity and welfare* (Assen/Basingstoke 2004) 450.
- 43 Hammacher, *Stromingen en persoonlijkheden*, 167.
- 44 Baruch, "'Ik beschouw mijn gezicht'", 255.
- 45 Ibidem.
- 46 Hermand, *Kultur in finsternen Zeiten*, 175-180.
- 47 Blom, Van Koppen en Van der Wal, *Brieven rond de Blauwe Schuit* I, 459-460.
- 48 Ibidem, II, 53.
- 49 Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 306-307.
- 50 Blom, Van Koppen en Van der Wal, *Brieven rond de Blauwe Schuit* I, 318.
- 51 Als geciteerd in Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 306; Van Dooren, Roodenburg-Schadden Van Uitert ed., *Vrij Beelden en Creatie*, 34.
- 52 Ragon, *Karel Appel*, 36-74; Stokvis, *Cobra*, 164.
- 53 Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 235.
- 54 Van Rheeden, 'Voortzetting', 54; Stokvis, *Cobra*, 164.
- 55 Fiches Röling, Van den Berg en Jurrens, NIOD, cartotheek Kultuurkamer; Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 115. Campendonk was in 1933 vanuit Duitsland naar Nederland geëmigreerd, maar in tegenstelling tot kunstenaars als Gerd Arntz en Herbert Fiedler was dit niet uit politieke maar uit artistiek-professionele overwegingen. Jaffé, 'De kunstenaars-emigranten', 306, 309.
- 56 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 92, 126, 325.
- 57 Ibidem, 118.
- 58 Adriaan Venema en Jan Fred van Wijnen, 'Met beleefde groeten en dank, hoogachtend Karel Appel', *Vrij Nederland* jrg. 51 afl. 44 (3 nov. 1990).
- 59 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 142.
- 60 Staat van bezittingen aan beeldende kunst van het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten, onder opgave van de plaats waar de kunstwerken zich bevinden, NIOD, DVK, inv.nr. 154 Ac.
- 61 Als geciteerd in Adriaan Venema en Jan Fred van Wijnen, 'Met beleefde groeten en dank, hoogachtend Karel Appel', *Vrij Nederland* jrg. 51 afl. 44 (3 nov. 1990) 11.
- 62 Van Houts, *Karel Appel*, 35.
- 63 Stokvis, *Cobra*, 164.
- 64 Schuyt en Taverne, 1950, 480.
- 65 Gombrich, *The story of art*, 432-433; Hammacher, *Stromingen en persoonlijkheden*, 69-70.
- 66 Hammacher, *Stromingen en persoonlijkheden*, 70.
- 67 Ibidem, 67-111; Terpstra, *Moderne kunst in Nederland*, passim.
- 68 Terpstra, *Moderne kunst in Nederland*, 108.
- 69 Teeuwisse, '1914-1945', 31.
- 70 Ibidem, 31-35.
- 71 Boterman, 'De bange jaren '30', 15-17; Hammacher, *Stromingen en persoonlijkheden*, 134-135; Teeuwisse, '1914-1945', 36.
- 72 Van Til, 'Terugkeer naar de orde', 90-94; Bavelaar, *Kroniek van Kunst en Cultuur*, 154-156, 196; Koopmans, *Muurvast & gebeiteld*, 191. Koopmans wijst erop dat dit begrip vaak te gemakkelijk en ongenueanceerd wordt toegepast, waardoor aan de diversiteit en uitdrukkingsvormen, de duur en de historische context van het fenomeen voorbij wordt gegaan. Koopmans, 'Stijl is lijn', 3. Het begrip is afkomstig uit de Franse kunstwereld. Van Adrichem, *De ontvangst van de moderne kunst*, 164-165.
- 73 Boterman, 'Modernisering van Nederland', 257.
- 74 Als geciteerd in Van Wijk, 'Internationale revue' i 10', 41.
- 75 Boterman, 'Modernisering van Nederland', 257.
- 76 Gribling, 'Tussen De Stijl en het constructivisme', 279.

77 Hammacher, *Stromingen en persoonlijk-heden*, 134-135.  
 78 Citroen ed., *Palet*, 73.  
 79 Zie ook Koopmans, 'Realisme in Nederland', 29.  
 80 Anon., 'Voorjaartentoonstelling van De Onafhankelijken', *Het Vaderland* (8 april 1934).  
 81 Jansen en Rogier, *Kunstbeleid in Amsterdam*, 196-199.  
 82 [David] Wijnkoop, 'De voorjaartentoonstelling van "De Onafhankelijken"', *De Tribune* (10 april 1934).  
 83 Von Lüttichau, 'Rekonstruktion', 152-153, 160.  
 84 Tentoonstellingscatalogus *Entartete Kunst*, opgenomen in Schuster ed., *Die 'Kunststadt' München* 1937, 186.  
 85 Von Lüttichau, "'Deutsche Kunst'", 97-104. Zie ook: Petropoulos, *The Faustian bargain*, 258-259.  
 86 Schlenker, 'Die "Großen Deutschen Kunstausstellungen"', 259.  
 87 Zijlmans, 'München 1937', 46-47.  
 88 Anon., 'Een "kunstgruwelkamer". Hitler als kunstcriticus', *Het Vaderland* (21 juli 1937).  
 89 Hofland, 'De Olympiade Onder Dictatuur', 10.  
 90 Jos. de Gruyter, 'Twee tentoonstellingen in München. In het "Haus der Deutschen Kunst"', *Het Vaderland* (3 sept. 1937).  
 91 Anon., 'Drie jaar eenheid door democratie. Bijeenkomst te Hilversum', *Het Vaderland* (27 juni 1938).  
 92 Anon., 'Ontaarde kunst als verschijnsel van onzen tijd', *Het Vaderland* (1 mei 1939).  
 93 Ibidem.  
 94 Zijlmans, 'München 1937', 56-57.  
 95 De Ruiters, 'Kasper Niehaus', 36.  
 96 Zijlmans, 'München 1937', 48.  
 97 De Groot, 'Kasper Niehaus', 16.  
 98 Jan Engelman, 'De kunst onder het politieke juk', *Kroniek van hedendaagsche Kunst en Kultuur* jrg. 2 afl. 10 (okt. 1937) 298-305, aldaar 300.  
 99 Anon., 'De "ontaarde" kunst. Protest van Nederlandsche kunstenaars', *Het Vaderland* (31 aug. 1937).  
 100 Hofland, 'De Olympiade Onder Dictatuur', 15.  
 101 Van Adrichem e.a. ed., *Rebel, mijn hart*, 59, 119.  
 102 Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 226-227, 230.  
 103 Ibidem, 308. Zie ook Stokvis, *Cobra*, 161.  
 104 Anon., 'Zwitserse brief', *De Vrije Kunstenaar* (maart 1944) 7. De brief was volgens Mulder

afkomstig van Willem Sandberg. Idem, *Kunst in crisis en bezetting*, 275, 308. Vgl.: Arian, *Zoeken & scheuren*, 610 (noot 21).  
 105 Van Adrichem, *De ontvangst van de moderne kunst*, 165.  
 106 Blom, Van Koppen en Van der Wal, *Brieven rond de Blauwe Schuit* 1, 90-91.  
 107 Dekkers, Van der Spek en De Vries, *H.N. Werkman*, 27.  
 108 Blom, Van Koppen en Van der Wal, *Brieven rond de Blauwe Schuit* 1, 23-30.  
 109 Als geciteerd in Hamoen, *Het schip der zotten*, 97.  
 110 Blom, Van Koppen en Van der Wal, *Brieven rond de Blauwe Schuit* 1, 43.  
 111 W.F. Hermans, 'H.N. Werkman. Een terechtgesteld schilder', *De Spectator* jrg. 1 afl. 47 (30 dec. 1945) 12.  
 112 Blom, Van Koppen en Van der Wal, *Brieven rond de Blauwe Schuit* 1, 310.  
 113 Ibidem, 91.  
 114 Ibidem, 121-122.  
 115 Ibidem, 31, 122.  
 116 Ibidem, 31.  
 117 Zie ook Gribling en Vogels ed., *Vrije kunst in een onvrije tijd*, z.p.; Fritz-Jobse, 'Geometrisch-abstracte kunst', 19.  
 118 Als geciteerd in Dorleijn, Van Faassen en Heising ed., *Schepelingen van de Blauwe Schuit*, 1.  
 119 Blom, Van Koppen en Van der Wal, *Brieven rond de Blauwe Schuit* 1, 272.  
 120 Ibidem, 256.  
 121 Anon., 'Wedergeboorte der kunst', *De Vrije Kunstenaar* (sept. 1944) 3-6, aldaar 3.  
 122 Ibidem, 3-4.  
 123 Anon., 'Tentoonstellingsverbod voor collaborateurs', *De Vrije Kunstenaar* (15 jan. 1945) 8.  
 124 Ibidem.  
 125 Anon., 'Wedergeboorte der kunst', *De Vrije Kunstenaar* (sept. 1944) 3-6, aldaar 5.  
 126 Anon., 'Brandarisbrief', *De Vrije Kunstenaar* (15 nov. 1944) 5.  
 127 Ibidem.

#### HET AANZIEN VAN DE 'ARISCHE' KUNST

1 Van Berkel, *Dr. Tobie Goedewaagen*, 251.  
 2 Kuyvenhoven, "'Joodsche gevallen'", 51-52.  
 3 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 97-98.  
 4 Ibidem, 103, 123.  
 5 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 123.  
 6 Ibidem, 89.  
 7 Blom, Van Koppen en Van der Wal, *Brieven rond de Blauwe Schuit* 1, 309.

- 8 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 125-130.
- 9 Als geciteerd in Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 133.
- 10 Ibidem.
- 11 Ibidem, 143.
- 12 Zie *De Vrije Kunstenaar* en de naoorlogse verhoren van foute kunstenaars door de zuiveringsinstanties. Nationaal Archief, archief 2.14.46. Ereraden en Centrale Ereraad voor de Kunst, (1939) 1945-1952.
- 13 Van Geest, *Wim Schuhmacher*, 168.
- 14 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 130-131.
- 15 Brief van Röell aan de wethouder Kunstzaken van de gemeente Amsterdam, gedateerd 12 juni 1941, SMA, inv.nr. 541; zie ook Huig, *H.F. Boot*, 88.
- 16 Kamphuis, *Nederlandse hedendaagse kunst*, 65.
- 17 E. Gerdes, “‘Bevrijding’”, *De Schouw* jrg. 2 afl. 5 (mei 1943) 236-237, aldaar 237.
- 18 Ibidem.
- 19 Het ging om het Nederlandse Kunsthuis aan het Rokin. Anon., ‘Wie verwarring zaait, moge verachting oogsten’, *De Vrije Kunstenaar* (jan. 1943) z.p.
- 20 Ibidem. Het betrof een tentoonstelling van Nederlandse beeldhouwkunst, geopend door Tobie Goedewaagen op 7 november 1942. Anon., ‘Opening tentoonstelling van beeldhouwwerken in het Nederlandsche Kunsthuis te Amsterdam’, *Limburgsch Dagblad* (9 nov. 1942). Onduidelijk is om welke drie kunstenaars het ging.
- 21 Zie onder andere Baruch en Van der Horst, *Het Rijksmuseum in oorlogstijd*, 9-11; Jansen van Galen en Schreurs, *Het huis van nu*, 85; Soeting, ‘Het Stedelijk Museum’, 19; Knol, ‘Dromen en daden’, 94-96. De directeuren van het Van Abbemuseum en Museum Boijmans waren behoorlijk tot zeer meegaand te noemen. Pinget, *Dat museum is een mijnheer*, 48; Van Adrichem, *Beeldende kunst en kunstbeleid*, 45-46.
- 22 Baruch en Van der Horst, *Het Rijksmuseum in oorlogstijd*, 8.
- 23 Ibidem, 80-82.
- 24 Ibidem, 9.
- 25 Ibidem, 9-10; Lien Heyting, ‘Alles voor “ons nationale kunstbezit”’, *NRC Handelsblad* (21 nov. 1997). Henkel overleed in 1944, conservator C.M.A.A. Lindeman volgde hem op. In 1945 trad voormalig Stedelijk Museum-directeur David Röell aan als directeur.
- 26 Baruch en Van der Horst, *Het Rijksmuseum in oorlogstijd*, 81-82.
- 27 Ibidem, 16-20.
- 28 Ibidem, 80.
- 29 Zie bijvoorbeeld: anon., “‘Bloemenweelde” in het Rijksmuseum’, *Het Vaderland* (12 april 1941); L., “‘Kunstenaars-keuze”. Nieuw soort tentoonstellingen in het Rijksmuseum’, *Algemeen Handelsblad* (6 dec. 1940).
- 30 Baruch en Van der Horst, *Het Rijksmuseum in oorlogstijd*, 35.
- 31 L., “‘Kunstenaars-keuze”. Nieuw soort tentoonstellingen in het Rijksmuseum’, *Algemeen Handelsblad* (6 dec. 1940).
- 32 Van Adrichem e.a. ed., *Rebel, mijn hart*, 123, 165.
- 33 Arian, *Zoeken & scheuren*, 277-288.
- 34 Van Adrichem, *De ontvangst van de moderne kunst*, 209; Roodenburg-Schadd, *Expressie en ordening*, 62.
- 35 Zie onder andere Petersen en Brattinga ed., *Sandberg*, 25; Jansen en Rogier, *Kunstbeleid in Amsterdam*, 201-202; Soeting, ‘Het Stedelijk Museum’, 18; Jansen van Galen en Schreurs, *Het huis van nu*, 79-80.
- 36 Arian, *Zoeken & scheuren*, 335.
- 37 Ibidem, 335-339.
- 38 Anon., ‘Opening door burgemeester De Vlugt’, *De Tijd* (22 april 1940).
- 39 Arian, *Zoeken & scheuren*, 339-340.
- 40 Als geciteerd in Jansen van Galen en Schreurs, *Het huis van nu*, 80.
- 41 Ibidem.
- 42 Ibidem, 86-88; Roodenburg-Schadd, *Expressie en ordening*, 68.
- 43 Soeting, ‘Het Stedelijk Museum’, 19.
- 44 Jansen van Galen en Schreurs, *Het huis van nu*, 86.
- 45 Roodenburg-Schadd, *Expressie en ordening*, 68.
- 46 Notulen van de 203de vergadering van de Commissie van Bijstand in het Beheer der Zaken van Kunst op 10 april 1947, p. 7. SaA, SaK, inv.nr. 471.
- 47 Als geciteerd in Soeting, ‘Het Stedelijk Museum’, 19.
- 48 Ibidem, 21-22.
- 49 Jaarverslag Stedelijk Museum 1945, opgesteld door Willem Sandberg, p. 1, SaA, SaK, inv.nr. 447.
- 50 Roodenburg-Schadd, *Expressie en ordening*, 193.
- 51 Van Adrichem, *Beeldende kunst en kunstbeleid*, 45.

52 Ibidem; Pam, 'Dirk Hannema', 12.  
 53 Seyss-Inquart, 'Zum Geleit', v.  
 54 Hannema, 'Ein Rückblick', 170.  
 55 Ibidem, 162.  
 56 Van Adrichem, *Beeldende kunst en kunst-beleid*, 46.  
 57 Hannema, *Flitsen uit mijn leven*, 118-119.  
 58 Als geciteerd in Van Adrichem, *Beeldende kunst en kunstbeleid*, 46.  
 59 Als geciteerd in Pam, 'Dirk Hannema', 17-18.  
 60 Ibidem, 15.  
 61 Aldus de toenmalige conservator en latere directeur J.C. Ebbinge Wubben. Van Adrichem, *Beeldende kunst en kunstbeleid*, 46.  
 62 Pam, 'Dirk Hannema', 15.  
 63 Muller, *Rapport museale verwervingen*, 166-167.  
 64 Ibidem, 167.  
 65 Anon., 'Culturele samenwerking tussen Nederland en Duitschland', *De Tijd* (29 sept. 1940); anon., 'Leeden van den Kultuurraad benoemd', *Haarlem's Dagblad* (11 feb. 1942). Vgl.: Hannema, *Flitsen uit mijn leven*, 118.  
 66 Als geciteerd in Pam, 'Dirk Hannema', 15.  
 67 Ibidem.  
 68 Van Adrichem, *Beeldende kunst en kunst-beleid*, 46.  
 69 Ibidem.  
 70 Pam, 'Dirk Hannema', 14.  
 71 Ibidem, 21.  
 72 Ibidem.  
 73 Ibidem; Hannema, *Flitsen uit mijn leven*, 112, 114.  
 74 Nicholas, *The rape of Europa*, 193-194.  
 75 Ibidem, 185-201.  
 76 Ibidem, 57-80.  
 77 Ibidem, 96-99; Muller, *Rapport museale verwervingen*, 26.  
 78 Als geciteerd in Pam, 'Dirk Hannema', 18.  
 79 Muller, *Rapport museale verwervingen*, 26.  
 80 Zie voor dit onderwerp onder andere Gerard Aalders, *Roof. De ontvreemding van joods bezit tijdens de Tweede Wereldoorlog* (Den Haag 1999) en Pieter den Hollander, *Roofkunst. De zaak Goudstikker* (Amsterdam 2007).  
 81 Sinds de jaren negentig hebben de Nederlandse musea uitgebreid onderzoek gedaan naar hun verwervingen in de periode 1940-1948. Doel daarvan – tegen de achtergrond van de jodenvervolgving – dubieuze herkomst hadden. Dat heeft onder andere geresulteerd in de publicatie *Rapport Museale Verwervingen 1940-*

*1948 van Eelke Muller* (z.p. (Amsterdam) 1999).  
 82 Matthey, 'Een standbeeld', 107.  
 83 Meuldijk, *Ontaarde kunst*, 46.  
 84 Van Jansen van Galen is geen Kultuur-kamerfiche bewaard gebleven in de incomplete cartotheek op het NIOD. Gezien het feit dat hij bleef exposeren tijdens de bezetting, onder andere in het Rijksmuseum, is het echter onwaarschijnlijk dat hij zich niet meldde. Volgens Matthey stelde de beeldhouwer zich pro-Duits op. Anon., 'Korte mededelingen', *De Vrije Kunstenaar* afl. 3 (1942) 6; Matthey, 'Een standbeeld', 107.  
 85 Brief van Jansen van Galen aan de waarnemend secretaris, gedateerd 30 sept. 1942, RKD, NKB, inv.nr. 44.  
 86 Meuldijk, *Ontaarde kunst*, 46; Bloembergen, 'Amsterdam: het Van Heutszmonument', 73.  
 87 Meuldijk, *Ontaarde kunst*, 47, 50.  
 88 Bloembergen, 'Amsterdam: het Van Heutszmonument', 79.  
 89 Van Adrichem e.a. ed., *Rebel, mijn hart*, 135.  
 90 Koopmans, 'Stenen des aanstoots', 43-44; Koopmans, 'Koloniale expansie', 403-404; Bloembergen, 'Amsterdam: het Van Heutszmonument', 79-80.  
 91 Van der Poel, *Joodse stadgers*, 146.  
 92 Persbericht gemeente Amsterdam, gedateerd 28 mei 1964, SaA, SaKa, inv.nr. 123, f. 1.  
 93 Heijdra, *Het Sarphatipark*, 40; Corry Vollbracht-Muller, 'Sarphatipark in oorlogstijd', *Ons Amsterdam* jrg. 61 afl. 6 (juni 2009) 268. Zie voor de invloed van Bolland op het Nederlandse fascisme: Te Slaa en Klijn, *De NSB*, 74-79.  
 94 Venema, *Harmen Meurs*, 87; Blotkamp en Koopmans ed., *Magie en zakelijkheid*, 227.

#### KUNSTENAARS EN DE KULTUURKAMER

1 Goedewaagen, *Passer en speer* II, 102.  
 2 Getuige zijn twee bundels van redevoeringen, *Passer en speer*, uit 1941 en 1943.  
 3 Van Berkel, Dr. Tobie Goedewaagen, 233-252.  
 4 Goedewaagen, *Passer en speer* I, 150.  
 5 Van Berkel, Dr. Tobie Goedewaagen, 179-181.  
 6 Knippenberg en Van der Ham, *Een bron van aanhoudende zorg*, 45-60, 202-204; Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 99-100.  
 7 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 97-99, 105-108.  
 8 Verslag vergadering op het gewestelijk bureau te Groningen op 12 feb. 1944, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 3k.

9 Zoals aangegeven in artikel 3 van het eerste nummer van het *Verordeningenblad der Nederlandsche Kultuurkamer*, gedateerd 1 jan. 1942.

10 Zoals aangegeven in de artikelen 10, 11 en 12 van het eerste nummer van het *Verordeningenblad der Nederlandsche Kultuurkamer*, gedateerd 1 jan. 1942. Benien van Berkel omschrijft 'kitsch' als 'kwalitatief slecht werk, meestal van niet-professionele kunstenaars'. Het begrip was in oorlogstijd bovendien niet los te zien van de politieke context. Zo schrijft *Volk en Vaderland*: 'Een van de vele kwade dingen, waarmee het demo-liberale bewind ons heeft opgescheept, is de Kitsch in de kunst. Deze Kitsch, d.w.z. prullen-rommel, welke door beunhazen in opdracht van Joden en andere geldmakers werd vervaardigd, deed reeds kort na het tot stand komen van het demo-liberalistische stelsel zijn intrede in de volksgemeenschap.' Van Berkel, *Dr. Tobie Goedewaagen*, 245 (noot 62); R., 'Hausse in Sigarenwinkel-kunst', *Volk en Vaderland* (9 jan. 1942).

11 Zoals aangegeven in artikel 32 van het eerste nummer van het *Verordeningenblad der Nederlandsche Kultuurkamer*, gedateerd 1 jan. 1942.

12 Goedewaagen had begin 1943 ontslag genomen vanwege een conflict met Mussert. Zijn opvolger Hermannus Reydon overleed in de zomer van dat jaar aan de gevolgen van een aanslag. Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 100.

13 Notulen bespreking op 17 mei 1944 te Leeuwarden, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 3k.

14 Van Berkel, *Dr. Tobie Goedewaagen*, 263.

15 Schöffers, *Het nationaalsocialistische beeld*, 134-140.

16 Anoniem document 'Zelfinkeer en bezinning', gedateerd 12 jan. 1944, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 11.

17 Von der Dunk, 'De partijen', 55-56; Bank, 'Van maatschappij-beschouwing', 63, 66; Blom, 'Nederland in de jaren dertig', 15. Historicus A.A. de Jonge kenschetste dit verschil door middel van de termen 'kleine crisis' en 'grote crisis' van de democratie – wat overigens geen absolute tegenstelling was: velen die niet wezenlijk door de 'grote crisis' waren aangetast, konden zich vinden in de argumenten van fundamentele tegenstanders van de democratie. Idem, *Crisis en kritiek*, 6-8.

18 Schöffers, *Het nationaalsocialistische beeld*, 152-154, 177-180, 200-202.

19 Anon., 'De Eed van Trouw aan den Leider',

*De Zwarte Soldaat* jrg. 3 afl. 13 (3 dec. 1942) 6-7, aldaar 6.

20 Goedewaagen, *Passer en speer* 1, 21-22.

21 Richtlijn voor functionarissen van het BBK-gilde, gedateerd 23 maart 1943, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 2p.

22 Schema functies Kultuurkamer, ongedateerd, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 4a.

23 Verslag gilderaadvergadering BBK-gilde op 18 jan. 1943, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 24b.

24 Ibidem.

25 Als geciteerd in Van der Logt, *Het theater*, 84-85.

26 Dirk J.H.W. Spanjaard, 'De Kultuurkamer als beroepsstandsorganisatie na drie jaren', *De Schouw* jrg. 3 afl. 11 (nov. 1944) 533-536, aldaar 535.

27 Verslag van bespreking met de controleurs van de buitendienst van het dvk te Groningen, 12 feb. 1944, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 3k.

28 Ibidem. Zie ook: anon., 'Opening eerste gewestelijk bureau der n.k.k.', *Dagblad van Noord-Brabant* (1 dec. 1942).

29 Goedewaagen, *Passer en speer* 1, 147.

30 Ibidem.

31 Anon., 'Behoud en bevordering van Limburgs kunst en cultuur', *Het Vaderland* (29 mei 1941).

32 Goedewaagen, *Passer en speer* 1, 151-152.

33 Anon., 'Het Zuiden voorop', *Limburgsch Dagblad* (3 juni 1941).

34 Verslag gilderaadvergadering BBK-gilde op 23 dec. 1941, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 24b.

35 Zoals blijkt uit brieven van de nsb aan de Kultuurkamer. NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 5v.

36 Dirk J.H.W. Spanjaard, 'De Kultuurkamer als beroepsstandsorganisatie na drie jaren', *De Schouw* jrg. 3 afl. 11 (nov. 1944) 533-536, aldaar 533.

37 Verslag gewestelijk bureau Noord-Holland, ongedateerd, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 3d. Pauline Micheels signaleert dit verschijnsel ook binnen het muziek-gilde. Idem, *Muziek in de schaduw*, 154, 157.

38 Brief aan G.A.C. Blok, gedateerd 4 sprokkelmaand [feb.] 1942, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 24cc.

39 Kuyvenhoven, "'Joodsche gevallen'", 52.

40 Ibidem, 52-53.

41 Ibidem, 53.

42 Het gaat om Verordening 211 uit 1941, de Verordening van de Rijkscommissaris voor het bezette Nederlandsche gebied betreffende de Nederlandsche Kultuurkamer, gepubliceerd

in het *Verordeningsblad* op 25 november 1941. Deze hanteerde een engere definitie van het begrip 'jood' dan de in Nederland algemeen geldende Verordening 189 uit 1940. In 1940 moest men of ten minste drie joodse grootouders hebben, of twee joodse grootouders hebben en bij een joodse gemeente aangesloten zijn, of twee joodse grootouders en een joodse echtgeno(o)t(e) hebben. In 1941 was het hebben van meer dan één joodse grootouder voldoende om als jood te worden beschouwd. Kuyvenhoven, "Joodsche gevallen", 52, 53, 57 (noot 15 en 20).

43 Ibidem, 53-54.

44 Kuyvenhoven, "Joodsche gevallen", 53-54.

45 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 113.

46 Correspondentie met verschillende instellingen over de toelating als lid van joden, negers, Maleiers en Indiërs, NIOD, Cultuurkamer, inv.nr. 10hh.

47 Brief van het hoofd van de afdeling Juridische Zaken van de Cultuurkamer aan gewestelijk bestuurder Van IJzeren, 10 jan. 1944, NIOD, Cultuurkamer, inv.nr. 37c-37d.

48 Zie H.Th.Wijdeveld, *De nieuwe orde. Inventies* (Lage Vuursche, 1940).

49 Verslag van de bijeenkomst van de president en de algemeen bestuurders met de gildeleiders op 25 nov. 1942, NIOD, Cultuurkamer, inv.nr. ii.

50 Beschikking van secretaris-generaal van het dvk De Ranitz, gedateerd 20 juli 1944, NIOD, Cultuurkamer, inv.nr. 10dd.

51 Volgens het *Nieuw Israëlitisch Weekblad* was ook Louis de Bree (1884-1971) half joods. Zie aldaar 'Joden in de Nederlandse kleinkunst' (30 jan. 1953).

52 Van Eysselsteijn, *Fie Carelsen*, 240-242.

53 Lijst met beschikkingen van het dvk, ongedateerd, NIOD, Cultuurkamer, inv.nr. 10dd.

54 Zoals Bram Hammacher het wel of niet tekenen voor de Cultuurkamer noemde. Idem, *Stromingen en persoonlijkheden*, 167.

55 Van Berkel, *Dr. Tobie Goedewaagen*, 281.

56 Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 161-162; Mulder e.a. ed., *Op grondslag van solidariteit*, 24.

57 Mulder e.a. ed., *Op grondslag van solidariteit*, 18-23.

58 Hammacher, *Jean François van Royen*, 147-154.

59 Bleijleve e.a. ed., *Kunst en beweging*, 7-8.

60 Als geciteerd in Mulder e.a. ed., *Op grondslag van solidariteit*, 24.

61 Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 162, 166.

62 Ten Have, *De Nederlandse Unie*, 345.

63 Ibidem, 222-223, 299.

64 Ibidem, *passim*.

65 Ibidem, 475-483.

66 Von Essen, *Eenheid*, 6; Micheels, *Muziek in de schaduw*, 129-131.

67 Von Essen, *Eenheid*, 11-12.

68 Hammacher, *Jean François van Royen*, 172.

69 Brief Sandberg aan Van Royen, gedateerd 13 juni 1940, SMA, inv.nr. 1040.

70 Brief Sandberg aan Van Royen, gedateerd 12 sept. 1940, SMA, inv.nr. 1040.

71 Brief Centrale Commissie aan Sandberg, gedateerd 21 sept. 1940, SMA, inv.nr. 1040.

72 Brief Sandberg aan Van Royen, gedateerd 15 okt. 1940, SMA, inv.nr. 1040.

73 Als geciteerd in Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 165.

74 Micheels, *Muziek in de schaduw*, 149-150.

75 Mulder e.a. ed., *Op grondslag van solidariteit*, 27.

76 Kuyvenhoven, "Joodsche gevallen", 52.

77 Micheels, *Muziek in de schaduw*, 159; Hammacher, *Jean François van Royen*, 182-183.

78 Jan Engelman, 'Kunstzuivering', *Je Maintiendrai* jrg. 6 afl. 14 (12 okt. 1945) 9.

79 Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 183-192.

80 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 109.

81 Blom, Van Koppen en Van der Wal, *Brieven rond de Blauwe Schuit* 1, 124.

82 Ibidem, 87 (noot 63).

83 Ibidem, 87.

84 Kuyvenhoven, "Joodsche gevallen", 52.

85 Rapport van correspondent te Limburg T. Peters, gedateerd 2 mei 1942, NIOD, Cultuurkamer, inv.nr. 22m.

86 Carasso, 'Beelden, beeldhouwers en bezettingstijd', 48.

87 Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 201, 204, 227, 229; Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 109; Kamphuis, *Nederlandse hedendaagse kunst*, 66.

88 Notulen bijeenkomst Ereraad voor de Beeldende Kunsten van 2 juli 1946, NA, Ereraden v.d. Kunst, inv.nr. 18.

89 Ibidem.

90 Van Lier, *Carel van Lier*, 100.

91 Notulen bijeenkomst Ereraad voor de Beeldende Kunsten van 2 juli 1946, NA, Ereraden v.d. Kunst, inv.nr. 18.

92 Notulen bijeenkomst Ereraad voor de Beeldende Kunsten van 6 sept. 1945, NA, Ereraden v.d. Kunst, inv.nr. 18.

- 93 Verslag van bijeenkomst van diverse Kultuurkamerfunctionarissen, gedateerd 4 april 1944, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 2p.
- 94 Als geciteerd in Marcella van der Weg, “‘Wat komt deze jongeman doen?’”, *Ons Amsterdam* jrg. 62 afl. 11/12 (nov./dec. 2010) 432-433, aldaar 433.
- 95 De Jong, *Het Koninkrijk* 5, 784.
- 96 Van Adrichem, ‘Verzet en aanpassing’, 15.
- 97 Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 231, 244.
- 98 Van Adrichem, ‘Verzet en aanpassing’, 15.
- 99 Brief Gerrit van der Veen aan Theo van Reijn, gedateerd 23 juli 1940, RKD, NKB, inv.nr. 41.
- 100 Notulen ledenvergadering NKB afdeling Amsterdam op 5 april 1941, RKD, NKB, inv.nr. 66.
- 101 Koopmans, *Muurvast & gebeiteld*, 255. Geestelijk vader van de ‘Brandaris’-brieven was schrijver Willem Arondéus. Hij begon in de lente van 1941 met deze tegen de culturele nazificatie van Nederland gerichte pamfletten. In 1942 werd de brief onderdeel van de illegale uitgave *De Vrije Kunstenaar*. Na de arrestatie van Arondéus in 1943 werd Leo Braat de nieuwe ‘Brandaris’. De Jong, *Het Koninkrijk* 6, 713-714; Braat ed., *De Vrije Kunstenaar*, XII.
- 102 Brief Jansen van Galen aan de waarnemend secretaris van de NKB, gedateerd 30 sept. 1942, RKD, NKB, inv.nr. 44.
- 103 Brief Jansen van Galen aan secretaris Van der Veen, gedateerd 30 maart 1942, RKD, NKB, inv.nr. 44.
- 104 Schema gedateerd 14 juni 1941, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 4a.
- 105 Notulen vergadering Kultuurkamer op 22 april 1942, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 1h; rapport afdeling Ledenregistratie, gedateerd 12 sept. 1944, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 2g.
- 106 Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 192.
- 107 Micheels, *Muziek in de schaduw*, 229; Samama, ‘Musici in oorlogstijd’, 83; Van Berkel, *Dr. Tobie Goedewaagen*, 273.
- 108 De Jong, *Het Koninkrijk* 5, 787.
- 109 Verslag van correspondent te Limburg Cor Sandifort, gedateerd 6 jan. 1942, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 22l.
- 110 De geschiedenis van de vervolging van de Limburgse joden is in kaart gebracht in Herman van Rens’ dissertatie *De vervolging van joden en Sinti tijdens de Tweede Wereldoorlog in de Nederlandse provincie Limburg* (Amsterdam 2013).
- 111 Rapport van het hoofd van de afdeling Voorlichting van de Kultuurkamer voor de secretaris-generaal van het DVK, gedateerd 29 april 1942, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 21q.
- 112 De Vries jr., *Een zondagskind*, 161-220.
- 113 Richtlijn voor functionarissen van het BVK-gilde, gedateerd 23 maart 1943, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 2p; Van Berkel, *Dr. Tobie Goedewaagen*, 269.
- 114 Brief van het hoofd van de afdeling leden-administratie aan Agterberg, gedateerd 15 juli 42, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 24cc.
- 115 Verslag van een bijeenkomst van Kultuurkamermedewerkers te Arnhem op 23 maart 1944, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 2p.
- 116 De Jong, *Het Koninkrijk* 6, 471; Kuyvenhoven, “‘Joodsche gevallen’”, 53.
- 117 Carasso, ‘Beelden, beeldhouwers en bezettingstijd’, 49.
- 118 Ibidem.
- 119 Architect Jac. Bot stelt in zijn bijdrage aan *Onderdrukking en verzet* dat de weigeraars in de meeste kunstberoepen verre in de minderheid waren. Bij de ariërv verklaring kwam ‘een aantal’ tekenaars tot inkeer. Bot, ‘Het kunstenaars-verzet’, 531.
- 120 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 111.
- 121 Tilanus, *De beeldhouwer Mari Andriessen*, 32.
- 122 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 142; Van der Vegt, A. Roland Holst, 393-394.
- 123 Ongedateerde lijsten van ‘prominente’ kunstenaars, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 24cc.
- 124 H.M. Klomp, ‘In memoriam A.J.M. Sassen’, *De Schouw* jrg. 1 afl. 20 (1 nov. 1942) 488-489, aldaar 489; diverse verslagen van Sassen, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 21q; Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 109, 142.
- 125 Pouls ed., *Charles Eyck*, xv.
- 126 Weekbericht van de adviseur voor de Kultuurkamer in opdracht van de secretaris-generaal van het DVK, gedateerd 12 nov. 1941, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 21q.
- 127 Verslag van correspondent te Limburg H. Jelinger, gedateerd 5 okt. 1942, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 22p.
- 128 De Leeuw, ‘Eyck over Eyck’, 69.
- 129 Weekbericht over de periode 7-14 dec. 1941 van de adviseur voor de Kultuurkamer in opdracht van de secretaris-generaal van het DVK, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 21q.
- 130 Ibidem.
- 131 Zie de biografie van Bomans op de website [historici.nl/](http://www.historici.nl/): <http://www.historici.nl/Onderzoek/Projecten/bwn/lemmata/bwn3/bomangja>. Website bezocht op 11 okt. 2013.

De oorspronkelijke versie van deze biografie is opgenomen in het *Biografisch woordenboek van Nederland* 3 (Den Haag 1989).

132 Van der Plas, *Godfried*, 319.

133 Willem Pekelder, 'Bomans in milde ironie en tobrende twijfel', *Trouw* (19 juni 2002).

134 Van der Vegt, A. Roland Holst, 396-398.

135 Als geciteerd in Van der Vegt, A. Roland Holst, 398.

136 Van Berkel, Dr. Tobie Goedewaagen, 280.

137 Als geciteerd in Timmer-Van Eunen, *Men voelt het*, 185.

138 Zo is op te maken uit Marie Timmer-van Eunens monografie over de kunstcritiek van Engelman. *Men voelt het*, 183-185.

139 Pamflet 'Aan de Nederlandsche architecten', ongedateerd, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 220.

140 Brief van Werkman aan het gewestelijk bureau te Groningen, gedateerd 7 juli 1943, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 34t-34v.

141 Blom, Van Koppen en Van der Wal, *Brieven rond de Blauwe Schuit* 1, 9.

142 Zie voor dit onderwerp P.R.A. van Iddekinge, *Zwarte avonden in Arnhem 1942-1944. Cultuur buiten de Kultuurkamer* (Utrecht 1994).

143 Van Duinkerken, 'Clandestiene cultuur-avonden', 579-581.

144 De Jong, *Het Koninkrijk* 5, 764.

145 Van Duinkerken, 'Clandestiene cultuur-avonden', 579.

146 Notulen bestuursvergadering NKB op 16 april 1941, RKD, NKB, inv.nr. 63.

147 Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 274-276. Zie voor de financiële hulp aan verzetskunstenaars Van Bolhuis e.a. ed., *Onderdrukking en verzet* 2, 528-533.

148 Arian, *Zoeken & scheuren*, 395-407.

149 Ibidem, 419-422.

150 Ibidem, 427-443.

151 In het Nederlands ook wel civiele moed genoemd. Zie bijvoorbeeld Van der Plas, *Godfried*, 317.

152 Wilma [pseud. Willemina Vermaat], 'Liefde' in: Gerritsen en De Goede ed., *Burgers in bezettingstijd*, 145.

#### DE KULTUURKAMER IN WERKING

1 Brief van Delsing aan het hoofd van de opsporingsdienst, gedateerd 7 juni 1944, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 38j.

2 Zie bijvoorbeeld de brief van P. Teunissen jr., de bestuurder van de Lekkengroep Volks-

muziek, aan de bestuurder van het muziekgilde, ongedateerd (1943), NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 27p. Zie ook het verslag van de Kultuurkamerraad op 24 maart 1943, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 1i.

3 Verslag van de Kultuurkamerraad op 14 juni 1944, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 1i.

4 Brief van A.H. Kleinenberg aan het gewestelijk bureau te Groningen, gedateerd 4 april 1944, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 36ll.

5 Brief van A.H. Kleinenberg aan het gewestelijk bureau te Groningen, gedateerd 2 mei 1944, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 36ll.

6 Maandrapport juni 1944 van A.H. Kleinenberg aan het gewestelijk bureau te Groningen, gedateerd 3 juli 1944, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 36ll.

7 Richtlijn voor functionarissen van het BBK-gilde, gedateerd 23 maart 1943, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 2p.

8 Ibidem. Zie ook het commentaar van het kunstenaarsverzet op de expositie: anon., 'Beeldende kunsten', *De Vrije Kunstenaar* afl. 3 (1942) 4.

9 Verslag gilderaadvergadering BBK-gilde op 18 jan. 1943, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 24b.

10 Richtlijn voor functionarissen van het BBK-gilde, gedateerd 23 maart 1943, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 2p.

11 Verslag gilderaadvergadering BBK-gilde op 5 april 1943, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 24b.

12 Aalders, *Roof*, 251. De grootscheepse (kunst)roof en de verstrekkende gevolgen ervan zijn uitvoerig besproken in de literatuur. Zie hiervoor onder andere Lynn H. Nicholas, *The rape of Europa. The fate of Europe's treasures in the Third Reich and the Second World War* (New York 1995); Gerard Aalders, *Roof. De ontvreemding van joods bezit tijdens de Tweede Wereldoorlog* (Den Haag 1999); Eelke Muller en Helen Schretlen, *Betwist bezit: de Stichting Nederlands Kunstbezit en de teruggave van roofkunst na 1945* (Zwolle 2002).

13 Euwe, *De Nederlandse kunstmarkt*, 57-58. Het ging om wetsbesluit A6, afgekondigd op 7 juni 1940.

14 Ibidem, 107

15 Ibidem, 108.

16 Als geciteerd in ibidem.

17 Ibidem.

18 J. Ubink, 'Gewestelijk Bureau N.K.K.', *Nieuwsblad van het Noorden* (29 dec. 1943).

19 Als geciteerd in Euwe, *De Nederlandse kunstmarkt*, 126-127.

- 20 Venema, *Kunsthandel in Nederland*, 53.
- 21 Rapport van Van de Vlasakker aan het waarnemend hoofd van de Voorlichtingsdienst van de Kultuurkamer, gedateerd 24 feb. 1943, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 22r.
- 22 T. Goedewaagen, 'Rede van prof. dr. T. Goedewaagen', *De Schouw* jrg. 1 afl. 10 (1 juni 1942) 217-224, aldaar 223.
- 23 Rapport van Van de Vlasakker aan het waarnemend hoofd van de Voorlichtingsdienst van de Kultuurkamer, gedateerd 25 jan. 1943, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 22r.
- 24 C.B. van Bohemen, 'De kitsch. Volksgevaar en schandvlek op onze picturale reputatie', *De Schouw* jrg. 3 afl. 9 (15 sept. 1944) 481-483, aldaar 483.
- 25 Ibidem.
- 26 Zoals gesteld tijdens een Kultuurkamer-overleg op 17 mei 1944 te Leeuwarden, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 3k.
- 27 Verslag van bespreking met de controleurs van de buitendienst van het DVK te Groningen op 12 feb. 1944, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 3k.
- 28 Verslag van de Kultuurkamerraad op 14 juni 1944, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 1i.
- 29 Diverse stafbesprekingen uit 1944, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 1h.
- 30 Somers, 'Het archief', 186.
- 31 Van der Logt, *Het theater van de nieuwe orde*, 69.
- 32 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 103.
- 33 Als geciteerd in Blom, 'De Tweede Wereldoorlog', 167.
- 34 Brief aan H.W. van den Bosch [schuilnaam W. Sandberg], gedateerd 2e paasdag [2 april] 1945, SMA, inv.nr. 1265.
- 35 Ibidem.
- 36 Blom, Van Koppen en Van der Wal, *Brieven rond de Blauwe Schuit* II, 493.
- 37 Samenvatting van de stafbespreking op 28 maart 1945, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 1h.
- 38 Ibidem.
- 39 NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 1h.
- 40 Ibidem.
- 41 Spengler, *Der Mensch und die Technik*, 89.

## BESCHOUWING

- 1 Anon., 'Kort parool', *De Vrije Kunstenaar* afl. 4 (nov. 1942) 1.
- 2 Van Vree, 'De Witte de Withstraat', 127.
- 3 Kempers, *De schepping van Melle*, 20; Roodenburg-Schadd, 'De polemische jaren', 16.

- 4 Zoals bijvoorbeeld blijkt uit S.P. Abas, 'Schilders van een andere werkelijkheid. Raoul Hynckes, Pyke Koch, Carel Willink', *De Vrije Bladen* jrg. 14 afl. 10 (1937) 1-22. Zie ook Koopmans, 'Realisme in Nederland', 11.
- 5 Gribbling, 'Tussen De Stijl en het constructivisme', 279.
- 6 Blom, Van Koppen en Van der Wal, *Brieven rond de Blauwe Schuit* I, 120. Vordemberge-Gildewart verkocht echter in ieder geval één doek, zo blijkt uit onderzoek van kunsthistoricus Gregor Langfeld: 'Rond 1939 kochten de vrienden Cornelis van Eesteren, Koen Limperg, Willem Sandberg, Hein Salomonson, Mart Stam en Tannenbaum *Compositie nr. 91* (1935) van Friedrich Vordemberge-Gildewart, om deze kunstenaar te ondersteunen. Sandberg herinnerde zich jaren later, in 1979, dat de zes elk f25,- hadden bijgedragen voor deze aankoop.' Langfeld, 'Vier kunsthandelaren', 130-131.
- 7 Blom, Van Koppen en Van der Wal, *Brieven rond de Blauwe Schuit* I, 120.
- 8 Anon., 'Ontaarde kunst. Schilderen zooals de vogels zingen', *Het Vaderland* (8 april 1940).
- 9 Ibidem.
- 10 Zie de zevendelige publicatie *Les lieux de mémoire* (Parijs, 1984-1992), onder redactie van Nora.
- 11 Anon., 'Op nieuwe paden', *De Vrije Kunstenaar* (eind april 1945) 1-3, aldaar 1.
- 12 Citaat van K. Spierings, Kultuurkamer-correspondent voor Noord-Brabant, in een rapport van de cultureel adviseur voor de secretaris-generaal van het DVK, gedateerd 19 maart 1942, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 21q.

## 2 COLLABORERENDE KUNSTENAARS

### INLEIDING

- 1 Bavelaar, *Kroniek van Kunst en Cultuur*, 198.

### ARTI ET AMICITIAE EN DE KULTUURKAMER

- 1 De Roever, "'Verbroedering en kunstzin'", 12-13. Zie voor een uitgebreide cultuurhistorische en -sociologische beschrijving van Arti in haar oprichtingseeuw: Marlou Thijssen, 'De Maatschappij Arti et Amicitiae 1839-1870' in: Hans van Dulken e.a. ed., *Kunst en beleid in Nederland 2* (Amsterdam 1986) 9-83.
- 2 De Roever, "'Verbroedering en kunstzin'", 14; Thijssen, 'De Maatschappij Arti et Amicitiae', 18-19, 26-27.

- 3 De Roever, “Verbroedering en kunstzin”, 13-14.
- 4 Ibidem, 17.
- 5 Jongbloed, “De vereenigingsplaats”, 90.
- 6 Van Ginkel, *Op zoek naar eigenheid*, 18-19.
- 7 Pots, *Cultuur, koningen en democraten*, 110.
- 8 Vis, *De Poort*, 103.
- 9 Levie e.a., *Het vaderlandsch gevoel*, 233-234; Pots, *Cultuur, koningen en democraten*, 117; De Roever, “Verbroedering en kunstzin”, 24-25.
- 10 De Roever, “Verbroedering en kunstzin”, 16; Thijssen, ‘De Maatschappij Arti et Amicitiae’, 32. Thijssen beschrijft de ‘vergaande mate van structureren en reglementering’ in de organisatie van Arti, ‘zo ook de indeling van de leden’.
- 11 Fleurbaey en Van der Wal, *Koning Willem III en Arti*, passim.
- 12 Van Kalmthout, *Muzentempels*, 66-69, 80 (noot 195); Reynaerts, ‘Vereniging en vernieuwing’, 40-45.
- 13 Dorleijn e.a., ‘Literaire kritiek’, 14-15.
- 14 Van Kalmthout, *Muzentempels*, 207-208.
- 15 Reynaerts, “De club der woelingen”, 32, 35.
- 16 Van Kalmthout, *Muzentempels*, 82.
- 17 Mulder, “Traditie en beschaving”, 48.
- 18 Als geciteerd in ibidem, 53.
- 19 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 27 jan. 1931, Arti, geen inv.nr.
- 20 Ibidem; jaarverslag Arti et Amicitiae 1931, p. 4, Arti, geen inv.nr.
- 21 Mulder, “Traditie en beschaving”, 55; notulen ledenvergadering op 31 jan. 1933, Arti, geen inv.nr.
- 22 Mulder, “Traditie en beschaving”, 56-57; Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 54; Pots, *Cultuur, koningen en democraten*, 248-249.
- 23 [Albert] Plasschaert, ‘Arti, te Amsterdam’, *Het Vaderland* (12 april 1917).
- 24 M.V. [Maria Viola], ‘Arti’, *Algemeen Handelsblad* (22 okt. 1921); C.E. [C. Eindhoven], ‘Tentoonstelling “Arti” Amsterdam’, *De Hofstad* (16 april 1921).
- 25 N. [Kasper Niehaus], “Arti et Amicitiae”. Ledententoonstelling’, *De Telegraaf* (27 okt. 1921).
- 26 Mulder, “Traditie en beschaving”, 51.
- 27 Als geciteerd in Gr. [Jan Greshoff], ‘Korte overwegingen’, *Den Gulden Winckel* jrg. 26 afl. 12 (20 dec. 1927) 282-286, aldaar 284.
- 28 Ibidem.
- 29 Als geciteerd in Jansen en Rogier, *Kunstbeleid in Amsterdam*, 201.
- 30 Anon., ‘Het eeuwfeest van “Arti et Amicitiae”’, *Het Vaderland* (3 dec. 1939).
- 31 Mulder, “Traditie en beschaving”, 47.
- 32 Als geciteerd in ibidem.
- 33 Anon., ‘Prof. dr. Albert Verweij overleden’, *Leeuwarder Nieuwsblad* (9 maart 1937).
- 34 Fischer-Defoy en Crossley, ‘Artists and art institutions in Germany’, 17.
- 35 Jaarverslag Arti et Amicitiae 1933, p. 14, Arti, geen inv.nr.
- 36 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 28 nov. 1933, Arti, geen inv.nr.
- 37 Als geciteerd in Mulder, “Traditie en beschaving”, 54.
- 38 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 30 mei 1933, Arti, geen inv.nr.
- 39 Mulder, “Traditie en beschaving”, 54; Zijlmans, ‘Een ongewenste vreemdeling’, 6; Jaffé, ‘De kunstenaars-emigranten’, 309.
- 40 Anon., ‘De Rijksacademie. Heinrich Campendonck hoogleeraar?’, *De Tijd* (6 dec. 1934). Ook onder advocaten speelde de discussie over het wel of niet toelaten van uit Duitsland gevluchte vakgenoten. Op 24 augustus 1938 werd een Koninklijk Besluit uitgevaardigd dat bepaalde dat per 1 september van dat jaar niet-Nederlanders geen toegang meer kregen tot de balie. Zie hiervoor Meihuizen, *Smalle marges*, 24-32.
- 41 Mulder, “Traditie en beschaving”, 53-54.
- 42 Als geciteerd in ibidem, 55.
- 43 Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 124, 341 (noot 29).
- 44 Mulder, “Traditie en beschaving”, 53.
- 45 Luns, *Honderd jaren Arti et Amicitiae*, 4.
- 46 Mulder, “Traditie en beschaving”, 57.
- 47 Van Ginkel, *Op zoek naar eigenheid*, 95-96, 99-134.
- 48 De buste bevindt zich tegenwoordig in de collectie van het Amsterdam Museum.
- 49 Braat, *Omkrante hiaten*, 90.
- 50 Hiervan getuigt Van de Veldes schilderij *Keukenstuk*, afgebeeld op de *Almanak 1932* van *De Groene Amsterdammer*. Van Lier, *Carel van Lier*, 59. Voor het leven van Mommie Schwarz zie *Else Berg en Mommie Schwarz. Kunstenaarspaar in Amsterdam 1910-1942* van Linda Horn (Wezep 2012).
- 51 Van Lier, *Carel van Lier*, 108.
- 52 Schmalhausen, ‘*Ich bin doch nur ein Maler*’, 83-84; Küster, *Max Liebermann*, 223.
- 53 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 28 mei 1940, Arti, geen inv.nr.
- 54 Zie bijvoorbeeld de notulen van de leden-

vergadering van Arti et Amicitiae op 28 jan. 1941, geen inv.nr.

55 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 25 maart 1941, Arti, geen inv.nr.

56 Gerdes was in 1920 aangetreden als bestuurder van Sint Lucas. Anon., “‘Sint Lucas’”, *Algemeen Handelsblad* (2 jan. 1920).

57 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 25 maart 1941, Arti, geen inv.nr.

58 Notulen ledenvergaderingen Arti et Amicitiae op 11 mei en 29 mei 1945, Arti, geen inv.nr.; jaarverslag Arti et Amicitiae 1941, p. 4, Arti, geen inv.nr.

59 Mulder, “‘Traditie en beschaving’”, 57.

60 Bottenheim, ‘Huibert Marie Luns’, 186. Mulder schrijft dat Luns, die in februari 1942 overleed, zich zeker zou hebben verzet tegen de anti-joodse maatregelen op Arti, maar Bottenheims getuigenis laat zien dat dat niet juist is. Luns zwichtte immers voor de Duitse eisen in ruil voor zeggenschap over de vereniging en haar gebouw. Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 230.

61 De Jong, *Het Koninkrijk* 5, 769-771, 787.

62 Document met namen van van de ledenlijst afgevoerde personen per 1 jan. 1942 en 1 jan. 1943, NIOD, DVK, inv.nr. 131Ad.

63 Jaarverslag Arti et Amicitiae 1941, p. 7, Arti, geen inv.nr.

64 Brief van Herbert van der Poll, secretaris van Arti et Amicitiae, aan Martin Monnickendam, gedateerd 20 sept. 1941, privéarchief R. van Helden. Zie ook: Van Helden, *Hommage aan Martin Monnickendam*, 123.

65 Brief van Herbert van der Poll, secretaris van Arti et Amicitiae, aan Martin Monnickendam, gedateerd 22 sept. 1941, privéarchief R. van Helden.

66 Brief van Gerrit van der Veen aan Titus Leeser, gedateerd 5 jan. 1942, RKD, NKB, inv.nr. 44.

67 Brief van Gerrit van der Veen aan de Van Leerstichting, gedateerd 6 feb. 1942, RKD, NKB, inv.nr. 44.

68 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 30 dec. 1941, Arti, geen inv.nr.

69 Jaarverslag Arti et Amicitiae 1941, p. 5, Arti, geen inv.nr.

70 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 22 sept. 1942, Arti, geen inv.nr.

71 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 11 mei 1945, Arti, geen inv.nr.

72 Von Bormann, *Herbert Fiedler*, 26-28.

73 Als geciteerd in ibidem, 28.

74 Lien Heyting, ‘Alle kunstenaars op één lijn! De schilder Ed. Gerdes voor en in de oorlog’, *NRC Handelsblad* (6 dec. 1996).

75 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 82, 85, 89-95. Als favoriete kunstenaars van Gerdes noemt Kuyvenhoven onder anderen de Arti-schilders Jan Sluijters, Willem van Konijnenburg, Willem van den Berg, Johannes Jurres, Hendrik Wolter, Henri Boot en Hendrikus IJkelstam.

76 Getuige een brief van Colnot aan Gerdes, gedateerd 30 okt. 1942, NIOD, DVK, inv.nr. 131Ad.

77 Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 233; rapport van correspondent J.R. Schiltmeijer over de week 8-13 feb. 1943 voor het waarnemend hoofd van de Voorlichtingsdienst, gedateerd 13 feb. 1943, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 22jj.

78 Rapport van correspondent J.R. Schiltmeijer over de week 8-13 feb. 1943 voor het waarnemend hoofd van de Voorlichtingsdienst, gedateerd 13 feb. 1943, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 22jj.

79 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 30 dec. 1941, Arti, geen inv.nr.

80 Ibidem.

81 Mulder, “‘Traditie en beschaving’”, 58.

82 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 30 dec. 1941, Arti, geen inv.nr.

83 Ibidem.

84 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 28 april 1942, Arti, geen inv.nr.

85 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 26 jan. 1943, Arti, geen inv.nr.

86 Ibidem.

87 Notulen ledenvergaderingen Arti et Amicitiae op 11 mei en 29 mei 1945, Arti, geen inv.nr.

88 Brief van Laurens Bleeker, secretaris van De Onafhankelijken, aan Gerdes, 19 okt. 1942, NIOD, DVK, inv.nr. 132i; Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 230.

89 Brief van Colnot aan Gerdes, gedateerd 9 april 1943, NIOD, DVK, inv.nr. 141e.

90 Verklaring David Schulman, gedateerd 3 mei 1948, privéarchief S. van Beek.

91 Mulder, “‘Traditie en beschaving’”, 58.

92 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 98, 318.

93 Peizel, Wouters en IJkelstam zetten zich in voor de Kultuurkamer. Van der Vlist nam zitting in de Adviesraad voor de Monumentale Schilderkunst. Mulder, “‘Traditie en beschaving’”, 57, 61.

- 94 Mulder, “‘Traditie en beschaving’”, 57, 61. Mulder noemt ook Polet als Arti- en Kultuur-raadslid, maar deze was tijdens de bezetting geen lid van Arti.
- 95 Zie de digitale krantendatabase van de kb: <http://kb.kranten.nl>.
- 96 Per 1 januari 1942 werden 31 niet-joodse leden uitgeschreven, per 1 januari 1943 nog eens negen. We kunnen er overigens niet van uitgaan dat 100% van deze opzeggers dat deed om principiële redenen. Er zal een minderheid zijn geweest die om andere redenen, zoals financiële, opzegde, zoals dat elk jaar het geval was. Document met namen van van de ledenlijst afgevoerde personen per 1 januari 1942 en 1 januari 1943, NIOD, DVK, inv.nr. 131Ad.
- 97 Jaarverslag Arti et Amicitiae 1941, p. 6, jaarverslag Arti et Amicitiae 1943, p. 6, Arti, geen inv.nrs. Zie ook Heij e.a., *Een vereniging van ernstige kunstenaars*, 16, 34-35, 46-47, 64.
- 98 Jaarverslag Arti et Amicitiae 1941, p. 6, Arti, geen inv.nr.
- 99 Verslag over De Onafhankelijken, gedateerd 18 juni 1941, NIOD, DVK, inv.nr. 132i.
- 100 Braat, *Omkranshte hiaten*, 116.
- 101 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 26 jan. 1943, Arti, geen inv.nr.
- 102 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 28 sept. 1943, Arti, geen inv.nr.
- 103 Notulen ledenvergaderingen Arti et Amicitiae op 26 okt. en 30 nov. 1943, Arti, geen inv.nr.
- 104 Notulen ledenvergaderingen Arti et Amicitiae op 20 maart en 22 sept. 1942, Arti, geen inv.nr.
- 105 Anon., “‘Socialisme van den nieuwen tijd’”, *Dagblad van Rotterdam* (3 maart 1943); Mulder, “‘Traditie en beschaving’”, 58; jaarverslag Arti et Amicitiae 1943, p. 9, Arti, geen inv.nr.
- 106 Notulen ledenvergaderingen Arti et Amicitiae op 30 dec. 1941 en 15 sept. 1942, Arti, geen inv.nr.
- 107 Jaarverslag Arti et Amicitiae 1942, p. 7, Arti, geen inv.nr.
- 108 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 29 dec. 1942, Arti, geen inv.nr.
- 109 Notulen ledenvergaderingen Arti et Amicitiae op 15 sept. en 29 dec. 1942, Arti, geen inv.nr.
- 110 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 26 jan. 1943, Arti, geen inv.nr.
- 111 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 29 dec. 1942, Arti, geen inv.nr.
- 112 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 28 dec. 1943, Arti, geen inv.nr.
- 113 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 29 dec. 1942, Arti, geen inv.nr.
- 114 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 24 nov. 1942, Arti, geen inv.nr.
- 115 Kasper Niehaus, ‘Voorjaarsexpositie in “Arti”’, *De Telegraaf* (25 april 1944).
- 116 Henri H. van Calker, ‘Najaarstentoonstelling door de leden van Arti et Amicitiae in hun gebouw Rokin 112 Amsterdam’, *De Gooi- en Eemlander* (28 okt. 1943).
- 117 Fr. [Frans] Hannema, ‘Voorjaarstentoonstelling “Arti et Amicitiae”’, *Algemeen Handelsblad* (25 april 1944).
- 118 Brief Westermann aan Gerdes, geciteerd in brief Gerdes aan Hoogterp, gedateerd 12 juni 1942, NIOD, DVK, inv.nr. 136k.
- 119 Brief van Gerdes aan Hoogterp, gedateerd 12 juni 1942, NIOD, DVK, inv.nr. 136k.
- 120 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 30 okt. 1940, Arti, geen inv.nr.
- 121 Ibidem.
- 122 Het betrof de voorjaartentoonstelling van 1934.
- 123 Boek met aankopen op Arti-tentoonstellingen 1895-1953, Arti, inv.nr. 15. De bedragen zijn gebaseerd op de externe verkopen; verkopen aan de interne Commissie van Aankoop voor Verloting zijn niet meegenomen.
- 124 Zie voor deze berekening de website <http://www.iisg.nl/hpw/calculate2-nl.php> van het Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (IISG). De website maakt gebruik van data van hoogleraar economische en sociale geschiedenis Jan Luiten van Zanden. Website bezocht op 27 sept. 2013.
- 125 De bewuste exposities uit 1943 en 1944 telden zo’n honderd werken. Soortgelijke exposities uit de jaren dertig telden doorgaans tussen de 130 en 160 werken. Diverse tentoonstellingscatalogi, Arti, geen inv.nr.
- 126 Boek met aankopen op Arti-tentoonstellingen 1895-1953, Arti, inv.nr. 15; catalogi verkooptentoonstellingen 1940-1944, Arti, geen inv.nr.
- 127 Uitnodigingen voor Arti-tentoonstellingen van Gerdes aan genoemde personen, NIOD, DVK, inv.nr. 131Ad.
- 128 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 89.
- 129 Tentoonstellingscatalogi 1940-1944, Arti, geen inv.nr.; boek met aankopen kunstwerken middels tentoonstellingen/verlotingen/salons

1933-1967, Arti, inv.nr. 10; boek met aankopen op Arti-tentoonstellingen 1895-1953, Arti, inv.nr. 15.

130 Anon., essay 'Het kunstleven in nieuw Nederland', ongedateerd, IISG, Fed., inv.nr. 64.

131 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 25 april 1944, Arti, geen inv.nr.

132 Notulen ledenvergaderingen Arti et Amicitiae op 26 okt. 1943 en 31 mei 1944, Arti, geen inv.nr.

133 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 31 mei 1944, Arti, Arti, geen inv.nr.

134 Boek met aankopen op Arti-tentoonstellingen 1895-1953, Arti, inv.nr. 15.

135 Notulen ledenvergaderingen Arti et Amicitiae op 27 juni 1944 en 11 mei 1945, Arti, geen inv.nr.

## HENRI VAN DE VELDE EN HET NATIONAALSOCIALISME

1 Fragmenten van dit deelhoofdstuk werden eerder opgenomen in mijn publicaties "'Uit ons werk, uit ons land, uit onze samenleving!" Het omstreden erfgoed van Henri van de Velde' in: Frank van Vree en Rob van der Laarse ed., *De dynamiek van de herinnering. Nederland en de Tweede Wereldoorlog in een internationale context* (Amsterdam 2009) 148-168 en 'On The New Man. The interpretation and function of a National Socialist painting in the past and in the present', *The Rijksmuseum Bulletin* jrg. 60 afl. 2 (2012) 144-165.

2 H. van de Velde, 5; Van Calcker, *Schilders van heden en morgen* 1, 132.

3 Anon., 'Gooische Kunstkring', *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (19 mei 1929); anon., 'Uit het Gooi', *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (7 juni 1929).

4 Van Lier, *Carel van Lier*, 32.

5 Hynckes, *De vrienden van middernacht*, 133.

6 Van Calcker, *Schilders van heden en morgen* 1, 312, 314.

7 Niehaus, *Levende Nederlandsche kunst*, 79-80.

8 Van Geest, *Wim Schuhmacher*, 88; Feil, 'Pyke Koch', 69. Zie voor Van de Velde specifiek: Scheen, *Lexicon Nederlandse beeldende kunstenaars* 2, 479.

9 Hammacher, *Stromingen en persoonlijkheden*, 135.

10 Kasper Niehaus, 'Nieuwe werken door H. van de Velde', *De Telegraaf* (11 sept. 1936).

11 Tijdens de Duitse inval in de meidagen van 1940 brandde het schip geheel uit. Van Tuikwerd, s.s. *Statendam*, 103-105.

12 Van Calcker, *Schilders van heden en morgen* 1, 314.

13 Als gevolg van de grote toeloop van schilders naar het Gooi in de periode 1870-1945 kwam het aanbrengen van ateliers in bestaande huizen en het bouwen van atelierwoningen veel voor. Zie hiervoor Erik Mattie, 'De ontwikkeling van de atelierwoning ten tijde van de Larense School (1901-1939)', *Studio 2000 Magazine* jrg. 10 afl. 3 (2001) 5-13.

14 Van Lier, *Carel van Lier*, 56-57, 59.

15 Anon., 'Geschenk der Leidsche universiteit', *De Tijd* (6 jan. 1937).

16 Citroen, *Palet*, 120-121; Fierens, *L'art contemporain*, 29.

17 A.E. van den Tol, 'Henri van de Velde in de Kunstzaal van Lier, Amsterdam', *De Groene Amsterdammer* (11 juli 1931).

18 P.F.S. [Paul Sanders], 'Nieuwe werken van Henri v.d. Velde', *Het Volk* (28 maart 1939).

19 Kasper Niehaus, 'Henri van de Velde', *De Telegraaf* (29 jan. 1931).

20 M.V. [Maria Viola] 'Henri van de Velde. Tentoonstelling van nieuwe werken in de kunstzaal Van Lier', *Algemeen Handelsblad* (10 sept. 1936).

21 Ibidem.

22 Clément Morro, 'Au Pavillion des Pays-Bas. Henri van de Velde', *Revue Moderne Illustrée des Arts et de la Vie* (30 okt. 1937) 26.

23 Abas, 'Schilders van een andere werkelijkheid', 3.

24 A.E. v.d. T. [A.E. van den Tol], 'Henri van de Velde bij Buffa en Zoon te Amsterdam', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* jrg. 40 (jan.-juni 1930) 222-224, aldaar 223-224.

25 P.F.S. [Paul Sanders], 'Nieuwe werken van Henri v.d. Velde', *Het Volk* (28 maart 1939).

26 Romijn, *Snel, streng en rechtvaardig*, 25. Vgl.: Visser, 'Het geloof van de twijfel', 26.

27 Ten Bruggencate, 'Traditie versus modernisme', 54-55.

28 Aanvullende opmerking informateur bij vragenlijst bij het onderzoek naar de mogelijkheid tot buitenvervolginstelling van politieke delinquenten, gedateerd 8 aug. 1946, NA, CABR, inv.nr. 105737.

29 Ibidem.

30 Ibidem; proces-verbaal van nader onderzoek van H. van de Velde, gedateerd 5 nov. 1945, NA, CABR, inv.nr. 97179; aanvullend proces-verbaal van nader onderzoek en getuigenverhoren inzake H. van de Velde, gedateerd 17 juli 1946, NA, CABR, inv.nr. 97179.

- 31 Van Lier, *Carel van Lier*, 100-101.
- 32 Mussert, *De Nationaalsocialistische Beweging*, 5.
- 33 Ibidem, 7.
- 34 Knippenberg en Van der Ham, *Een bron van aanhoudende zorg*, 167; Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 48.
- 35 Anon., *Programma*, 42.
- 36 Vraaggesprek met F. Brunet de Rochebrune van Lier, 21 juli 2008.
- 37 Van Lier, *Carel van Lier*, 100; Henk van Gelder, 'Fout schilderij', *NRC Handelsblad* (25 mei 2007).
- 38 Aantekening in schrijfboekje Henri van de Velde, 1933, privéarchief A. van de Velde.
- 39 Aanvullend proces-verbaal van nader onderzoek en getuigenverhoren inzake H. van de Velde, gedateerd 17 juli 1946, NA, CABR, inv.nr. 97179.
- 40 Diverse aantekeningen van Van de Velde, privéarchief A. van de Velde.
- 41 H. van de Velde, 5.
- 42 Notitie van een vertegenwoordiger der Sociale Verzekering vermoedelijk aan officier-fiscaal Drewes, ongedateerd, NA, CABR, inv.nr. 105737; vraaggesprek met J. Knoop, 6 nov. 2008; Van Lier, *Carel van Lier*, 100-101.
- 43 E-mailbericht B. van Lier aan de auteur, gedateerd 27 sept. 2013.
- 44 Foto in: *Volk en Vaderland* jrg. 2 afl. 16 (21 april 1934) 8.
- 45 Ouwerkerk en Van Tilborgh, *Een schilderij centraal*, 16.
- 46 Van de Veldes nichtje Cox was getrouwd met een broer van Louis van Leeuwen Boomkamp. Zie voor een levensbeschrijving van de familie Van Leeuwen Boomkamp: Kees Schmidt, *Om het behoud van Indië. De bewogen geschiedenis van een Amsterdamse koopmansfamilie* (Almere 2010).
- 47 Aanvullend proces-verbaal van nader onderzoek en getuigenverhoren inzake H. van de Velde, gedateerd 17 juli 1946, NA, CABR, inv.nr. 97179.
- 48 Te Slaa en Klijn, *De NSB*, 781.
- 49 E-mailbericht B. van Lier aan de auteur, gedateerd 15 sept. 2013.
- 50 Kasper Niehaus, 'Drie groote nieuwe werken door Henri v. de Velde', *De Telegraaf* (3 okt. 1939).
- 51 Anon., 'Henri van de Velde, Kunstzaal van Lier', *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (6 okt. 1939).
- 52 Anon., 'Henri van de Velde en Quirijn van Tiel, nieuwe werken bij Van Lier', *Algemeen Handelsblad* (4 okt. 1939).
- 53 P.F.S. [Paul Sanders], 'Kunst, die betoogt en andere, die raadsels opgeeft. H. v.d. Velde en Quirijn van Tiel', *Het Volk* (11 okt. 1939). Voor een beschouwing over de houding van *Het Volk* tegenover het nationaalsocialistische Duitsland zie Van Vree, *De Nederlandse pers en Duitsland*, 347-349. Behalve de vier genoemde kranten besteedde alleen *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* aandacht aan de expositie waar *De nieuwe mensch* deel van uitmaakte. Het tijdschrift drukte alleen een afbeelding van het werk af. S.P. Abas, 'Een allegorisch tafereel van Henri van de Velde', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* jrg. 49 (juli-dec. 1939) LXIX, 354-355, aldaar LXIX.
- 54 Henkels en Zijlmans, 'In Memoriam Paul F. Sanders', 58; Hofland, 'De Olympiade Onder Dictatuur', 12.
- 55 Micheels, *Muziek in de schaduw*, 70-71.
- 56 Als geciteerd in Romijn, *Snel, streng en rechtvaardig*, 25-28.
- 57 Houwink ten Cate en In 't Veld, *Fout*, 27-28; Romijn, *Snel, streng en rechtvaardig*, 25-28.
- 58 Aanvullend proces-verbaal van nader onderzoek en getuigenverhoren inzake H. van de Velde, gedateerd 17 juli 1946, NA, CABR, inv.nr. 97179.
- 59 Ortega y Gasset's boek was oorspronkelijk in 1930 verschenen onder de titel *La rebelión de las masas*. Letterkundige Johan Brouwer vertaalde het naar het Nederlands.
- 60 Anon., 'Een modeboek?', *Leeuwarder Courant* (14 dec. 1935).
- 61 Huizinga, *In de schaduwen van morgen*, 1-2.
- 62 Zie voor dit onderwerp Ouwerkerk en Van Tilborgh, *Een schilderij centraal*, 6-14.
- 63 Anon., 'Henri van de Velde. Kunstzaal van Lier', *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (6 okt. 1939).
- 64 Crafts, *The mysteries of freemasonry*, 171.
- 65 Mackey en Haywood, *Encyclopedia of freemasonry*, 1402; Melzer, 'In the eye of a hurricane', 99-102.
- 66 Enklaar, *Vrijmetselarij en nationaalsocialisme*, passim.
- 67 Zie Werkmans schildering *Het gouden kalf*, vervaardigd als een van de twaalf panelen op een kast voor de bevriende predikant August Henkels. Alle panelen hadden Bijbelse thema's. Blom, Van Koppen en Van der Wal, *Brieven rond de Blauwe Schuit* I, 220-221, 259.
- 68 Heni, 'German ideology', 63-68.

- 69 Ibidem, 67. Voor verdieping over Fontanes ambivalente verhouding tot het jodendom zie: Michael Fleischer, 'Kommen Sie, Cohn'. *Fontane und die Judenfrage* (Berlijn 1998).
- 70 Heni, 'German ideology', 67.
- 71 Als geciteerd in J. van Ham, 'De Joden in onze letterkunde', *De Schouw* jrg. 3 afl. 3 (15 maart 1944) 139-142, aldaar 139.
- 72 Te Slaa en Klijn, *De NSB*, 435.
- 73 Redemptor, *Geheime machten*, 57.
- 74 Ibidem, 89.
- 75 Ibidem, 93.
- 76 Een zoekactie in de online krantendatabase van de Koninklijke Bibliotheek (KB) in de periode 1930-1945 op basis van de termen 'jodendom' en 'vrijmetselarij' levert bijvoorbeeld tientallen hits op waaruit dit blijkt. Zie <http://kb.kranten.nl>.
- 77 Van Vree, *De Nederlandse pers en Duitsland*, 144.
- 78 Zie bijvoorbeeld Joosten, *Katholieken en fascisme*, 218, 270, 353.
- 79 Als geciteerd in ibidem, 251.
- 80 Van Vree, *De Nederlandse pers en Duitsland*, 146.
- 81 Kasper Niehaus, 'Drie groote nieuwe werken door Henri v. de Velde', *De Telegraaf* (3 okt. 1939).
- 82 Van Lier, *Carel van Lier*, 101.
- 83 Houwink ten Cate en In 't Veld, *Fout*, 44.
- 84 De Kultuurkamer ontving Van de Veldes inschrijfformulier op 23 mei 1942 retour. Fiche Van de Velde, NIOD, cartotheek Kultuurkamer.
- 85 Nota van het hoofd van de afdeling Bouwkunst, Beeldende Kunsten en Kunstnijverheid van het DVK, gedateerd 23 feb. 1942, NIOD, DVK, inv.nr. 147av.
- 86 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 90.
- 87 Lijst met voorwerpen in eigendom van het DVK die zich bevonden in het Nederlandse Kunsthuis op 15 okt. 1942, NIOD, DVK, inv.nr. 131Aac.
- 88 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 139.
- 89 Anon., 'Opening van het Nederlandsche Kunsthuis', *De Tijd* (22 maart 1942); Fr. Hannema, 'Het Nederlandsche Kunsthuis geopend', *Algemeen Handelsblad* (28 maart 1942).
- 90 Ongedateerd document in dossier van het Nederlandse Kunsthuis aan het Rokin, NIOD, DVK, inv.nr. 123Af.
- 91 Lijst met gasten voor de opening van het Nederlandse Kunsthuis, NIOD, DVK, inv.nr. 133Al.
- 92 Schriftelijk verzoek Gerdes aan het bevolkingsregister van de gemeente Amsterdam, gedateerd 10 maart 1942, NIOD, DVK, inv.nr. 147av.
- 93 Brief Van de Velde aan Gerdes, gedateerd 2 april 1942, NIOD, DVK, inv.nr. 135k.
- 94 Contract tussen Van de Velde en Van den Hoek, gedateerd 31 juli 1943, NA, NBI, inv.nr. 181743.
- 95 Proces-verbaal van nader onderzoek van H. van de Velde, gedateerd 5 nov. 1945, NA, CABR, inv.nr. 97179.
- 96 Aanvullend proces-verbaal van nader onderzoek en getuigenverhoren inzake H. van de Velde, gedateerd 17 juli 1946, NA, CABR, inv.nr. 97179; proces-verbaal van nader onderzoek van H. van de Velde, gedateerd 5 nov. 1945, NA, CABR, inv.nr. 97179.
- 97 Aanvullend proces-verbaal van nader onderzoek en getuigenverhoren inzake H. van de Velde, gedateerd 17 juli 1946, NA, CABR, inv.nr. 97179.
- 98 Proces-verbaal van nader onderzoek van H. van de Velde, gedateerd 5 nov. 1945, NA, CABR, inv.nr. 97179.
- 99 Van Lier, *Carel van Lier*, 101, 108.
- 100 Schilder Raoul Hynckes verklaarde voor de Ereraad voor de Beeldende Kunsten dat hij, Jan Sluijters en Carel Willink een 'request' hadden ingediend bij de bezetter waarin zij schreven dat Van Lier 'cultuurnoodzakelijk' was. Zij deden dit op verzoek van Van Liers echtgenote Elisabeth. Notulen bijeenkomst Ereraad voor de Beeldende Kunsten op 2 juli 1946, NA, Ereraden v.d. Kunst, inv.nr. 18. Ook is er een mondeling overgeleverd verhaal dat schilder Edgar Fernhout actie zou hebben ondernomen, wat eerder averechts zou hebben gewerkt. 'Het was zo'n verhaal in de familie waar niemand het fijne van wist en waar ik nooit de vinger achter kreeg,' aldus kleinzoon Bas van Lier in een e-mail aan de auteur (gedateerd 15 sept. 2013).
- 101 Proces-verbaal van nader onderzoek van H. van de Velde, gedateerd 5 nov. 1945, NA, CABR, inv.nr. 97179.
- 102 Van Lier, *Carel van Lier*, 106-108.
- 103 Ibidem, 108.
- 104 Brouwer en Haffmans, *Cris Agterberg*, 179.
- 105 H. Buys, 'Schilderijen, teekeningen en etsen in het Nederlandsche Kunsthuis: H. v.d. Velde, W.J. Nijs, J.C. Nachenius', *De Schouw* jrg. 1 afl. 7 (15 april 1942) 147-150, aldaar 149-150.

106 Deze informatie is ontleend aan een ongedateerde lijst met schilderijen van Van de Velde die wellicht met de expositie in het Nederlandse Kunsthuis in verband kan worden gebracht. Dit vermoeden is gebaseerd op een vergelijking tussen de titels op de lijst en de recensies van de expositie in het Kunsthuis. Aan de prijzen en titels van de werken te zien, dateert de lijst in ieder geval vrijwel zeker uit de bezettingstijd. Privéarchief A. van de Velde.

107 In Keulen deden 67 schilders mee, in Hagen, Osnabrück en Oldenburg een kleine 100 schilders. Kamphuis, *Nederlandse heden-daagse kunst*, 41-47.

108 Niehaus, *Levende Nederlandsche kunst*, 80, 82.

109 Van Calker, *Schilders van heden en morgen* 1, 316.

110 Niehaus, *Levende Nederlandsche kunst*, 8; Van Calker, *Schilders van heden en morgen* 1, z.p. Zie ook: De Groot, 'Kasper Niehaus', 16. Voor Van Calker zie: Pikkemaat, *Dagblad De Gooi- en Eemlander*, 18-19, 99-101, 158. Volgens Pikkemaat was Van Calker niet vóór de nazi's, maar 'behept met een nogal bangelijk karakter'. Na de oorlog kreeg hij een beroepsverbod van twee jaar.

111 Brief van J. Wunderink, directeur van de Materiaaldienst, aan diverse nationaalsocialistische functionarissen, gedateerd 28 november 1942, NIOD, NSB, inv.nr. 853.

112 Ibidem.

113 Zandvliet, 'De nieuwe mensch', 48-49.

114 Zie bijvoorbeeld het exemplaar in bezit van het Streekarchief Midden-Holland, online te zien op: <http://www.groenehartarchieven.nl/afbeeldingen/affiches/4-1>. Website bezocht op 30 jan. 2012.

115 Ook de krantendatabase van de KB geeft voor de periode 1930-1945 vele hits waarin vrijmetselaars en joden worden gekarakteriseerd als 'geheime machten'. Zie <http://kb.kranten.nl>.

#### HET FASCISME VAN PYKE KOCH

1 Titel ontleend aan Engelman, *Pyke Koch*, 6.

2 Blotkamp, *Pyke Koch*, 47.

3 Engelman, *Pyke Koch*, 7.

4 Ibidem. Blotkamp noemt Kochs keuze 'zo iets als gehoorzamen aan een roeping'.

Blotkamp, *Pyke Koch*, 30.

5 Blotkamp vermoedt dat haar werk richting heeft gegeven aan zijn vroege werk. Idem, *Pyke Koch*, 47-48.

6 Ibidem, 48-52.

7 Van Garrel en Rothuizen, 'Langs de afgrond', 58; anon., 'Pyke Koch (63)', 18.

8 Blotkamp, *Pyke Koch*, 36.

9 Ibidem, 29.

10 Jooren, 'Alles behalve een club', 44-46.

11 *Magisch realisme in Nederland*, z.p.

12 Vgl.: Ouwkerk en Van Tilborgh, *Een schilderij centraal*, 23.

13 Anon., 'Rotterdamsche Kring. Pyke Koch, Kor Postma en A.C. Willink', *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (24 okt. 1931).

14 Blotkamp, *Pyke Koch*, 52.

15 Anon., 'Kunsthandel Frans Buffa & Zonen. Moderne Nederlandsche schilderkunst', *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (8 sept. 1931).

16 Ongedateerde brief van Pyke Koch aan Jan Engelman, LM, coll. brieven Koch aan Engelman, E.3171 B.2.

17 Abas, 'Schilders van een andere werkelijkheid', 14-15.

18 Engelman, *Pyke Koch*, 29-35.

19 Van december 1937 tot november 1939 huurden de Kochs een villa bij Fiesole, Toscane. Daarvoor had Koch het land ook al bezocht. Ansenk, *Fresco's en Fellini*, 17.

20 Blotkamp, *Pyke Koch*, 96-106.

21 Schoon e.a. ed., *Pyke Koch*, 197.

22 Van Garrel en Rothuizen, 'Langs de afgrond', 58.

23 Als geciteerd in Koch, 'Pyke Koch', 11.

24 Van der Goes van Naters, *Met en tegen de tijd*, 17.

25 Koch, 'Pyke Koch', 11.

26 Van der Goes van Naters, *Met en tegen de tijd*, 17.

27 Bastet, *De grote wandeling*, 103.

28 Koch, 'Pyke Koch', 13.

29 De Hiep en Klarenbeek, *125 jaar Vox Studio-sorum*, 33-34.

30 Als geciteerd in ibidem, 34.

31 Van Burkom en Mulder, *Erich Wichman*, 44.

32 Blotkamp, *Pyke Koch*, 41; Van Burkom en Mulder, *Erich Wichman*, 151.

33 Fleischer, 'De maaltijd der vrienden', 10; Brederoo, 'Charley Toorop', 27-29.

34 Kempers, 'Maskerades en metaforen', 70.

35 Zie voor een schets van de Utrechtse kring waar Koch deel van uitmaakte en die regelmatig bij hem thuis bijeenkwam de biografie van Victorine Hefting: Nienke Begemann, *Victorine* (Amsterdam 1988) 122-139.

36 Ongedateerde brief van Minie Stärcke-Koch aan Pyke Koch, RKD, Planten, inv.nr. 2.

- 37 Brief van Minie Stärcke-Koch aan Anne Koch, gedateerd 1934, RKD, Planten, inv.nr. 2.
- 38 Brief van Pyke Koch aan Jo Planten-Koch, ca. 1939, RKD, Planten, inv.nr. 2.
- 39 Schoon e.a. ed., *Pyke Koch*, 199.
- 40 Koch, 'Over de kunst', 368.
- 41 Koch, 'Pyke Koch', 13.
- 42 Brief van Pyke Koch aan George Labouchère, gedateerd 23 nov. 1933, privéarchief A. Koch.
- 43 Ibidem.
- 44 De Jonge, *Crisis en critiek*, 291-292.
- 45 Brief van Pyke Koch aan George Labouchère, gedateerd 23 nov. 1933, privéarchief A. Koch.
- 46 De Jonge, *Crisis en critiek*, 291.
- 47 Typoscript van Frits Planten, zoon van Kochs zuster Jo Planten-Koch, RKD, Planten, inv.nr. 5.
- 48 Koch, 'Pyke Koch', 13.
- 49 Brief van Pyke Koch aan George Labouchère, gedateerd 23 nov. 1933, privéarchief A. Koch.
- 50 Aanvullend proces-verbaal Koch, gedateerd 22 sept. 1947, NA, CABR, inv.nr. 106545.
- 51 Boterman, *Oswald Spengler*, 128.
- 52 Spengler, *Jahre der Entscheidung*, 3.
- 53 Van Garrel en Rothuizen, 'Langs de afgrond', 57.
- 54 Als geciteerd in Brolsma, 'Bespiegelingen', 30.
- 55 Brief van Pyke Koch aan August Stärcke, gedateerd juni 1939, RKD, Planten, inv.nr. 2.
- 56 Boterman, *Oswald Spengler*, 150.
- 57 In een brief van 9 januari 1938 moedigt Koch Engelman aan gauw naar Italië te komen: 'Ik zit tot m'n nek vol wijjn – maar, wat wil je, als ze maar een cent of wat duurder is dan melk; en dan: de Parmezaansche! en... de Gorgonzola!' Brief Pyke Koch aan Jan Engelman, gedateerd 9 jan. 1938, LM, coll. brieven Koch aan Engelman, E.3171 B.2. Engelman schreef in 1941 over Kochs verblijf in Italië dat 'land, volk en kunst hem ruimer ademen leerden'. Idem, *Pyke Koch*, 34. Zie ook: anon., 'Pyke Koch (63)', 18; Van Garrel en Rothuizen, 'Langs de afgrond', 61; Koch, 'Pyke Koch', 12-13.
- 58 Brief van Pyke Koch aan Jo Planten-Koch, ongedateerd, RKD, Planten, inv.nr. 2; brief Koch aan Engelman, gedateerd 9 jan. 1938, LM, coll. brieven Koch aan Engelman, E.3171 B.2.
- 59 Anon., 'Pyke Koch (63)', 18; Van Garrel en Rothuizen, 'Langs de afgrond', 61.
- 60 Koch, 'Pyke Koch', 14.
- 61 Ouwerkerk en Van Tilborgh, *Een schilderij centraal*, 4.
- 62 Ibidem; anon., 'Pyke Koch (63)', 18.
- 63 Blotkamp, *Pyke Koch* [tent.cat. 1982], 56.
- 64 Ouwerkerk en Van Tilborgh, *Een schilderij centraal*, 19.
- 65 Roodenburg-Schadd, 'De polemische jaren', 18.
- 66 Ibidem.
- 67 In 1978 schreef hij: '[...] ik acht – uitzonderingen daargelaten – het journaal een troep loaders. Geestelijk corrupt en onbetrouwbaar.' Brief van Koch aan Jo Planten-Koch, gedateerd 8 aug. 1978, RKD, Planten, inv.nr. 3.
- 68 Het 'Algemeen cultureel politiek en economisch weekblad voor Nederland' *De Waag* verscheen voor het eerst in 1937. Gaandeweg schoof het blad op van fascistisch georiënteerd naar pro-Duits en van breed in zijn onderwerpen naar zuiver politiek gericht. Met de Duitse inval schaarde het blad zich direct onder de collaborateurs. De Jonge, *Crisis en critiek*, 315-325.
- 69 Koch, 'Notities over kunst', 70.
- 70 Ibidem; Koch, 'Over de kunst', 368.
- 71 Deze tentoonstelling was een uitgebreide versie van de in de winter van 1939-1940 in het Rijksmuseum gehouden verkooptentoonstelling *Onze kunst van heden*. De expositie werd georganiseerd door het DVK en de afdeling Duitse propaganda van de NSB en deed Hagen, Osnabrück en Oldenburg aan. Steen, *Magisch realisten*, 34-35, 37.
- 72 Koch, 'Over de kunst', 368; Koch, 'Notities over kunst', 70.
- 73 Ongedateerde brief van Pyke Koch aan Jan Engelman, LM, coll. brieven Koch aan Engelman, E.3171 B.2.
- 74 Briefkaart van Pyke Koch aan Jan Engelman, datum poststempel 2 jan. 1941, LM, coll. brieven Koch aan Engelman, E.3171 B.2. Engelman-biograaf Marie Timmer-van Eunen stelt dat de datum van het poststempel 21 okt. 1941 is, maar dit is onjuist. Idem, *Men voelt het*, 443 (noot 34 en 35).
- 75 Timmer-van Eunen, *Men voelt het*, 191-192.
- 76 Als geciteerd in Steen, *Magisch realisten*, 35.
- 77 Een term van Geert van Oorschoot. Deze duidt op bewondering voor het vroege, Mussoliniaanse fascisme, voordat de opkomst van de nazi's de verhoudingen op scherp zette. Lewin, *Het clandestiene boek*, 47.
- 78 Koch, 'Over de kunst', 368.
- 79 Ibidem.

80 In ieder geval graficus Willem Nijs en zeeschilder Anthonie Schotel waren eveneens van de partij. Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 228; Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 125; Denninger, A.P. Schotel, 128.

81 Als geciteerd in Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 228; anon., 'Niederländische Künstler bei Dr. Goebbels', *Deutsche Zeitung in den Niederlanden* (22 jan. 1941).

82 Steen, *Magisch realisten*, 34-36.

83 Anon., 'Pyke Koch (63)', 18.

84 Verklaring Ernst Voorhoeve, gedateerd 22 sept. 1947, NA, CABR, inv.nr. 106545; verklaring J.J. van der Hout, gedateerd 22 sept. 1947, NA, CABR, inv.nr. 106545; verklaring G.H. Nolting, gedateerd 22 sept. 1947, NA, CABR, inv.nr. 106545; proces-verbaal inzake Pyke Koch, gedateerd 14 april 1947, NA, CABR, inv.nr. 106545; brief van J.H. des Tombe aan J.B. Drewes, officier-fiscaal voor de provincie Utrecht, gedateerd 16 april 1947, NA, CABR, inv.nr. 106545.

85 Verklaring Pyke Koch, gedateerd 14 april 1947, NA, CABR, inv.nr. 106545; verklaring Ernst Voorhoeve, gedateerd 22 sept. 1947, NA, CABR, inv.nr. 106545; verklaring J.J. van der Hout, gedateerd 22 sept. 1947, NA, CABR, inv.nr. 106545.

86 Ongedateerd formulier inzake buitenvervolginstelling Koch, NA, CABR, inv.nr. 106545.

87 Blotkamp, 'Enkele herinneringen', 27.

88 Als geciteerd in Blotkamp, 'Pyke Koch: is he human?', 63.

89 Brief van Pyke Koch aan Simon Vestdijk, gedateerd 23 sept. 1942, LM, coll. brieven P.F.C. Koch aan S. Vestdijk, V.555 B.2.

90 Blotkamp, 'Pyke Koch: is he human?', 63.

91 Als geciteerd in ibidem.

92 Als geciteerd in Van der Vegt, A. Roland Holst, 391.

93 Ibidem.

94 Aldus Roland Holst in een brief aan Jan Engelman. Als geciteerd in Van der Vegt, A. Roland Holst, 391.

95 Brief Pyke Koch aan Minie Stärcke-Koch, gedateerd dec. 1944, RKD, Planten, inv.nr. 2.

96 Ibidem.

97 Koch, 'Pyke Koch', 14; Van Garrel en Rothuizen, 'Langs de afgrond', 62.

98 Boterman, *Oswald Spengler*, 131.

99 Ibidem.

100 Albert Kuyle, 'Nog meer bezwaren', *De Weg* (28 juni 1941).

101 Albert Kuyle, "Wat kunnen wij doen voor

de kunst" vroeg Pijke Koch', *De Weg* (30 nov. 1940).

102 Anon., 'Grootsche tentoonstelling in het Centraal Museum', *Utrechts Nieuwsblad* (20 dec. 1940); Schoon e.a. ed., *Pyke Koch*, 213-215.

103 *Hedendaagsche Nederlandsche schilderkunst* (tent.cat. Centraal Mus., Utrecht 1940). Bijvoorbeeld bij *Amsterdamsche stadsgezichten* in het Rijksmuseum (7-27 dec. 1940) en op de van 1 februari tot 2 maart 1941 gehouden NKB-tentoonstelling in het Stedelijk Museum, waar een zaaltje speciaal aan de in 1939 overleden joodse beeldhouwer Joseph Mendes da Costa was gewijd.

104 Carel Blotkamp, 'Pyke Koch: is he human?', 63.

105 De Kultuurkamer ontving Kochs inschrijfformulier op 24 april 1942 retour. Fiche Koch, NIOD, cartotheek Kultuurkamer.

106 Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 306.

107 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 125, 139, 325.

108 Ibidem, 139.

109 Ibidem, 125.

110 Anon., 'Pyke Koch (63)', 18. *De Telegraaf* spreekt van 'voorstellingen ontleend aan de Nederlandsche volksornamentiek'. Anon., 'Zeehelden en oude ornamenten', *De Telegraaf* (26 juni 1943). Volgens Mulder gaan Kochs ontwerpen terug op een 'wat Germaans aan-doeende mythologie'. Idem, *Kunst in crisis en bezetting*, 365; vgl.: Witte, 'Geschiedenis van het vormgevingsbeleid', 57.

111 Van der Goes van Naters, *Met en tegen de tijd*, 17-18.

112 Schoon e.a. ed., *Pyke Koch*, 259-261.

113 Ouwerkerk en Van Tilborgh, *Een schilderij centraal*, 13-14.

114 Blotkamp, *Pyke Koch*, 142 (noot 7).

115 Brief van Pyke Koch aan Jan Engelman, gedateerd 11 sept. 1940, LM, coll. brieven Koch aan Engelman, E.3171 B.2; Ouwerkerk en Van Tilborgh, *Een schilderij centraal*, 27.

116 Hans van Straten, 'Pyke Koch vond zijn voorhoofd niet zo mooi', *De Gooi- en Eemlander* (22 aug. 1980).

117 Brief van Pyke Koch aan Jan Engelman, gedateerd 11 sept. 1940, LM, coll. brieven Koch aan Engelman, E.3171 B.2.

118 Blotkamp, *Pyke Koch*, 8.

119 De wapenspreuk van de familie luidt 'Non sans cause'. Bosma, 'De aardse tuin', 108 (noot 7).

120 Roodenburg-Schadd, 'De polemische jaren', 20.  
 121 C.A.S. [Cor Schilp], 'Damesportret van Pijke Koch', *Utrechtsch Dagblad* (30 okt. 1940).  
 122 Bosma, 'De aardse tuin', 97.  
 123 Steen, *Magisch realisten*, 34.  
 124 C.A.S. [Cor Schilp], 'Damesportret van Pijke Koch', *Utrechtsch Dagblad* (30 okt. 1940).  
 125 Als geciteerd in Bosma, 'De aardse tuin', 97.  
 126 Als geciteerd in De Jongh, 'Een kunstenaar in troebel vaarwater', 41. Op Meuldijks lijst van ontaarde kunstenaars stonden verder Carel Willink, Raoul Hynckes, Wim Schuhmacher, Charley Toorop, Edgar Fernhout, Henk Chabot, John Rädecker, Matthieu Wiegman, Heinrich Campendonk en Jan Sluijters. Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 115.  
 127 Fr. Hannema, 'De onlust in de moderne schilderkunst', *Groot Nederland* jrg. 41 afl. 7 (juli 1943) 10-15.  
 128 Weitenberg, 'Pyke Kochs "Zelfportret met zwarte band"', 50.  
 129 Boontjes, *Zelfportret met zwarte band*, 45-46.  
 130 D. Hannema, 'Een nieuwe schepping van Pijke Koch', *De Schouw* jrg. 1 afl. 1 (15 jan. 1942) 4-5, aldaar 4.  
 131 Engelman, *Pyke Koch*, 18-19.  
 132 Ibidem, 19, 35.  
 133 Timmer-van Eunen, *Men voelt het*, 191, 193-194.  
 134 Engelman, *Pyke Koch*, 35.  
 135 Als geciteerd in Timmer-van Eunen, *Men voelt het*, 183.  
 136 Als geciteerd in ibidem, 304.  
 137 Engelman, *Pyke Koch*, 34-35; brief van Pyke Koch aan Jan Engelman, gedateerd 11 sept. 1940, LM, coll. brieven Koch aan Engelman, E.3171 B.2; Ouwkerk en Van Tilborgh, *Een schilderij centraal*, 27 (noot 43).  
 138 In hun uitvoerige studie naar de iconografie van Kochs *Zelfportret met zwarte band* stellen Ouwkerk en Van Tilborgh Kochs nationaal-socialisme gelijk aan zijn fascisme: 'Ook uit de drukproeven voor de monografie die Jan Engelman in 1941 over Koch publiceerde, blijkt dat de schilder voor de Duitse inval al met fascistische opvattingen sympathiseerde. Engelman schreef namelijk dat de kunstenaar reeds vijftien jaar lang nationaalsocialist was.' In dit geval lijkt het echter juist om de twee stromingen van elkaar te scheiden. Idem, *Een schilderij centraal*, 12-13.

139 Brief van Pyke Koch aan Jan Engelman, ongedateerd, LM, coll. brieven Koch aan Engelman, E.3171 B.2.

#### JOHAN POLET VAN LINKS NAAR RECHTS

1 Teeuwisse, *Wezelaar*, 93; Koopmans, *John Rädecker*, 111, 152.  
 2 Van Tussenbroek, 'De beeldhouwer Johan Polet', 69.  
 3 Fierens, *L'art hollandais contemporain*, 34.  
 4 Van den Eeckhout, 'Gesprekken met beeldhouwers, 1', 100. Zie ook: Niehaus, 'De beeldhouwer Johan Polet', 372.  
 5 Koopmans, *Muurvast & gebeiteld*, 312.  
 6 Plasschaert, 'Beeldhouwwerk van Johan Polet', 11; Niehaus, 'De beeldhouwer Johan Polet', 375.  
 7 Koopmans, *Muurvast & gebeiteld*, 312.  
 8 Niehaus, 'De beeldhouwer Johan Polet', 372.  
 9 Als geciteerd in Koopmans, *John Rädecker*, 141.  
 10 Zie voor de economische situatie onder beeldhouwers tijdens het interbellum onder andere Van Burkom, 'Kunstvormgeving in Nederland', 100-102; Koopmans, *Muurvast & gebeiteld*, 247-250; anon., 'De beeldende kunst in Holland', *Kroniek van hedendaagsche Kunst en Kultuur* jrg. 4 afl. 1 (1 nov. 1938) 1.  
 11 Houtsmuller, *Johan Polet*, 42; Koopmans, *Muurvast & gebeiteld*, 313; anon., 'De nieuwe schoonheidscommissie', *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (10 aug. 1924).  
 12 Koopmans, *Muurvast & gebeiteld*, 312.  
 13 Als geciteerd in Teeuwisse, *Wezelaar*, 21.  
 14 Als geciteerd in Houtsmuller, *Johan Polet*, 11.  
 15 Koopmans, *Muurvast & gebeiteld*, 197.  
 16 Bavelaar, *Kroniek van Kunst en Kultuur*, 194-195.  
 17 Polet, 'Oriëntatie', 65-67.  
 18 Bavelaar, *Kroniek van Kunst en Kultuur*, 194. De SKK heeft bestaan van 1928 tot 1934. Artikel 2 van de statuten luidde: 'Zij stelt zich ten doel, de kunstenaars die de verwezenlijking van het socialisme als beginsel aanvaarden, te vereenigen, ten einde de socialistische gedachte in de kunstuitingen van onzen tijd te bevorderen en te streven naar de opheffing van de bestaande scheiding tusschen kunstenaar en maatschappij. Zij stelt zich voorts ten doel, de socialistische arbeidersbeweging te dienen en de geestelijke en stoffelijke belangen harer leden te behartigen.' De Roode-Heijermans, 'De Socialistische Kunstenaarskring', 122.

19 Van den Eeckhout, 'Gesprekken met beeldhouwers, III', 118.

20 Polet, 'Moderne Hollandsche beeldhouwkunst', 4.

21 Anon., 'Monument voor generaal Van Heutsz', *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (29 maart 1928).

22 Bavelaar, *Kroniek van Kunst en Cultuur*, 194.

23 Anon., 'Monument F. Domela Nieuwenhuis', *Het Vaderland* (29 aug. 1931).

24 A. van der Boom, 'Het monument voor F. Domela Nieuwenhuis', *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (2 sept. 1931).

25 H.B. Fortuin, 'Verstopte standbeelden. Verslag van een ontdekkingstocht', *De Groene Amsterdammer* afl. 3219 (11 feb. 1939) 5.

26 Bavelaar, *Kroniek van Kunst en Cultuur*, 154-156, 196; Koopmans, *Muurvast & gebeiteld*, 191.

27 Zo verwoordde Polet het in een naoorlogs interview. Herman Hofhuizen, 'Johan Polet', *De Tijd* (31 mei 1958).

28 Ibidem.

29 Lewin, *Het clandestiene boek*, 38-39.

30 Anon., 'Begravenis Erich Wichmann', *Het Vaderland* (4 jan. 1929); Koopmans, *John Rädecker*, 152.

31 Johan Polet e.a., 'Na den dood van Erich Wichman', *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (23 jan. 1929); anon., 'Erich Wichman †', *Het Vaderland* (6 jan. 1929). Zie voor een uiteenzetting met de politieke gelaagdheid binnen dit netwerk: Jan Gielkens, 'Zijn ze goed, of zijn ze fout: Erich Wichman, Hendrik Marsman, Arthur Lehning en Joris Ivens', *Historisch Nieuwsblad* jrg. 9 afl. 4 (mei 2000) 44-47.

32 Van Burkom en Mulder, *Erich Wichman*, 50, 166 (noot 320); anon., 'Eeretoontstelling Erich Wichman', *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (10 maart 1929).

33 Vossen, *Vrij vissen in het Vondelpark*, 139-140.

34 Lewin, *Het clandestiene boek*, 36-37.

35 Ook Otto de Kat meende zich te herinneren dat Polet communist was. Houtsmuller, *Johan Polet*, 56, 114.

36 Polet, 'Moderne Hollandsche beeldhouwkunst', 3.

37 Koopmans, *John Rädecker*, 152; Van Berkel, *Dr. Tobie Goedewaagen*, 47.

38 Pseudoniem van Jean Lenglet.

39 Bavelaar, *Kroniek van Kunst en Cultuur*, 19; Koopmans, *Muurvast & gebeiteld*, 245.

40 Enige voorbeelden: Ed. de Nève, 'De kunstenaars en de Olympische Spelen', *Kroniek van hedendaagsche Kunst en Cultuur* jrg. 1 afl. 3

(sept. 1935) 96; Gustav Hartung, 'Kurzer Brief ueber die Kunst des Inszenierens an den Diktator', *Kroniek van hedendaagsche Kunst en Cultuur* jrg. 1 afl. 7 (mei 1936) 210-213; Jan Engelman, 'De kunst onder het politieke juk', *Kroniek van hedendaagsche Kunst en Cultuur* jrg. 2 afl. 10 (okt. 1937) 298-305; Paul Westheim, 'Die Deutsche Tragödie', *Kroniek van hedendaagsche Kunst en Cultuur* jrg. 2 afl. 10 (okt. 1937) 327-329; J.H. Hendriks, 'Twee wapens tegen agressie', *Kroniek van hedendaagsche Kunst en Cultuur* jrg. 4 afl. 15 (1 juni 1939) 245.

41 Braat, 'Onderweg', 9.

42 P. [Johan Polet], 'Ter inleiding', *Kroniek van hedendaagsche Kunst en Cultuur* jrg. 1 afl. 1 (juni 1935) 2-3.

43 Braat, *Hoe wijd een nest*, 78. Vgl.: Braat, 'Onderweg', 8-9. Bavelaar schrijft dat het ook tussen Wiessing en De Nève niet goed boterde. Idem, *Kroniek van Kunst en Cultuur*, 254.

44 Domela Nieuwenhuis schrijft in zijn memoires: 'Gedragen door het zuiverste idealisme gaf ik mijzelf geheel en wat eenmaal Marat als lijfspreuk aannam: *terar dum prosim* (ik moge ondergaan als ik maar nuttig ben) dat werd ook de leuze mijns levens.' Idem, *Van christen tot anarchist*, 51.

45 Braat, *Omkransde hiaten*, 90.

46 Braat, 'Onderweg', 9.

47 Ibidem. Met betrekking tot de politieke signatuur van de KKK: zie Bavelaar, *Kroniek van Kunst en Cultuur*, 46-50. Volgens Bavelaar lijkt het blad in de vooroorlogse jaren te hebben geschipperd tussen links communistisch en onpartijdig liberaal.

48 Braat, *Omkransde hiaten*, 91-92.

49 Ibidem, 90.

50 Van Vree, *De Nederlandse pers en Duitsland*, 32; Wielenga, *Nederland in de twintigste eeuw*, 133-138. Zie voor een beschrijving van de houding en censuur van de Amsterdamse overheid in de jaren dertig: Hofland, 'De Olympiade Onder Dictatuur', 9-17.

51 Johan Polet, 'Aan de lezers', *Kroniek van hedendaagsche Kunst en Cultuur* jrg. 2 afl. 1 (nov. 1936) 2-3.

52 Bavelaar, *Kroniek van Kunst en Cultuur*, 26.

53 Ibidem, 25-26; Van der Wilk, *Ed. de Nève*, 121-124.

54 Dit verdrag schreef een passieve houding ten opzichte van de Spaanse strijd voor. Bavelaar, *Kroniek van Kunst en Cultuur*, 26. Zie ook: Moradiellos, 'The British government', 45; Hellema, *Buitenlandse politiek*, 91.

55 Als geciteerd in Bavelaar, *Kroniek van Kunst en Cultuur*, 26.

56 Ibidem, 28.

57 Als geciteerd in ibidem, 29.

58 Te Slaa en Klijn, *De NSB*, 28-29.

59 Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 100-101; Te Slaa en Klijn, *De NSB*, 28. Zie voor De Haas: Frank van den Bogaard, 'Nico de Haas. Van links-revolutionair tot nationaal-socialist', *Jong Holland* jrg. 4 afl. 6 (1988) 16-25.

60 Mulder, 'Ontaard en gezond', 323.

61 Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 101.

62 Ibidem, 169-170. Voor een uitgebreide levensbeschrijving van Snijder zie Peter Jan Knegtmans, Paul Schulten en Jaap Vogel, *Collaborateurs van niveau. Opkomst en val van de hoogleraren Schrieke, Snijder en Van Dam* (Amsterdam 1996) 155-222.

63 Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 170.

64 Notulen ledenvergadering NKB afdeling Amsterdam op 14 aug. 1940, RKD, NKB, inv.nr. 66. Volgens Polet ontving hij de uitnodiging voor genoemde vergadering op 27 mei. Het lijkt erop dat Polet zich in de datum vergiste: zijn beschrijving van de vergadering was vrijwel identiek aan de beschrijving die Hammacher (*J.F. van Royen*, 167-168) en Mulder (*Kunst in crisis en bezetting*, 161-162) geven, met dit verschil dat de bewuste vergadering volgens Hammacher en Mulder al op 24 mei plaats had.

65 Notulen ledenvergaderingen NKB afdeling Amsterdam op 14 en 22 aug. 1940, RKD, NKB, inv.nr. 66.

66 Notulen ledenvergadering NKB afdeling Amsterdam op 14 aug. 1940, RKD, NKB, inv.nr. 66.

67 Ibidem.

68 Ibidem.

69 Koopmans, *Muurvast & gebeiteld*, 253.

70 Notulen ledenvergaderingen NKB afdeling Amsterdam op 14 aug. en 22 aug. 1940, RKD, NKB, inv.nr. 66.

71 Notulen ledenvergadering NKB afdeling Amsterdam op 22 aug. 1940, RKD, NKB, inv.nr. 66.

72 Aantekeningen landelijk NKB-secretaris Theo van Reijn, ongedateerd, RKD, NKB, inv.nr. 41. Volgens Ype Koopmans verdomde Polet het om contributie te betalen. Idem, *John Rüdecker*, 152.

73 Brief van Gerrit van der Veen aan Theo van Reijn, gedateerd 23 juli 1940, RKD, NKB, inv.nr. 41; brief van W.B. IJzerdraat, secretaris

van de NKB afdeling Amsterdam, aan S. Klinkenberg, gedateerd 15 aug. 1940, RKD, NKB, inv.nr. 41; brief van landelijk NKB-secretaris Theo van Reijn aan Polet, gedateerd 3 sept. 1940, RKD, NKB, inv.nr. 41.

74 Brief van landelijk NKB-secretaris Theo van Reijn aan Polet, gedateerd 3 sept. 1940, RKD, NKB, inv.nr. 41. Om deze reden – en niet, zoals Koopmans schrijft, uit wantrouwen – vermeldt het vergaderingsverslag van 7 augustus 1940 dat 'met Polet nog gewacht dient te worden': men kon de regeling niet treffen zonder toestemming van de vergadering en Polet kon dus niet zomaar weer lid worden. Notulen bestuursvergadering van de landelijke NKB op 7 aug. 1940, RKD, NKB, inv.nr. 63. Vgl.: Koopmans, *Muurvast & gebeiteld*, 253.

75 Brief van de NKB aan Polet, gedateerd 10 dec. 1940, RKD, NKB, inv.nr. 41.

76 Van Liempt, *De Oorlog*, 113.

77 Anon., 'Installatie van den Nederl. Kultuurraad', *De Telegraaf* (12 feb. 1942).

78 Anderen, onder wie Bronner, hadden om politieke redenen geweigerd. Verklaring G.A.S. Snijder in proces-verbaal Polet, gedateerd 20 mei 1949, NA, CABR, inv.nr. 107464.

79 Proces-verbaal Polet, gedateerd 20 mei 1949, NA, CABR, inv.nr. 107464.

80 Ibidem.

81 Pam, 'Dirk Hannema', 15; Huig, *H.F. Boot*, 89-91.

82 Als geciteerd in Houtsmuller, *Johan Polet*, 81.

83 Als geciteerd in Venema, *Kunsthandel in Nederland*, 445.

84 Houtsmuller, *Johan Polet*, 82-84; vgl.: Venema, *Kunsthandel in Nederland*, 444-447.

85 Verklaring G.A.S. Snijder in proces-verbaal Polet, gedateerd 20 mei 1949, NA, CABR, inv.nr. 107464.

86 Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 200.

87 De Jong, *Het Koninkrijk* 5, 279.

88 Anon., 'Pro Memorie', *De Vrije Kunstenaar* (maart 1944) 8; Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 137, 394. De in maart 1942 ingestelde Raad van Advies voor Opdrachten aan Beeldend Kunstenaars voor de Gebonden Kunsten ging in december van dat jaar op in de Nieuwe Raad van Advies. Deze bestond onder andere uit de afdeling Beeldhouwkunst, waarin Polet zitting had.

89 Rapport van correspondent J.R. Schiltmeijer over de week 8-13 feb. 1943 voor het waarnemend hoofd van de Voorlichtings-

dienst, gedateerd 13 feb. 1943, NIOD, Kultuurkamer, inv.nr. 22j.

**90** Proces-verbaal Polet, gedateerd 20 mei 1949, NA, CABR, inv.nr. 107464.

**91** De vriend in kwestie was de vader van beeldhouwer Ek van Zanten. Als geciteerd in Houtsmuller, *Johan Polet*, 91, 113 (noot 77), 118 (noot 54). Polets door de Bijzondere Rechtspleging aangelegde dossier vermeldt evenmin een anti-joodse houding.

**92** Als geciteerd in Koopmans, *John Rådecker*, 235.

**93** Zie ook: Van Berkel, 'Tobie Goedewaagen', 35.

**94** Proces-verbaal Polet, gedateerd 20 mei 1949, NA, CABR, inv.nr. 107464.

**95** Arnoldussen en Renders, *Jong in de jaren dertig*, 106.

**96** De Jong, *Het Koninkrijk* 5, 279.

**97** Fiche 'Polet. Illegale activiteit' uit de cartotheek van Loe de Jong, te vinden op het NIOD. De Vries verklaarde dit aan de Ereraad voor de Beeldende Kunsten op 31 juli 1945.

**98** Carasso, 'Beelden, beeldhouwers en bezettingstijd', 48. Zie de vele opzeggbriefen in het NKB-archief. RKD, NKB, inv.nr. 44.

**99** Onderzoek heeft aangetoond dat dit te danken was aan de sterke binding met de afdeling, aldus historicus Dedalo Carasso. Idem, 'Beelden, beeldhouwers en bezettingstijd', 48.

**100** Leo Braat weet dit hogere percentage aan vicevoorzitter Havermans, die per brief zou hebben geadviseerd te tekenen omdat de situatie te gevaarlijk werd. Tilanus, *De beeldhouwer Mari Andriessen*, 165 (noot 121); Braat, *Omkrante hiaten*, 117.

**101** Koopmans, *Muurvast & gebeiteld*, 254-255. De vereniging zou niet meer exposeren tijdens de oorlog.

**102** Houtsmuller, *Johan Polet*, 84-85; Venema, *Kunsthandel in Nederland*, 558.

**103** Houtsmuller vond in de woning van Polet veel afbeeldingen van de oude Griekse beeldhouwkunst en van werk van Breker. Idem, *Johan Polet*, 91, 118.

**104** Visser was chef van de afdeling Kunsten en Wetenschappen van het ministerie van okw in de periode 1925-1939. Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 49, 53, 71.

**105** *De scheppende wil* was een geschenk van de gemeente Amsterdam aan Museum Boijmans ter gelegenheid van de opening van het nieuwe museumgebouw in 1935.

**106** Fr. Hannema, 'Nieuwe beeldhouwwerken

van Johan Polet', *Algemeen Handelsblad* (27 maart 1942).

**107** Ibidem.

**108** Nico de Haas, 'De scheppende wil. Nieuw werk van Johan Polet', *Hamer* jrg. 3 afl. 12 (sept. 1943) 26-29, aldaar 27.

**109** Ibidem.

**110** Houtsmuller, *Johan Polet*, 86.

**111** Brief van Nico de Haas aan M.M. Rost van Tonningen, gedateerd 11 aug. 1943, NA, CABR, inv.nr. 107464.

**112** Nico de Haas, 'Johan Polet of de bezinning op levenseenheid', *Groot Nederland* jrg. 41 (aug. 1943) 49-58, aldaar 58.

**113** Anon., 'Beeldhouwer Polet als arbeider naar Duitsland?', *De Vrije Kunstenaar* (aug. 1943) z.p.

**114** Houtsmuller, *Johan Polet*, 84.

**115** Polet voerde deze opdracht overigens niet uit. Koopmans, *Muurvast & gebeiteld*, 256; Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 119.

**116** *De Vrije Kunstenaar* noemt Polet in totaal acht keer. Ter vergelijking: Pyke Koch en Henri van de Velde worden in het geheel niet genoemd (Van de Veldes Belgische naamgenoot, de architect, wel een keer), Bart Peizel twee keer en Arnout Colnot zes keer. Braat ed., *De Vrije Kunstenaar*, 236-241 (namenregister).

**117** Notulen bijeenkomst Ereraad voor de Beeldende Kunsten op 27 juli 1945, NA, Ereraden v.d. Kunst, inv.nr. 18; Koopmans, *John Rådecker*, 235.

**118** Als geciteerd in ibidem, 235.

**119** Anon., 'Een monument voor de tachtigers?', *De Vrije Kunstenaar* (aug. 1943) z.p.

**120** Crito [pseud. Th. de Vries], 'Groot-Nederland onder piratenvlag', *De Vrije Kunstenaar* (okt. 1943) z.p.

**121** Anon., 'Wij en de politiek', *De Vrije Kunstenaar* (15 jan. 1945) 1-2, aldaar 1.

**122** Brandaris [pseud. Leo Braat], 'Brandaris-brief', *De Vrije Kunstenaar* (aug. 1944) 3.

**123** Notulen bijeenkomst Ereraad voor de Beeldende Kunsten op 27 juli 1945, NA, Ereraden v.d. Kunst, inv.nr. 18.

**124** Brandaris [pseud. Leo Braat], 'Brandaris-brief', *De Vrije Kunstenaar* (aug. 1944) 3.

**125** Teeuwisse, *Wezelaar*, 129-130; Braat, *Uit de werkplaatsen*, 44-52.

## BESCHOUWING

1 Bell-Villada, 'The idea of art for art's sake', 423-428.

2 Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 57.

3 Zie hiervoor diverse krantenartikelen uit de

betreffende periode die het begrip noemen, te vinden via de digitale krantendatabase van de Koninklijke Bibliotheek (KB): <http://kranten.kb.nl>.

4 Zie ook Donkersloot, 'Kunst en kunstenaars', 510.

5 Van Lier, *Carel van Lier*, 101.

6 Koch, 'Pyke Koch', 13-14.

7 Anon., 'Wij en de politiek', *De Vrije Kunstenaar* (15 jan. 1945) 1. Het conceptartikel bevindt zich in het archief van de Nederlandse Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars, wat erop wijst dat de auteur van het stuk uit die kringen afkomstig was. IISG, Fed., inv.nr. 64a.

8 Zie bijvoorbeeld: anon., 'Brandarisbrief', *De Vrije Kunstenaar* afl. 2 (juni 1942) 6-7, aldaar 7.

9 Braat ed., *De Vrije Kunstenaar*, vii.

10 Zie bijvoorbeeld: anon., 'Rat & co.', *De Vrije Kunstenaar* (jan. 1944) z.p.

11 Mulder, "'Traditie en beschaving'", 48.

12 Koopmans, 'Realisme in Nederland', 13.

13 Roodenburg-Schadd, *Jan van Herwijnen*, 62-63.

14 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 139.

## II HERINNERING

### 3 DE ZUIVERING VAN HET VELD

#### INLEIDING

1 Zie bijvoorbeeld: In 't Veld, *De ereraden*, 85-90; Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 99-103; Groen, *Fout en niet goed*, 583-587; Van Berkel, *Dr. Tobie Goedewaagen*, 388.

2 In 't Veld, *De ereraden*, 86.

3 Langfeld, "'Hitler hield niet van groene luchten'", 45.

#### 'ZUIVERINGS-TUMULT'

1 Toonder, 'Voor het voetlicht', 3.

2 Groen, *Fout en niet goed*, 579-580; Leeftang, *Verboden voor Joden*, 18-19.

3 Van der Veen, 'Theaterbezoek tijdens de bezetting', 14, 29, 35.

4 Anon., 'Gilde-tooneel bij het tooneel', *De Vrije Kunstenaar* afl. 1 (mei 1942).

5 Toonder, 'Voor het voetlicht', 9.

6 Notulen bijeenkomst Ereraad voor de Beeldende Kunsten op 2 oktober 1945, NA, Ereraden v.d. Kunst, inv.nr. 18.

7 Belinfante, *In plaats van bijtjesdag*, 17.

8 Het Besluit Buitengewoon Strafrecht, het

Besluit op de Bijzondere Gerechtshoven, het Besluit Buitengewone Rechtspleging en het Bijzonder Gratie-adviesbesluit, alle vier getekend door de koningin op 22 december 1943, en ten slotte het Tribunaalbesluit, dat bij koninklijk besluit van 17 september 1944 werd vastgesteld. Belinfante, *In plaats van bijtjesdag*, 26-41.

9 Ibidem, 27, 30.

10 Als geciteerd in Romijn, *Snel, streng en rechtvaardig*, 44.

11 Ibidem.

12 Ibidem, 44-45. De Tribunaalrechtspraak vertoonde echter wel strafrechtelijke kenmerken. Belinfante schrijft: 'In zijn wezen is de tribunaalrechtspraak strafrechtspraak en niet anders.' Idem, *In plaats van bijtjesdag*, 586.

13 Volgens de statistieken van het Directoraat-Generaal Bijzondere Rechtspleging (DGBR). Romijn, *Snel, streng en rechtvaardig*, 171.

14 Ibidem, 46-47, 110; In 't Veld, *De ereraden*, 19-36.

15 In 't Veld, *De ereraden*, 20.

16 Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 17-19, 43-46.

17 In 't Veld, *De ereraden*, 31, 84; Samama, *Nederlandse muziek*, 199.

18 Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 52-53, 100.

19 Anon., 'Ereraden voor kunstenaars', *Het Vrije Volk* (14 juni 1945); anon., 'Openbare berisping voor Cultuurkamer-leden', *De Waarheid* (30 juni 1945).

20 Als geciteerd in In 't Veld, *De ereraden*, 34.

21 Notulen bijeenkomst Ereraad voor de Beeldende Kunsten op 11 juli 1945, NA, Ereraden v.d. Kunst, inv.nr. 18; In 't Veld, *De ereraden*, 52-53. In hun openbare verklaring hadden de verenigde ereraden nog gesteld dat wie enkel zijn beroep in het openbaar had uitgeoefend, niet werd bestraft. De Ereraad voor de Beeldende Kunsten stelde kunstenaars die aan verenigingstentoonstellingen hadden meegedaan echter wel strafbaar en deed daarmee, in de woorden van In 't Veld, 'een stapje terug in de richting van een iets strenger beleid'. Idem, *De ereraden*, 34-35, 53.

22 Notulen bijeenkomst Ereraad voor de Beeldende Kunsten op 6 sept. 1945, NA, Ereraden v.d. Kunst, inv.nr. 18.

23 In 't Veld, *De ereraden*, 111.

24 Ibidem, 53-54, 58.

25 Zie noot 1 van dit hoofdstuk.

- 26 In 't Veld, *De ereraden*, 86, 94.
- 27 Ibidem, 91.
- 28 Ibidem, 91-105.
- 29 Ibidem, 86, 103-104; Romijn, *Snel, streng en rechtvaardig*, 110.
- 30 Verslag van de vergadering van de Centrale Ereraad op 7 sept. 1946; als geciteerd in In 't Veld, *De ereraden*, 106-107. In de noot noemt In 't Veld als datum abusievelijk 7 sept. 1945. In de hoofdtekst noemt hij de juiste datum, 7 sept. 1946.
- 31 Volgens de stand van januari 1949.
- 32 In 't Veld, *De ereraden*, 111-112.
- 33 Artikel 1 van het wetsontwerp, vierde lid; als geciteerd in In 't Veld, *De ereraden*, 104.
- 34 Ibidem, 109-116.
- 35 Anon., 'Zuiverings-Tumult', *De Vrije Kunstenaar* (11 aug. 1945).
- 36 Blom, 't Hart en Schöffner, *De affaire Menten* I, 191.
- 37 Ibidem, I, 191-195; Blom, 'Jaren van tucht en ascese', 148.
- 38 Anon., 'Zuiverings-Tumult', *De Vrije Kunstenaar* (11 aug. 1945).
- 39 In 't Veld, *De ereraden*, 90.

## TWEE KUNSTENAARSFEDERATIES EN DE NASLEEP VAN DE OORLOG

- 1 Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 22-25.
- 2 Ibidem, 73.
- 3 Pots, *Cultuur, koningen en democraten*, 279.
- 4 Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 23-24. Zie ook Arian, *Zoeken & scheuren*, 384-385.
- 5 Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 24, 45.
- 6 Pots, *Cultuur, koningen en democraten*, 279; Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 25-41.
- 7 Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 22-23; anon., brochure *Het woord is aan de Federatie!*, ongedateerd, IISG, Fed., inv.nr. 64a.
- 8 Notulen vergadering Federatie op 26 okt. 1945, IISG, Fed., inv.nr. 64a.
- 9 Anon., brochure *Het woord is aan de Federatie!*, ongedateerd, IISG, Fed., inv.nr. 64a.
- 10 Notulen vergadering Federatie op 26 okt. 1945, IISG, Fed., inv.nr. 64a.
- 11 Anon., verslag 'De Nederlandsche Federatie van Beroepsverenigingen van kunstenaars', ongedateerd, IISG, Fed., inv.nr. 64a.

- 12 Anon., brochure *Het woord is aan de Federatie!*, ongedateerd, IISG, Fed., inv.nr. 64a.
- 13 Anon., 'Beschouwingen over het vraagstuk van de opbouw en organisatie van het Nederlandse kunstleven', jan.-juni 1943, SaA, SaK, inv.nr. 464; Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 25.
- 14 Anon., 'Beschouwingen', jan.-juni 1943, SaA, SaK, inv.nr. 464, f. 5; Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 35.
- 15 Anon., 'Beschouwingen', jan.-juni 1943, SaA, SaK, inv.nr. 464, f. 5.
- 16 Van den Burg en Kassies spreken van 29 pagina's in *Kunstenaars van Nederland!*, 29. Het hier aangehaalde document uit het Stadsarchief Amsterdam bevat echter 28 pagina's.
- 17 Anon., document 'Rijksbemoeiing kunsten en wetenschappen', ongedateerd, SaA, SaK, toegangsnr. 5192, inv.nr. 464, f. 1.
- 18 Ibidem.
- 19 Anon., 'Beschouwingen', jan.-juni 1943, SaA, SaK, inv.nr. 464, f. 4.
- 20 Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 77. Over Ab de Roos is weinig informatie voorhanden. De website van het Parlementair Documentatie Centrum van de Universiteit Leiden omschrijft hem als 'prominent socialistisch volksonderwijsman'. Hij was onder meer lid van de Provinciale Staten van Noord-Holland van 1938-1941, wethouder van onderwijs, jeugdzorg, sport en kunstzaken van de gemeente Amsterdam van 1945-1962 en Eerste Kamerlid namens de PvdA van 1956-1962. Zie [www.parlementairdocumentatiecentrum.nl](http://www.parlementairdocumentatiecentrum.nl), website bezocht op 21 april 2013.
- 21 Anon., document 'Oproep aan de Nederlandsche beeldende kunstenaars', ongedateerd, IISG, Fed., inv.nr. 64.
- 22 Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 70.
- 23 Ibidem, 78.
- 24 *Kunst in vrijheid*, z.p.
- 25 Anon., 'Beschouwingen', jan.-juni 1943, SaA, SaK, inv.nr. 464, f. 27.
- 26 Anon., *Manifest*, 7-8; Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 104-105.
- 27 Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 104.
- 28 Anon., 'Een teer punt', *Mededelingen Nederlandse Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars* jrg. 1 afl. 1 (maart 1946) 4.
- 29 Tijdens een vergadering van de Ereraad voor de Beeldende Kunsten stelde Donkersloot wel dat de scheiding tussen zuivering en Federatie

'in de praktijk [...] niet te allen tijde volledig doorvoerbaar [zal] zijn'. Als geciteerd in In 't Veld, *De ereraden*, 28.

30 Anon., *Manifest*, 5.

31 Zie bijvoorbeeld: anon., *Waarom 'Tosca' verboden werd! Brochure van de Vereniging van Vrienden van de Opera* (z.p. (Amsterdam) z.j. (1945)) 10.

32 Memorandum van het Federatiebestuur, ongedateerd (1949), IISG, Fed., inv.nr. 425, f. 4. Dat gold volgens het bestuur ook voor het Militair Gezag.

33 Van den Burg en Kassies noemen Bernet Kempers een 'man met een onbesmet verleden'. Idem, *Kunstenaars van Nederland!*, 120.

34 Ibidem, 98, 120-121.

35 Ibidem, 123.

36 Ibidem, 184-206.

37 Ibidem, 265.

38 Ibidem, 175-181; handelingen gemeenteraad Den Haag van 18 juli 1949, IISG, Fed., inv.nr. 425, p. 535-544.

39 Bank, *Opkomst en ondergang*, 260.

40 Bleijlevé e.a. ed., *Kunst en beweging*, passim; Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 259-266. Vgl.: Van Berkel, *Dr. Tobie Goedewaagen*, 388, 390. Van Berkel legt mijns inziens te veel nadruk op de breuk tussen Federatie en overheid kort na de oorlog en op het 'dode punt' waarop de Federatie zich op dat moment bevond. De Federatie hervond zichzelf en bleef, al dan niet in de vorm van persoonlijk lobbyisme door figuren als Sandberg en Donkersloot, in gesprek met de overheid. Dit beschrijven Van den Burg en Kassies in hun analyse van de eerste levensjaren van de Federatie. Idem, *Kunstenaars van Nederland!*, 169-171, 256-266.

41 Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 89; Van Berkel, *Dr. Tobie Goedewaagen*, 389-390.

42 Max Nord wees er in 1945 al op dat er overeenkomsten waren tussen de doelstellingen van de Kultuurkamer en de Federatie, zij het dat de laatste zich daarbij beriep op een heel andere politieke ideologie. Idem, 'De Kultuurkamer en haar moraal', 119-122.

43 Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 35-37.

44 'Onder druk van het bestuur van de Federatie kwam de Minister van O.K. en W. met een koninklijk besluit, inhoudende de tot standkoming van een voorlopige Raad voor de Kunst', schrijft de NKB in haar jaarverslag over

1947. Verslag van J.W. Havermans (secretaris), gedateerd april 1948, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 837, f. 2. Zie ook: Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 169-171.

45 Pots, *Cultuur, koningen, democraten*, 259, 280; Bleijlevé e.a. ed., *Kunst en beweging*, 13.

46 Knippenberg en Van der Ham, *Een bron van aanhoudende zorg*, 367-368. Pots schrijft dat de Voorlopige Raad voor de Kunst geen 'kind van de Federatie' was geworden. Anderzijds zegt hij dat het lijntje tussen de 'Amsterdamse', 'linkse' Federatie en het regeringscentrum niet brak: 'In de 38 leden tellende Raad kwamen "toch nog" zestien medestanders van de Federatie, en Sandberg werd plaatsvervangend voorzitter.' Idem, *Cultuur, koningen en democraten*, 259. Zie ook Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 169-171.

47 Pots, *Cultuur, koningen en democraten*, 263.

48 In januari 1946 hervatte de oude Federatie haar werkzaamheden. Brief J.F. van Deene en J. Haver Droeze aan 'Hoogedelachtbare Heer' [burgemeester van Amsterdam Feike de Boer], gedateerd 28 jan. 1946, SaA, SaK, inv.nr. 452; verslag bespreking Federatie op 30 okt. 1952, IISG, Fed., inv.nr. 8a.

49 Anon., 'Uit Den Haag', *Onze Tolk* afl. 1 (feb. 1958) 3-4, aldaar 4.

50 A.M. Hammacher, nota 'inlichtingen i.z. stichting Hofland Fürst i.v.m. tentoonstelling', gedateerd 6 dec. 1946, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 580.

51 Lijst 'Federatie van beeldende kunstenaars', gedateerd 6 feb. 1951, SaA, SaK, inv.nr. 9. Willem Sandberg stelde een rapport op waarin hij schildersvereniging De Brug onder de loep nam. Voor de oorlog had de vereniging circa 40 leden, in 1949 circa 21. 'Deze geringe kwantiteit zou geen bezwaar zijn indien, hetzij de kwaliteit bijzonder, hetzij het kunstzinnig streven belangwekkend waren. [...] De kwaliteit is zeer veel lager dan vóór de oorlog, daar de beste kunstenaars bedankt hebben en de nieuwe leden meestal onbetekenend zijn,' schreef Sandberg. Ongedateerd (ca. 1949), SMA, inv.nr. 1662.

52 Brief Van Deene en Haver Droeze, gedateerd 28 jan. 1946, SaA, SaK, inv.nr. 452.

53 Jan Tebben, 'Voetreis door het land der Perzen', *Het Onafhankelijk Schetsblad* afl. 8 (sept. 1949) 118-125, aldaar 119.

54 Anon., 'Een laatste steekspel tussen Bart Peizel en de Kring 't Gooi', *De Gooi* (9 juli 1949).

55 Verhoor H. IJkelenslam door de Ereraad

voor de Beeldende Kunsten op 18 juli 1945, NA, Ereraden v.d. Kunst, inv.nr. 18.

56 Verhoor Bart Peizel door de Eraaraad voor de Beeldende Kunsten op 18 juli 1945, NA, Ereraden v.d. Kunst, inv.nr. 18.

57 Anon., 'Communistische penetratie in de kunstwereld', *De Gooi* (18 juni 1949).

58 Zie ook Kossmann, *Familiearchief*, 87-88.

59 Martin Bossenbroek, *De Meelstreep. Terugkeer en opvang na de Tweede Wereldoorlog* (Amsterdam 2001); Dienke Hondius, *Terugkeer. Antisemitisme in Nederland rond de bevrijding* (Den Haag 1990); Hinke Piersma ed., *Mensenheugenis* (Amsterdam 2001).

60 Anon., 'Communistische penetratie in de kunstwereld', *De Gooi* (18 juni 1949).

61 Ibidem. Ook het *Twentsch dagblad Tubantia* publiceerde het stuk. Anon., 'Communistische penetratie in de kunstwereld', *Twentsch dagblad Tubantia en Enschedesche Courant en Vrije Twentsche Courant* (8 juli 1949).

62 Anon., 'Een laatste steekspel tussen Bart Peizel en de kring 't Gooi', *De Gooi* (9 juli 1949).

63 Pikkemaat, *Dagblad De Gooi- en Eemlander*, passim. De naamsverandering werd enkele jaren na de herverschijning alsnog opgelegd door de Commissie voor de Perszuivering. In 1947 kondigde de regering de Wet Noodvoorziening Perswezen af, die de commissie de bevoegdheid gaf om 'het gebruik te verbieden van de naam van een persorgaan, dat zich tijdens de bezetting had misdragen'. In 1950 moest de krant haar naam alweer veranderen omdat de rechter de nieuwe naam te veel op de oude vond lijken. Zij noemde zich vervolgens *Het Gooi en Ommeland*. In 1956 werd het naamsverbod opgeheven.

64 Anon., 'Bedenklijk verzet', *Haags Dagblad* (23 juli 1949); handelingen gemeenteraad Den Haag van 18 juli 1949, IISG, Fed., inv.nr. 425, f. 539.

65 Memorandum van het Federatiebestuur, ongedateerd (1949), IISG, Fed., inv.nr. 425, f. 1-4.

66 Handelingen gemeenteraad Den Haag van 18 juli 1949, IISG, Fed., inv.nr. 425, f. 542.

67 Ibidem, f. 535-544; brief van het Federatiebestuur aan de leden van de Haagse gemeenteraad, ongedateerd (1949), IISG, Fed., inv.nr. 425; memorandum van het Federatiebestuur, ongedateerd (1949), IISG, Fed., inv.nr. 425, f. 1-4.

68 Memorandum van het Federatiebestuur, ongedateerd (1949), IISG, Fed., inv.nr. 425, f. 1-4

en diverse begeleidende brieven, gedateerd aug. 1949, IISG, Fed., inv.nr. 425.

69 Bleijleve e.a. ed., *Kunst en beweging*, 15.

70 Brief van de Federatie aan H.M. de Koningin der Nederlanden, gedateerd 25 juni 1948, IISG, Fed., inv.nr. 21; Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 261-262.

71 Het schrijven is gericht aan de secretaresse van Wilhelmina, J.C.M.M. Geldens. Brief gedateerd 3 aug. 1949, IISG, Fed., inv.nr. 425.

72 Aldus Nico Vroom, chef Kunsten op het ministerie van OKW. Idem, overzicht 'Moderne beeldende kunsten in Nederland', gedateerd 8 juni 1951, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 587, f. 3.

73 Anon., 'Honneurs aux dames en sluimerende heren', *Algemeen Handelsblad* (24 feb. 1949). *Honneur aux dames* was de titel van de expositie van de kunstenaressen.

74 *Nationale tentoonstelling 5 mei*, z.p.

75 Ibidem.

76 Ledenlijst van de Nederlandse Vereniging van Kunstschilders, gedateerd 7 juli 1954, SMA, inv.nr. 1662, f. 1-13; *Nationale tentoonstelling 5 mei*, passim.

77 Telegram van de Nederlandse Federatie van Beeldende Kunstenaarsverenigingen, gedateerd 23 mei 1955, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 861.

78 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 26 nov. 1958, Arti, geen inv.nr.

79 Ibidem.

80 Ibidem; Walraven, "'Een boei in de maalstroom'", 65; notulen vergadering van de bij de Federatie aangesloten Beroepsvereniging van Beeldende Kunstenaars (BBK) op 19 dec. 1958, IISG, Fed., inv.nr. 235.

81 In de woorden van Arti's tweede voorzitter Geurt Brinkgreve. Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 26 nov. 1958, Arti, geen inv.nr.

82 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 26 nov. 1958, Arti, geen inv.nr.

83 Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 256-266.

84 Ibidem, 257. Vgl.: Van Berkel, *Dr. Tobie Goedewaagen*, 388, 390.

#### VRIJHEID EN ZUIVERHEID IN HET STEDELIJK MUSEUM

1 Notities Willem Sandberg, ongedateerd (1948), SMA, inv.nr. 1336.

2 In de woorden van Paul Citroen: 'Er is in de hele wereld geen man, die zoveel voor de heden-

daagse kunst heeft gedaan en doet als Sandberg.' Zoals overgeleverd door Johan Bendien in brief aan Sandberg, gedateerd 18 jan. 1960, SMA, inv.nr. 2701.

3 Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 178, 247-251; diverse lijsten, variërende data, SMA, inv.nrs. 2683, 2684 en 2686.

4 Aantekening op lijst met nevenfuncties Sandberg, ongedateerd, SMA, inv.nr. 2683.

5 Roodenburg-Schadd, *Expressie en ordening*, 68-72. De poster moest opnieuw worden gemaakt van de bezetter, ditmaal zonder het woord 'moffen'.

6 Sandberg was nauw betrokken bij de voorbereiding, maar niet aanwezig bij de aanslag zelf. Arian, *Zoeken en scheuren*, 407-418. Een interessant herinneringspolitiek gegeven is dat het Wikipedia-lemma 'Aanslag op het Amsterdams Bevolkingsregister 1943' Willem Beck en Kees Honig als enige overlevende plegers noemt, terwijl Sandbergs naam ontbreekt op deze website. In veel andere (internet)bronnen wordt Sandberg als enige overlevende genoemd. Max Arian geeft in zijn biografie van Sandberg een mogelijke verklaring voor deze discrepantie. Beck en Honig vertelden Arian in 1995 dat zij niet blij waren met de wijze waarop Sandberg de aanslag na de oorlog had 'geclaimd'. Arian, *Zoeken en scheuren*, 413-416; <http://nl.wikipedia.org/wiki/Aanslag-op-het-Amsterdams-bevolkingsregister-1943>. Website bezocht op 2 okt. 2013.

7 Charles Eyck, 'Nog een open brief aan Sandberg', *Elseviers Weekblad* (26 dec. 1959) 3; Roodenburg-Schadd, *Expressie en ordening*, 72 (noot 76).

8 Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 282.

9 Pouls e.a., *Charles Eyck*, 103; Van Vree, 'Oorlog en herinnering', 29-31.

10 Pouls e.a., *Charles Eyck*, 204.

11 Brief van Rietveld aan Sandberg, gedateerd 30 dec. 1959, SMA, inv.nr. 2701. *Vrij Nederland* schrijft: 'Jongere kunstenaars spreken sinds lang met verachting over het werk van Eyck.' Janus [pseud. Matthieu Smets], 'Uit het zakboek van een twijfelaar', *Vrij Nederland* (9 jan. 1960).

12 Brief Sandberg aan de Brandstoffencommissie Delft, gedateerd 12 nov. 1945, SMA, inv.nr. 1274; brief Sandberg aan de Brandstoffencommissie Amsterdam, gedateerd 26 nov. 1945, SMA, inv.nr. 1274.

13 Brief Sandberg aan Hendrik Jan Reinink, gedateerd 19 dec. 1957, SMA, inv.nr. 2694.

14 Diverse verklaringen van Sandberg, SMA, inv.nrs. 1274 en 1274.01.

15 Verklaring Sandberg, gedateerd 25 okt. 1945, SMA, inv.nr. 1274.

16 Brief Sandberg aan de chef van de Centrale Vreemdelingendienst te Den Haag, gedateerd 16 jan. 1947, SMA, inv.nr. 1274.

17 Reisrapport Sandberg, gedateerd 29 juni 1949, SaA, SaKa, inv.nr. 6.

18 Langfeld, 'Vier kunsthandelaren', 130-135.

19 Brief Tannenbaum aan Sandberg, gedateerd 24 okt. 1948, SMA, inv.nr. 2682.

20 Ibidem.

21 Arian, *Zoeken & scheuren*, 147-161.

22 Anon., 'Derde weg', *Het Vaderland* (28 april 1955); anon., 'Onder valse vlag. Museum Fodor en het verzet', *Het Parool* (3 nov. 1954); anon., folder aangaande de 'heersende toestanden in de kringen der beeldende kunstenaars', ongedateerd (ca. 1949), NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 30, f. 1.

23 Zo was Sandberg bevriend met de communistische ontwerper en architect Mart Stam en ging hij als bestuurder van de Federatie intensief om met de communisten in de top van de organisatie. Arian, *Zoeken & scheuren*, 212-217; Rorink, 'Sandberg', 130; Leeuw-Marcar, *Willem Sandberg*, 9-11; Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 178.

24 Sandberg noteerde dit op een brief van Vredesbeweging De Derde Weg van 4 okt. 1951. SMA, inv.nr. 2687.

25 Rorink, 'Sandberg', 130.

26 Roodenburg-Schadd, *Expressie en ordening*, 73.

27 Leeuw-Marcar, *Willem Sandberg*, 110.

28 Willem Sandberg, advies aan wethouder De Roos betreffende de op het Stedelijk Museum geuite kritiek, gedateerd 28 maart 1947, SaA, SaK, inv.nr. 477, f. 2; Sandberg en Jaffé, *Kunst van heden*, z.p.

29 Rorink, 'Sandberg', 131-132; Leeuw-Marcar, *Willem Sandberg*, 48, 51.

30 Als geciteerd in Max Arian, 'De Sandbergmythe. De legendarische museumdirecteur', *De Groene Amsterdammer* jrg. 128 (3 dec. 2004).

31 Caroline Roodenburg-Schadd stelt dat de rol van Sandberg op dit punt over- en die van Röell onderbelicht is. Idem, *Expressie en ordening*, 58, 62.

32 Arian, *Zoeken & scheuren*, 282.

33 Anon., notitie 'Bedelbrieven Surrealisten', ongedateerd (1938), SMA, inv.nr. 3039.

- 34 Brief van Jan Boissevain aan tentoonstellingscommissie Abstracte Kunst, gedateerd 24 jan. 1938, SMA, inv.nr. 3037.
- 35 Brief van S.H. van Geuns aan tentoonstellingscommissie Abstracte Kunst, gedateerd 27 jan. 1938, SMA, inv.nr. 3037.
- 36 Blom, Van Koppen en Van der Wal, *Brieven rond de Blauwe Schuit* 1, 90.
- 37 Leeuw-Marcar, *Willem Sandberg*, 109.
- 38 Roodenburg-Schadd, *Expressie en ordening*, 75-76.
- 39 Als geciteerd in Roodenburg-Schadd, *Expressie en ordening*, 76.
- 40 Willem Sandberg, rapport over de verdeling van de bovenzalen van het Stedelijk Museum, gedateerd 5 nov. 1946, SaA, SaK, inv.nr. 461, f. 1.
- 41 Ibidem, f. 2-4.
- 42 W. Sandberg, reisverslag Denemarken, Zweden en Zwitserland, gedateerd 22 sept. 1946, SaA, SaK, inv.nr. 460.
- 43 Notulen vergadering Commissie van Bijstand in het Beheer der Zaken van Kunst op 10 april 1947, SaA, SaK, inv.nr. 471, f. 2.
- 44 Willem Sandberg, jaarverslag Stedelijk Museum 1945, gedateerd 17 maart 1947, SaA, SaK, inv.nr. 447, f. 1.
- 45 Ibidem, f. 3-4. *Kunst in het harnas* was een herdenkingstentoonstelling van kunstenaars die zeer hadden geleden of waren omgekomen tijdens de oorlog. Jongert, 'Tentoonstellingen', 37. *De Vrije Katheder* toonde werk van Charles Eyck, Charles Roelofs, Charley Toorop, John Rådecker en Hendrik Chabot.
- 46 De expositie vond plaats van 24 november 1945 tot 6 januari 1946. Willem Sandberg, jaarverslag Stedelijk Museum 1945, gedateerd 17 maart 1947, SaA, SaK, inv.nr. 447, f. 4.
- 47 Rorink, 'Sandberg', 128.
- 48 Als geciteerd in ibidem, 144.
- 49 Rorink vermeldt dat Sandbergs felste tegenstanders de raadsleden mevrouw A.M. Luns (KVP) en R.Th.J. le Cavalier (vvd) waren. Idem, 'Sandberg', 143. Paul Kempers spreekt in dat verband alleen van de 'conservatieve fracties' KVP en ARP. Idem, *Binnen was buiten*, 143-144.
- 50 Notulen raadsvergadering op 23 april 1947, kopie uit het *Amsterdams Gemeenteblad* afd. 2, SaA, SaK, inv.nr. 450, p. 247.
- 51 Rorink, 'Sandberg', 150.
- 52 Ibidem, 149.
- 53 Ibidem, 156.
- 54 Ibidem, 140-142.
- 55 A.M. Hammacher, 'Museum, kunstorganisaties, tentoonstellingen', *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (7 juni 1947).
- 56 In 1940 werd de titel *Kroniek van hedendaagse Kunst en Cultuur* gewijzigd in *Kroniek van Kunst en Cultuur*.
- 57 Anon., 'Georges Braque', *Kroniek van Kunst en Cultuur* jrg. 7 afl. 2 (1 dec. 1945) 62.
- 58 Van Dooren, Roodenburg-Schadd en Van Uiter ed., *Vrij Beelden en Creatie*, 20. De naam Vrij Beelden ontstond in 1947.
- 59 Blotkamp en Koopmans ed., *Magie en zake-lijkheid*, 115.
- 60 Brouwer en Stokvis, 'De kunstenaarsgroep Vrij Beelden', 133.
- 61 Als geciteerd in Van Dooren, Roodenburg-Schadd en Van Uiter ed., *Vrij Beelden en Creatie*, 108.
- 62 Petersen en Brattinga, *Sandberg*, 126; Stokvis, *Cobra*, 175.
- 63 Stokvis, *Cobra*, 164-172.
- 64 Ibidem, 176, 188.
- 65 Zij exposeerden in de Amsterdamse galerie Santee Landweer.
- 66 Stokvis, *Cobra*, 175.
- 67 Ibidem, 201 (noot 277).
- 68 Constant, 'Manifest', z.p.
- 69 Brief van A. de Jong aan Sandberg, gedateerd 15 juni 1946, SMA, inv.nr. 3242.
- 70 Commissie der Verenigingen (vertegenwoordiging van de kunstenaarsverenigingen Arti et Amicitiae, Sint Lucas, De Onafhankelijken, De Brug en de Maatschappij Rembrandt en onderdeel van de oude Federatie), verweert tegen buitensluiting uit het Stedelijk Museum, ongedateerd, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 48, f. 1r.
- 71 Commissie der Verenigingen, memorandum 'waaruit zal blijken welke misstanden in het Amsterdamsche kunstleven op het oogmerk heerschen', ongedateerd (sept. 1946), SaA, SaK, inv.nr. 450.
- 72 Anon., 'Stedelijk Museum te Amsterdam. De Onafhankelijken', *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (8 juni 1927).
- 73 Kempers, *Binnen was buiten*, 141-142.
- 74 Luns, *Holland schildert*, 362. David Röell verklaarde in 1947 dat 'als jonge kunstenaars hun werken bekroond zagen, zij uit de verenigingen traden en bij den kunsthandel gingen exposeren'. Notulen vergadering Commissie van Bijstand in het Beheer der Zaken van Kunst op 10 april 1947, SaA, SaK, inv.nr. 472, f. 5. Zie ook: Gubbels, *Passie of professie*, 21-23.
- 75 De tentoonstellingen van Sint Lucas, De

Brug en de Maatschappij Rembrandt worden expliciet genoemd door Baard.

**76** Notulen vergadering Commissie van Bijstand in het Beheer der Zaken van Kunst op 10 april 1947, SaA, SaK, inv.nr. 472, f. 5; Rorink, 'Sandberg', 139. Volgens Willem Sandberg moest deze disclaimer van Röell ook op de verenigingsaffiches worden geplaatst. Nota van chef afdeling Kunsten van het ministerie van okw Nico Vroom aan de minister, gedateerd 7 dec. 1949, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 30.

**77** Rorink, 'Sandberg', 139.

**78** Willem Sandberg, advies aan wethouder De Roos betreffende de op het Stedelijk Museum geuite kritiek, gedateerd 28 maart 1947, SaA, SaK, inv.nr. 477, f. 2.

**79** Ibidem, f. 3.

**80** Van Kroonenburg-De Kousemaeker en Haase, 'De rol van Sandberg', 82; Commissie der Verenigingen, memorandum 'waaruit zal blijken welke misstanden in het Amsterdamse kunstleven op het oogenblik heerschen', ongedateerd (sept. 1946), SaA, SaK, inv.nr. 450.

**81** Caroline Roodenburg-Schadd vindt het niet vreemd dat de verenigingen dat zo zeggen. 'Gewoonterecht is een erkend juridisch begrip,' zegt ze. Kempers, *Binnen was buiten*, 142. Volgens Paul Kempers is nooit bewezen dat er sprake was van een recht. 'Uiteindelijk viel het gebruik door de verenigingen niet anders op te vatten als een gunst,' schrijft hij. Kempers, *Binnen was buiten*, 145.

**82** Commissie der Verenigingen, memorandum, ongedateerd (sept. 1946), SaA, SaK, inv.nr. 450.

**83** Willem Sandberg, conceptbrief aan wethouder De Roos, ongedateerd (1950), SMA, inv.nr. 1662, f. 2.

**84** Ibidem, f. 3.

**85** Rorink, 'Sandberg', 146.

**86** Sandbergs verklaring voor het wegblijven van het publiek is geloofwaardiger. Dit kwam niet door de locatie, meende hij, maar omdat 'het getoonde niet trok'. Brief Willem Sandberg aan de wethouder voor de Kunstzaken, gedateerd 21 okt. 1954, SMA, inv.nr. 794.

**87** Aldus Arti-secretaris Kees Heynsius. Notulen bestuursvergadering Arti et Amicitiae op 23 sept. 1948, Arti, geen inv.nr.

**88** Brief van J. Haver Droeze, secretaris van de oude Federatie, aan wethouder De Roos, ongedateerd (1950), SaA, SaKa, inv.nr. 11.

**89** *Amsterdamse schilders van nu '50*, z.p.; jaarverslag Arti et Amicitiae 1950, Arti, geen inv.nr., p. 7-8; brief van de voorzitter van De Brug aan B en W van Amsterdam, gedateerd 25 april 1950, SaA, SaKa, inv.nr. 11; brief van de secretaris van Sint Lucas aan B en W van Amsterdam, gedateerd 14 maart 1950, SaA, SaKa, inv.nr. 11.

**90** Bestuur van Sint Lucas, document 'Vereniging Sint Lucas' gericht aan de leden, ongedateerd (1948), SaA, SaK, inv.nr. 460.

**91** Ibidem. Op dat moment hadden deze fracties nog een meerderheid in de raad.

**92** Ibidem.

**93** Zo exposeerde Sint Lucas rond de jaarwisseling van 1952/1953 en een jaar later opnieuw in het Stedelijk Museum. Correspondentie tussen Sint Lucas en stadhuis en tussen Stedelijk Museum en stadhuis, 1952, SaA, SaKa, inv.nr. 33.

**94** Brief Willem Sandberg aan de wethouder voor de Kunstzaken, gedateerd 16 juni 1953, SaA, SaKa, inv.nr. 33. Zie ook: brief van de waarnemend directeur van de Gemeentemusea H.L.C. Jaffé aan de wethouder voor de Kunstzaken, gedateerd 6 feb. 1951, SaA, SaKa, inv.nr. 4, f. 1. Volgens Jaffé ging het verzoek van Sint Lucas om in het Stedelijk Museum te exposeren buiten 'de perken der gepaste bescheidenheid, doch zelfs die van het gewone fatsoen'.

**95** Brief Hans en Elly Jaffé aan Willem en Lida Sandberg, gedateerd dec. 1953, SMA, inv.nr. 2690.

**96** Brief Hans Jaffé aan wethouder De Roos, gedateerd 18 dec. 1950, SaA, SaKa, inv.nr. 4.

**97** Brief wethouder De Roos aan waarnemend secretaris Kees Keus van Creatie, gedateerd 21 dec. 1950, SaA, SaKa, inv.nr. 4.

**98** Kempers, *Binnen was buiten*, 145-146.

**99** Rorink, 'Sandberg', 135; Kempers, *Binnen was buiten*, 47-49.

**100** Dagboekantier [pseud. Henri Knap], 'Ruiterlijk', *Het Parool* (21 okt. 1954).

**101** Ibidem.

**102** Anon. [Ab de Roos], notitie, ongedateerd (1954), SaA, SaK, inv.nr. 485.

**103** Brief Willem Sandberg aan de wethouder voor de Kunstzaken, gedateerd 1 juni 1962, SMA, inv.nr. 828, f. 1.

**104** Brief Willem Sandberg aan de wethouder voor de Kunstzaken, gedateerd 9 aug. 1962, SMA, inv.nr. 826.

**105** Volgens Kempers bedachten de gemoede-

ren in het midden van de jaren zestig. Idem, *Binnen was buiten*, 146.

106 Als geciteerd in Van Riemsdijk, *De bestorming*, 29.

107 Notulen vergadering Regelingscommissie voor de Tentoonstellingen in de Nieuwe Vleugel van het Stedelijk Museum op 6 nov. 1964, SMA, inv.nr. 829, f. 2.

108 Zie voor dit onderwerp de dissertatie van Truus Gubbels: *Passie of professie. Galeriers en kunsthandel in Nederland* (z.p. 1999).

109 Kempers, *Binnen was buiten*, 152-153.

## DE RIJKSOVERHEID TUSSEN VEROORDELING EN VERGEVING

1 Zoals bijvoorbeeld blijkt uit de notulen van de vergadering van het Federatiebestuur op 17 jan. 1946, SMA, inv.nr. 1335.

2 Nota van de afdeling Beeldende Kunsten, gedateerd 28 okt. 1946, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 844.

3 Verweerschrift Pulchri Studio, ongedateerd, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 844. Zie ook In 't Veld, *De ereraden*, 56.

4 Verweerschrift Pulchri Studio, ongedateerd, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 844.

5 Brief van bestuur Pulchri Studio aan de minister van okw, gedateerd 2 nov. 1946, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 844.

6 Nota van de afdeling Beeldende Kunsten voor de minister, gedateerd 6 nov. 1946, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 844.

7 Nota van de afdeling Beeldende Kunsten voor de minister, gedateerd 20 dec. 1946, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 844.

8 Ibidem.

9 Brief van de minister van okw aan de ministerraad, gedateerd 17 feb. 1947, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 672. Koomans had zich tijdens de bezetting tweeslachtig opgesteld. Hij meende dat nazi-Duitsland geschikt was om een leidende functie in Europa te vervullen, maar was geen uitgesproken nationaal-socialist. Gedurende de oorlog bleef hij aan als hoogleraar, maar hij verafschuwde de jodenvervolgving en gedoogde verzetsactiviteiten in en om het radiolaboratorium en zenderbedrijf waar hij werkte. In oktober 1945 stierf hij aan een hartaanval, door velen verguisd – voor eventuele mildere standpunten was het nog te vroeg. Visser, 'Koomans, Nicolaas', 320.

10 Brief van de minister van okw aan de ministerraad, gedateerd 17 feb. 1947, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 672.

11 Nota van de minister van okw aan de ministerraad, gedateerd 17 feb. 1947, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 672.

12 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 180.

13 Brieven van het hoofd van de afdeling Kunsten aan de Adviescommissie voor Stimulerende Aankopen van Moderne Schilderkunst, gedateerd 7 en 22 dec. 1955, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 685; brief van de Adviescommissie voor Stimulerende Aankopen van Moderne Schilderkunst aan de minister van okw, gedateerd 19 maart 1956, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 685.

14 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 394;

Heij e.a., *Een vereeniging*, 137.

15 Notulen bijeenkomst Ereraad voor de Beeldende Kunsten op 6 juli 1945, NA, Ereraden v.d. Kunst, inv.nr. 18; notulen bijeenkomst Ereraad voor de Beeldende Kunsten op 25 feb. 1946, NA, Ereraden v.d. Kunst, inv.nr. 18.

16 Roodenburg-Schadd, *Jan van Herwijnen*, 67.

17 Ibidem, 68-69. Van Herwijnen's naam komt niet voor in de kaartenbak van de Kulturkamer en staat vermeld op een lijst 'Prominenten, die zich niet hebben gemeld'. Roodenburg-Schadd, *Jan van Herwijnen*, 102 (noot 175).

18 Brandaris [pseud. Leo Braat], 'Brandaris-brief', *De Vrije Kunstenaar* (28 juli 1945).

19 Als geciteerd in Roodenburg-Schadd, *Jan van Herwijnen*, 74.

20 Ibidem.

21 Verklaring Karel F. van Gelder, gedateerd september 1957, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 683.

22 Ibidem.

23 Brief van Braat aan Dien van Herwijnen, gedateerd 18 okt. 1968; brief van De Jong aan Dien van Herwijnen, gedateerd 7 dec. 1972. Roodenburg-Schadd, *Jan van Herwijnen*, 74, 103 (noot 195).

24 Roodenburg-Schadd, *Jan van Herwijnen*, 74, 103 (noot 196). Zie bijvoorbeeld Venema, *Kunsthandel in Nederland*, 32; Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 160.

25 Knippenberg en Van der Ham, *Een bron van aanhoudende zorg*, 337-341.

26 Ibidem, 326-328.

27 Zo is op te maken uit de beschrijvingen van Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 63, 65, 177-178.

28 Brief van Sandberg aan secretaris-generaal van okw Reinink, gedateerd 9 okt. 1945, SM, inv.nr. 1661.

29 Zie bijvoorbeeld Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 177, 181-182; De Ruiter, A.M. *Ham-macher*, 171-173.

- 30 Nota Hammacher voor de minister van okw, gedateerd 5 jan. 1946, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 97.
- 31 Ibidem. Ernst van Leyden zou in het midden van de jaren vijftig abstract gaan werken. Karin van Leyden ontwikkelde omstreeks 1950 een kubistische stijl. In de jaren zestig werd haar werk abstract. Adelaar, 'Ernst van Leyden', 45; Ubbens, 'Karin', 38-42.
- 32 Nota Hammacher voor de minister van okw, gedateerd 5 jan. 1946, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 97.
- 33 Nota Hammacher voor de minister van okw, ongedateerd (1946), NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 580.
- 34 Nota Hammacher voor de minister van okw, gedateerd 21 dec. 1946, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 580.
- 35 Nota Hammacher voor de minister van okw, ongedateerd (1946), NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 580. Zie ook De Ruiter, A.M. *Hammacher*, 171.
- 36 A.M. Hammacher, 'Piet Mondriaan 1872-1944', *Kroniek van Kunst en Kultuur* jrg. 8 afl. 9 (1947) 233-237.
- 37 Overzicht 'Moderne beeldende kunsten in Nederland' van het hoofd afdeling Kunsten, gedateerd 8 juni 1951, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 587, f. 4.
- 38 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 177.
- 39 Ibidem.
- 40 Leden van de eerste commissie waren naast Hammacher Jan Wiegiers, Hildo Krop, Erna van Osselen, Debora Duyvis en Jan Engelman. Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 395.
- 41 Ibidem, *De Staat koopt kunst*, 177.
- 42 Ibidem, 177-178.
- 43 Dat waren op het moment van instelling Bram Hammacher van het Kröller-Müller Museum, Sandberg van het Amsterdamse Stedelijk Museum, Edy de Wilde van het Van Abbemuseum, Louis Wijsenbeek van het Haags Gemeentemuseum en Coert Ebbinge Wubben van Museum Boijmans. Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 178. Zie ook: voorstel betreffende rijksaankopen moderne kunstwerken door staatssecretaris van okw Cals, gedateerd 17 juni 1952, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 679.
- 44 Toespraak okw-minister Cals ter gelegenheid van het instellen van de twee commissies, gedateerd 21 nov. 1952, SMA, inv.nr. 1177.
- 45 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 180.
- 46 Redeker en Van Beek, 1945-1965, 8.
- 47 Nota van de afdeling Kunsten voor staatssecretaris Cals, gedateerd 21 nov. 1950, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 675.
- 48 Telexbericht van het ministerie van Buitenlandse Zaken aan Nico Vroom, gedateerd 12 jan. 1951, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 675. Zie ook: Rutten-Broekman ed., *Rekenschap*, z.p. Deze catalogus vermeldt dat *Compositie* in 1953 werd verworven, en Van Veldes *Atelier* in 1950.
- 49 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 175-176.
- 50 Notitie op bericht van de staatssecretaris aan de Rijkscommissie van Advies voor het Aankopen van en het Verlenen van Opdrachten voor Moderne Kunstwerken, gedateerd 30 dec. 1950, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 675.
- 51 Notitie op bericht van de directeur-generaal К&ВСВ aan de Adviescommissie voor Representatieve Aankopen van Moderne Kunst, gedateerd 3 april 1956, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 682.
- 52 Zie onder andere anon., 'Arti et Amicitiae over kunst en "integriteit"', *Het Parool* (31 mei 1958); anon., 'Kunstenaars vallen kunstbeleid aan', *Het Vrije Volk* (29 mei 1958). Zie ook Walraven, "Een boei in de maalstroom", 65.
- 53 Anon., 'Monopolie der abstracten?', *Algemeen Handelsblad* (31 mei 1958).
- 54 Gubbels, *Passie of professie*, 122.
- 55 Een term van Maarten Doorman, zoals genoemd in *De romantische orde* (Amsterdam 2008).
- 56 Ibidem, 51-53.
- 57 Van Ginkel, *Volkscultuur als valkuil*, 192-198.
- 58 Asselbergs-Neessen, *Kind, kunst en opvoeding*, 149-155, 264-265; Petersen en Brattinga ed., *Sandberg*, 138.
- 59 *Kunst en kind*, z.p.
- 60 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 197.
- 61 Kolthoff en Wiegman waren beiden lid van de jury van de Koninklijke Subsidie voor de Vrije Schilderkunst, sinds de oprichting in 1871 het enige orgaan dat jonge beeldend kunstenaars steunde. Brief van Wiegman en Kolthoff aan staatssecretaris Cals, gedateerd 22 nov. 1950, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 347.
- 62 Brief van Kolthoff aan de minister, gedateerd 25 sept. 1952, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 347.
- 62 Nota van het hoofd van de afdeling Kunsten, gedateerd 15 okt. 1952, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 347.
- 63 Als geciteerd in verslag voor de deelnemers van de tentoonstellingen *Start 1*, gedateerd 17 sept. 1953, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 347.

- 64 Verslag van de tentoonstelling *Start 1* te Middelburg, gedateerd 3 nov. 1952, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 347; rapport van de tentoonstellingsreeks *Start 1*, gedateerd 26 maart 1953, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 347.
- 65 Verslag van de tentoonstellingen *Start III*, gedateerd aug. 1955, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 347.
- 66 Als geciteerd in ibidem.
- 67 Johan D. [Johan Dijkstra], 'Start in Pictura', *Nieuwsblad van het Noorden* (13 maart 1953).
- 68 *Gazet van Limburg* (21 jan. 1955).
- 69 Rapport tentoonstellingen *Start*, gedateerd 26 maart 1953, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 347.
- 70 Ibidem.
- 71 Nota van de afdeling Kunsten voor de staatssecretaris, gedateerd 24 mei 1951, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 97.
- 72 Veltman, 'Het Texas-project', 114.
- 73 Document 'Algemene richtlijnen voor de Nederlandse deelneming aan internationale tentoonstellingen', ongedateerd, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 103.
- 74 Nota Hammacher voor de minister, gedateerd 5 jan. 1946, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 97.
- 75 Ibidem.
- 76 Ibidem.
- 77 Ibidem.
- 78 Notariële oprichtingsakte, gedateerd 1 dec. 1945, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 580.
- 79 Document 'A Dutch picture is a joy for ever', ongedateerd, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 580.
- 80 Jaarverslag BKK over 1946, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 580.
- 81 Notulen vergadering over buitenlandse tentoonstellingen OKW op 2 juli 1946, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 97.
- 82 Nota Hammacher voor de minister van OKW, gedateerd 18 dec. 1946, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 580.
- 83 Brief van de stichting BKK aan minister Gielen van OKW, gedateerd 24 feb. 1947, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 580; conceptbrief van de minister van OKW aan de stichting BKK, gedateerd 1 nov. 1947, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 580.
- 84 Conceptbrief van de minister van OKW aan de stichting BKK, gedateerd 6 feb. 1947, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 580; conceptbrief van de minister van OKW aan de minister van Overzeese Gebiedsdelen, ongedateerd (jan./feb. 1947), NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 580.
- 85 Notitie voor minister Vroom, gedateerd 28 april 1951, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 97.
- 86 Brief van de oude Federatie aan staatssecretaris Cals, gedateerd 7 mei 1951, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 97.
- 87 Nota van de afdeling Kunsten voor de staatssecretaris, gedateerd 24 mei 1951, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 97.
- 88 Van Ginkel, *Rondom de stilte*, 27, 56; Stigter, 'Beelden om nooit te vergeten', 20-21.
- 89 Als geciteerd in Stigter, 'Beelden om nooit te vergeten', 21.
- 90 Brief van het Nationaal Instituut aan de gemeentebesturen in Nederland, gedateerd juni 1945, SaA, SaK, inv.nr. 434.
- 91 Zoals vermeld in een brief van de NKB aan minister Van der Leeuw. Brief gedateerd 11 dec. 1945, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 837.
- 92 Stigter, 'Beelden om nooit te vergeten', 50.
- 93 Als geciteerd in Van Ginkel, *Rondom de stilte*, 51.
- 94 Ibidem, 49-50; notulen bijeenkomst van de Federatie op 30 aug. 1945, SMA, inv.nr. 1335; conceptbrief van de NKB aan de minister van OKW, ongedateerd, SMA, inv.nr. 1080.
- 95 Kopie uit het *Staatsblad van het Koninkrijk der Nederlanden*, nr. F231, besluit van 15 okt. 1945, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 615; Stigter, 'Beelden om nooit te vergeten', 22. Zie ook: Hildo Krop, 'Komt er een monumenten-regen?', *De Vrije Kunstenaar* (28 juli 1945).
- 96 Door Wieger Bruin en K.E. Schuurman ondertekend bericht van de Centrale Commissie voor Oorlogs- of Vredesgedenktekens aan de provinciale commissies, ongedateerd, SMA, inv.nr. 1079.
- 97 Adreslijst leden Centrale Commissie voor Oorlogs- of Vredesgedenktekens en Commissie voor Oorlogs- of Vredesgedenktekens in de Provincie Noord-Holland, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 609; Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 111.
- 98 Bericht van de Centrale Commissie voor Oorlogs- of Vredesgedenktekens aan de provinciale commissies, ongedateerd, SMA, inv.nr. 1079.
- 99 Lijst van beeldhouwers, door de Commissie van Advies van de NKB voorgedragen voor het maken van monumenten 1946-1950, ongedateerd, NA, OKW, inv.nr. 837; Stigter, 'Beelden om nooit te vergeten', 52.
- 100 J.W. Havermans, rapport steunverlening aan beeldend kunstenaars in verband met de maatschappelijke verhoudingen van kunst en kunstenaar, gedateerd nov. 1950, SMA, inv.nr. 1721, p. 6.

101 De stichting Levi Lassen ondersteunt voor-  
namelijk joodse organisaties die zich inzetten  
voor sociale en economische rechtvaardig-  
heid. Zie [www.levilassen.nl](http://www.levilassen.nl); website bezocht  
op 1 sept. 2013.

102 Anon., 'Joods monument van beeldhouwer  
die "fout" was', *Het Vrije Volk* (21 okt. 1967).  
Volgens de berichtgeving ging het om één op-  
dracht, een beeld van Jacob van Campen, maar  
in werkelijkheid accepteerde Stins tijdens de  
bezetting drie opdrachten. Document  
'Besteding krediet "aankopen en opdrach-  
ten". 1942 t/m 1944', ongedateerd (1945), SaA,  
SaK, inv.nr. 430.

103 Van Ginkel, *Rondom de stilte*, 397-398.

104 Als geciteerd in ibidem, 399.

105 Zie voor de geschiedenis van de Hoge Raad  
in oorlogstijd: Corjo Jansen m.m.v. Derk  
Venema, *De Hoge Raad en de Tweede  
Wereldoorlog. Recht en rechtsbeoefening in  
de jaren 1930-1950* (Amsterdam 2011).

106 Van Ginkel, *Rondom de stilte*, 397-400.

107 Teeuwisse, *Leven en werk*, 94.

108 Als geciteerd in ibidem.

109 Ibidem.

110 J.W. Havermans, concept van het tweede  
rapport inzake de sociale positie van de beel-  
dend kunstenaars (1950-1952), gedateerd  
19 nov. 1954, SMA, inv.nr. 1721, p. 1.

111 Hefting, *De eigen ruimte*, 43.

112 Stigter, 'Beelden om nooit te vergeten', 13.

113 Hammacher, *Beeldhouwkunst*, 40.

114 Brief van NKB-secretaris Havermans aan het  
hoofd van de afdeling Kunsten van het minis-  
terie van OKW N.R.A. Vroom, gedateerd 22 jan.  
1951, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 837.

115 Hammacher, *Beeldhouwkunst*, 40.

116 Ibidem, 50-51.

117 Van Vree, *In de schaduw van Auschwitz*,  
33-38.

118 Ibidem, 39-42; De Ruiters, A.M. Hammacher,  
209-211.

**ZUIVERING IN DE 'RODE' HOOFDSTAD**

1 Emanuel Boekman, *Overheid en kunst in  
Nederland* (Amsterdam 1939); Oosterbaan  
Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*, 12-13.

2 Rorink, 'Sandberg', 141.

3 Ibidem, 140.

4 Rede 'De gewijzigde gestalte van de over-  
heidsbemoeiingen met de kunst', gehouden  
door wethouder De Roos voor de Federatie  
op 9 mei 1953, SaA, SaKa, inv.nr. 38.

5 Rorink, 'Sandberg', 142.

6 Cools en De Valk, *Instituut Neerlandicum*,  
89.

7 Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 240.

8 Lijst met aangekochte kunstwerken van de  
gemeente Amsterdam, gedateerd 1 dec. 1945,  
SaA, SaK, inv.nr. 430.

9 Brief van de Federatie aan de afdeling  
Kunstzaken van de gemeente Amsterdam,  
gedateerd 1 dec. 1945, SaA, SaK, inv.nr. 430;  
extract uit het Boek der Besluiten van B en W  
van Amsterdam, gedateerd 11 jan. 1946, SaA,  
SaK, inv.nr. 430; brief van de NKB aan de wet-  
houder Kunstzaken van de gemeente  
Amsterdam, gedateerd 4 jan. 1946, SaA, SaK,  
inv.nr. 430.

10 Extract uit het Boek der Besluiten van B en  
W van Amsterdam, gedateerd 1 maart 1946,  
SaA, SaK, inv.nr. 430.

11 Brief van de Federatie aan de Commissie  
voor de Topografische Atlas, gedateerd 24 juli  
1945, SaA, SaK, inv.nr. 437; conceptbrief van  
de referendaris van de afdeling Kunstzaken  
van de gemeente Amsterdam aan enkele  
geselecteerde kunstenaars, gedateerd 26 juni  
1945, SaA, SaK, inv.nr. 430; brief van de Fede-  
ratie aan de Commissie voor de Topografische  
Atlas, gedateerd 26 juni 1945, SaA, SaK,  
inv.nr. 430.

12 Brief van de Federatie aan de Commissie  
voor de Topografische Atlas, gedateerd 26 juni  
1945, SaA, SaK, inv.nr. 430. Voor Mozes Cohen  
en Fré Cohen zie Van Adrichem e.a., *Rebel,  
mijn hart*, 111-113.

13 Document 'Bemoeiingen Afdeling  
Kunstzaken sedert 5 Mei 1945', ongedateerd  
(1946), SaA, SaK, inv.nr. 452; J.S., 'Een prijs  
voor het beste verzetsgedicht', *De Waarheid*  
(23 juli 1945).

14 Persbericht van de gemeente Amsterdam,  
gedateerd 6 dec. 1946, SaA, SaK, inv.nr. 452.

15 Advies jury Frans Duwaerprijs 1946, ge-  
dateerd 26 nov. 1946, SaA, SaK, inv.nr. 452;  
anon., 'Toekenning Frans Duwaerprijs 1946',  
*De Waarheid* (7 dec. 1946).

16 Hendriks, *In intieme kring*, 70, 78-79. Zie  
voor Straat ook: Braat, *Hoe wijd een nest*, 67-71;  
Bavelaar, *Kroniek van Kunst en Cultuur*, 29, 37.

17 Timmer-Van Eunen, *Men voelt het*, 185, 231.

18 Document 'Bemoeiingen Afdeling Kunst-  
zaken sedert 5 Mei 1945', ongedateerd (1946),  
SaA, SaK, inv.nr. 452; anon., 'Rudolf Escher  
krijgt muziekprijs!', *De Waarheid* (3 jan. 1946);  
Paap, 'Nederlandsche componisten', 38-39.

19 Micheels, *Muziek in de schaduw*, 213;

Samama, 'Vermeulen, Pijper en Escher', 283-284.

20 Als geciteerd in Samama, 'Vermeulen, Pijper en Escher', 284.

21 Extract uit het Boek der Besluiten van B en W van Amsterdam, gedateerd 15 feb. 1946, SaA, SaK, inv.nr. 452.

22 Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 23; Micheels, *Muziek in de schaduw*, 324-325.

23 Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 106-108, 117, 122-125; Paap, 'In memoriam Sem Dresden', 226.

24 Micheels, *Muziek in de schaduw*, 58, 210-213.

25 Anon., 'Viool-concert bekroond', *De Locomotief* (27 nov. 1947).

26 Anon., 'Muziek tijdens het weekeinde', *De Waarheid* (28 feb. 1949).

27 Micheels, *Muziek in de schaduw*, 215.

28 E-mailbericht van Leo Samama aan Pauline Micheels, gedateerd 12 mei 2013.

29 Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 107.

30 E-mailbericht van Leo Samama aan Pauline Micheels, gedateerd 12 mei 2013. Van Hemel was niet veroordeeld door de Eerraad voor de Muziek, net zomin als enige anderen die staatsprijzen of opdrachten hadden gekregen tijdens de oorlog, of voor instanties van de bezetter hadden opgetreden. Deze en andere inconsequenties leidden tot fiske kritiek op de ereraad. Reeser trok zich al spoedig uit de ereraad terug omdat hij zich niet kon vinden in de handelwijze van de raad. Hij had voorgesteld om de goeden met een lintje of onderscheiding te belonen in plaats van de fouten te bestraffen. '[...] dit onder meer in de wetenschap dat zovelen hadden doorgewerkt [...] en een norm voor "goed" en "fout" juridisch nauwelijks te stellen was', schrijft Leo Samama. Idem, *Nederlandse muziek*, 195-197.

31 Extract uit het Boek der Besluiten van B en W van Amsterdam, gedateerd 29 maart 1946, SaA, SaK, inv.nr. 446.

32 Brief van wethouder De Roos aan het bestuur van de Federatie, gedateerd 17 jan. 1946, SaA, SaK, inv.nr. 446.

33 Opgave van aangekochte kunstwerken door de gemeente Amsterdam in de jaren 1945-1948, SaA, SaKa, inv.nr. 11. Zie ook Van Kroonenburg-De Kousemaeker, 'De rol van Sandberg', 66.

34 *Kunstwerken sedert de bevrijding aangekocht door de gemeente Amsterdam* (tent.cat. Stede-

lijk Mus., Amsterdam 1949); notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 29 maart 1949, Arti, geen inv.nr.

35 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 29 maart 1949, Arti, geen inv.nr.

36 Ibidem.

37 Jaarverslag Arti et Amicitiae 1951, p. 8, Arti, geen inv.nr.

38 Zoals Sandberg in detail verwoordde voor vereniging De Brug. Document 'Toelichting leden "De Brug"', ongedateerd, SMA, inv.nr. 1662.

39 Anon., 'Hoe Den Haag schildert en beeldhouwt', *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (2 april 1949).

40 Ibidem.

41 Brief van wethouder De Roos aan de burge-meester van Amsterdam, gedateerd 9 maart 1946, SaA, SaK, inv.nr. 454; brief van de burge-meester van Amsterdam aan de directie van Vroom en Dreesmann, gedateerd 14 maart 1946, SaA, SaK, inv.nr. 454; brief van de burge-meester van Amsterdam aan de directie van Vroom en Dreesmann, gedateerd 4 april 1946, SaA, SaK, inv.nr. 454.

42 In 't Veld, *De ereraden*, 80.

43 Brief van de burgemeester van Amsterdam aan de directie van Vroom en Dreesmann, gedateerd 14 maart 1946, SaA, SaK, inv.nr. 454.

44 Brief van de administrateur van de afdeling Kunstzaken D.A.M. Binnendijk aan de burge-meester, gedateerd 9 nov. 1948, SaA, SaK, inv.nr. 306.

45 Ibidem; anon., 'Piet van Wijngaardt 75 jaar', *De Tijd* (4 nov. 1948).

46 In 't Veld, *De ereraden*, 86.

47 Ibidem, 90.

48 Anon., 'Piet van Wijngaardt 80 jaar', *De Waarheid* (2 nov. 1953).

49 Nota voor het dagelijks bestuur, gedateerd 25 juni 1951, IISG, Fed., inv.nr. 27.

50 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 14 maart 1954, Arti, geen inv.nr.

51 Brief Sandberg aan Binnendijk, gedateerd 24 maart 1952, SMA, inv.nr. 2688.

**ICONOCLASME NA DE BEVRIJDING**

1 Als geciteerd in Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 253.

2 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 131-133; Matthey, 'Een standbeeld', 110.

3 Matthey, 'Een standbeeld', 110.

4 Annet Mooij, *Stenen des aanstoots*, rapport voor de Raad voor Cultuur (jan. 2004) 7.

Rapport te vinden op: <https://zoek.officiële-bekendmakingen.nl/kst-28989-13-b1.pdf>. Website bezocht op 22 jan. 2013. Zie voor een verkorte versie van het rapport: Annet Mooij, 'Stenen des aanstoots. De omgang met omstreken erfgoed', *Icodo-Info* jrg. 21 afl. 2 (dec. 2004) 40-54.

5 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 147.

6 Document 'Besteding krediet "aankopen en opdrachten". 1942 t/m 1944', ongedateerd (1945), SaA, SaK, inv.nr. 430.

7 Ibidem.

8 Anon., 'Nederland bouwt in baksteen', *Het Vaderland* (28 juli 1941). Zie ook Adang, 'Breng me in uw huis', 240.

9 Alfred Haighton, 'Ontroering en vaardigheid', *De Misthoorn* (28 feb. 1942).

10 Anon., 'Een monument voor de tachtigers?', *De Vrije Kunstenaar* (15 aug. 1943).

11 Ibidem; Micheels, *Geen vogel*, 74-76, 79, 83.

12 Brief van B en W van Amsterdam aan J. Bronner, gedateerd 8 sept. 1945, SaA, SaK, inv.nr. 430.

13 Brief J. Bronner aan B en W van Amsterdam, gedateerd 27 sept. 1945, SaA, SaK, inv.nr. 430.

14 Ibidem.

15 Jan Havermans, brief aan B en W van Amsterdam op verzoek van de gemeente, gedateerd 5 okt. 1945, SaA, SaK, inv.nr. 430.

16 Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 23.

17 Jan Havermans, brief aan B en W van Amsterdam op verzoek van de gemeente, gedateerd 5 okt. 1945, SaA, SaK, inv.nr. 430.

18 Ibidem. Ook Havermans' eigen talent werd overigens betwist. In een brief aan Mari Andriessen deed architect Wieger Bruin hem af als 'rode Jan die het niet helpen kan dat hij geen groot beeldhouwer is'. Bruin en Andriessen waren bepaald niet blij met zijn ontwerp voor een gevallenmonument aan de Amsterdamse Apollolaan. Andriessen overwoog stappen te nemen, maar volgens Bruin was het al te laat en 'valt er alleen te berusten'. Brief van Bruin aan Andriessen, gedateerd 13 april 1952, SMA, inv.nr. 1080.

19 Matthey, 'Een standbeeld', 114.

20 Agenda voor de vergadering van B en W op 24 aug. 1945, SaA, SaK, inv.nr. 428; extract uit het Boek der Besluiten van B en W van Amsterdam, gedateerd 19 okt. 1945, SaA, SaK, inv.nr. 436; Matthey, 'Een standbeeld', 112, 114.

21 Brief wethouder Kunstzaken aan Tjipke Visser, gedateerd 15 feb. 1946, SaA, SaK,

inv.nr. 430; brief Tjipke Visser aan de wethouder Kunstzaken, gedateerd 16 feb. 1946, SaA, SaK, inv.nr. 430.

22 Anon., 'Een monument voor de tachtigers?', *De Vrije Kunstenaar* jrg. 2 (aug. 1943) z.p.

23 Brief van de directeur Publieke Werken aan de wethouder Publieke Werken, gedateerd 9 sept. 1944, SaA, SaK, inv.nr. 434; brief van de burgemeester en de gemeentesecretaris van Amsterdam aan Tjipke Visser, gedateerd sept. 1944, SaA, SaK, inv.nr. 434.

24 H. van Dam van Isselt, aantekening bij agenda vergadering waarnemend burgemeester en wethouders op 18 mei 1945, SaA, SaK, inv.nr. 430; extract uit het Boek der Besluiten van B en W van Amsterdam, gedateerd 21 juni 1946, SaA, SaK, inv.nr. 446.

25 H. van Dam van Isselt, aantekening bij agenda vergadering waarnemend burgemeester en wethouders op 18 mei 1945, SaA, SaK, inv.nr. 430.

26 Ibidem.

27 Extract uit het Boek der Besluiten van B en W van Amsterdam, gedateerd 21 juni 1946, SaA, SaK, inv.nr. 446; brief van de wethouder Kunstzaken aan de wethouder Financiën, gedateerd 16 juli 1946, SaA, SaK, inv.nr. 446.

28 Extract uit het Boek der Besluiten van B en W van Amsterdam, gedateerd 21 juni 1946, SaA, SaK, inv.nr. 446.

29 Anon., 'Amsterdam eert J. Pz. Sweelinck', *De Telegraaf* (12 mei 1944).

30 Matthey, 'Een standbeeld', 110.

31 Brief van M.J. Offerhaus aan het gemeentebestuur van Amsterdam, gedateerd 28 jan. 1948, SaA, SaKa, inv.nr. 9. Zie ook de brief van Sweelinck-kenner Bernhard van den Sigtenhorst Meyer aan de afdeling Kunstzaken, gedateerd 27 jan. 1948, SaA, SaKa, inv.nr. 9.

32 Brief wethouder Kunstzaken A. de Roos aan het ab-actiaat van studentenorkest J. Pzn Sweelinck, gedateerd 4 maart 1948, SaA, SaKa, inv.nr. 9.

33 Notulen vergadering Commissie van Advies voor aan Beeldhouwers te Verlenen Opdrachten op 24 juli 1959, SaA, SaKa, inv.nr. 121, f. 2. De commissie bestond onder anderen uit Dick Binnendijk, Hildo Krop, Carel Kneulman en Paul Grégoire.

34 Notulen vergadering Commissie van Advies voor aan Beeldhouwers te Verlenen Opdrachten op 24 sept. 1959, SaA, SaKa, inv.nr. 123, f. 1.

35 Matthey, 'Een standbeeld', 115.

36 Ibidem.

37 Notulen vergadering Commissie van Advies voor aan Beeldhouwers te Verlenen Opdrachten op 11 feb. 1963, SaA, SaKa, inv.nr. 123, f. 3-4.  
 38 Ibidem, f. 4.  
 39 Gezien het feit dat niet werd besloten tot een nieuwe opdracht.  
 40 Als geciteerd in Matthey, 'Een standbeeld', 116.  
 41 Ibidem.  
 42 Ibidem, 117.  
 43 Als geciteerd in ibidem, 116.  
 44 Ibidem, 117.  
 45 Ibidem.  
 46 Ibidem.  
 47 Als geciteerd in ibidem.  
 48 Anon., 'Politiek vandalisme', *Het Vaderland* (31 jan. 1939).  
 49 Persbericht gemeente Amsterdam, gedateerd 28 mei 1964, SaA, SaKa, inv.nr. 123, f. 1.  
 50 Brief van B en W van Amsterdam aan het bestuur van de NKB, gedateerd 10 aug. 1945, SaA, SaK, inv.nr. 437.  
 51 Brief F. de Miranda aan de gemeente Amsterdam, gedateerd 11 sept. 1945, SaA, SaK, inv.nr. 437.  
 52 Extract uit het Boek der Besluiten van B en W van Amsterdam, gedateerd 21 sept. 1945, SaA, SaK, inv.nr. 437.  
 53 Persbericht gemeente Amsterdam, gedateerd 28 mei 1964, SaA, SaKa, inv.nr. 123, f. 2.  
 54 Pasquino [pseud. Johan Luger], 'Twee ont-hullingen', *De Telegraaf* (9 okt. 1956); Van Stekelenburg, 'Het toont in klein begrip', 92-93.  
 55 Persbericht gemeente Amsterdam, gedateerd 28 mei 1964, SaA, SaKa, inv.nr. 123, f. 2.  
 56 Ibidem.  
 57 Notulen vergadering Commissie van Advies voor aan Beeldhouwers te Verlenen Opdrachten op 22 jan. 1962, SaA, SaKa, inv.nr. 123, f. 1-2.  
 58 Brief Annie Heijermans-Jurgens en kinderen, ongedateerd (juni 1962), SaA, SaKa, inv.nr. 123.  
 59 Brief Willem Sandberg aan de wethouder Kunstzaken, gedateerd 13 feb. 1962, SaA, SaKa, inv.nr. 123.  
 60 Notulen vergadering Commissie van Advies voor aan Beeldhouwers te Verlenen Opdrachten op 22 mei 1964, SaA, SaKa, inv.nr. 123, f. 1.

## BESCHOUWING

1 Romijn, *Snel, streng en rechtvaardig*, 126.  
 2 In 't Veld, *De ereraden*, 91-101; Romijn, *Snel, streng en rechtvaardig*, 128.

3 Als geciteerd in Romijn, *Snel, streng en rechtvaardig*, 267.

4 Blom, 't Hart en Schöffner, *De affaire-Menten* 1, 195.

5 Ibidem, 1, 193-194; Romijn, *Snel, streng en rechtvaardig*, 267.

6 Van Berkel, *Dr. Tobie Goedewaagen*, 389-399. Van Berkel stelt dat het naoorlogse kunstbeleid direct is voortgevloeid uit het gedachtegoed en budget van Goedewaagen en zijn DvK. Zij schenkt weinig aandacht aan de raakvlakken die op dit punt bestonden tussen het sociaaldemocratisch gedachtegoed en het nationaalsocialisme. Ook sociaaldemocraten hadden zich – net als andere politiek links georiënteerden – al voor 1940 voor een geïntensifieerd kunstbeleid uitgesproken. Zie ook Witte, 'Cultuurbeleid in oorlogstijd', 113; Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 262.

7 Anon., 'Wij en de politiek', *De Vrije Kunstenaar* (15 jan. 1945).

8 Ibidem.

9 Pots, *Cultuur, koningen, democraten*, 259, 280, 283.

10 Ibidem, 280-281.

11 Ibidem, 259.

12 De Visser, *De tweede helft*, 18.

13 Halbertsma, *Wilhelm Pinder*, 114.

14 Ibidem.

15 Als geciteerd in ibidem.

16 De groep exposeerde voor het eerst onder de naam De Realisten in 1948. Deelnemers aan die expositie bij kunsthandel Buffa in Amsterdam waren de schilders Kees Andrea, Nicolaas Wijnberg, Hans van Norden, Herbert Fiedler, Amrey Balsiger, Theo Kurpershoek, Lex Horn, Jan Peeters en Jan Groenestein en de beeldhouwer Piet Damsté. 'Tien Realisten', z.p; Niemeijer m.m.v. Wintgens, 'De Realisten', 117.

17 Niemeijer m.m.v. Wintgens, 'De Realisten', 117-119.

18 Prange, *De God Hai-Hai*, 77.

19 Vraaggesprek met C. Westerik, 12 mei 2011.

20 Ibidem.

21 Fritz-Jobse, 'Geometrisch-abstrakte kunst', 19; Stokvis, 'De Nederlandse bijdrage', 19.

## 4 'FOUTE' KUNSTENAARS

### INLEIDING

1 Anon., 'Brandarisbrief', *De Vrije Kunstenaar* (juni 1942) 6-7.

## ARTI ET AMICITIAE IN DE SCHADUW VAN HAAR OORLOGSVERLEDEN

- 1 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 11 mei 1945, Arti, geen inv.nr.
- 2 Ibidem.
- 3 Notulen ledenvergaderingen Arti et Amicitiae op 29 dec. 1942 en 29 mei 1945, Arti, geen inv.nr.
- 4 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 29 mei 1945, Arti, geen inv.nr.
- 5 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 29 juni 1945, Arti, geen inv.nr.
- 6 Ibidem.
- 7 Verklaring van de Ereraad voor de Beeldende Kunsten, gedateerd 6 juli 1945, NA, Ereraden v.d. Kunst, inv.nr. 18.
- 8 Verslag bijeenkomst Federatie op 19 juli 1945, IISG, Fed., inv.nr. 4.
- 9 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 1 feb. 1949, Arti, geen inv.nr.
- 10 Conceptuitspraak Ereraad voor de Beeldende Kunsten, gedateerd 29 dec. 1945, NA, Ereraden v.d. Kunst, inv.nr. 21.
- 11 Van Vree, 'De dynamiek', 22-25.
- 12 Verslagen bijeenkomsten Federatie op 19 juli en 2 augustus 1945, IISG, Fed., inv.nr. 4.
- 13 Zie voor deze episode in de geschiedenis van *De Telegraaf*: Wolf, *Het geheim*, 300-340.
- 14 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 29 nov. 1946, Arti, geen inv.nr.
- 15 Zoals vermeld in de notulen van de ledenvergadering van Arti et Amicitiae op 29 nov. 1946, Arti, geen inv.nr.
- 16 Mulder, "'Traditie en beschaving'", 59.
- 17 Verklaring van de Ereraad voor de Beeldende Kunsten, gedateerd 6 juli 1945, NA, Ereraden v.d. Kunst, inv.nr. 18.
- 18 Notulen bijeenkomst Ereraad voor de Beeldende Kunsten op 11 juli 1945, NA, Ereraden v.d. Kunst, inv.nr. 18.
- 19 Ibidem.
- 20 Ibidem.
- 21 Ibidem.
- 22 In 't Veld, *De ereraden*, 58.
- 23 Notulen bijeenkomst Ereraad voor de Beeldende Kunsten op 18 juli 1945, NA, Ereraden v.d. Kunst, inv.nr. 18.
- 24 Ibidem.
- 25 Ibidem.
- 26 Notulen bijeenkomst Ereraad voor de Beeldende Kunsten op 25 feb. 1946, NA, Ereraden v.d. Kunst, inv.nr. 18.
- 27 Uitspraak Ereraad voor de Beeldende Kunsten op 29 dec. 1945, NA, Ereraden v.d. Kunst, inv.nr. 21.

- 28 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 6 april 1946, Arti, geen inv.nr.
- 29 Van den Burg en Kassies, *Kunstenaars van Nederland!*, 117.
- 30 Notulen bestuursvergadering Arti et Amicitiae op 30 sept. 1947, Arti, geen inv.nr.
- 31 Ibidem. Van Vrijberghe de Coningh was raadsheer in het gerechtshof Den Haag.
- 32 Notulen bestuursvergadering Arti et Amicitiae op 30 sept. 1947, Arti, geen inv.nr.
- 33 Uitspraak van de Centrale Ereraad, gedateerd 13 dec. 1947, ondertekend door president A.J.W. van Vrijberghe de Coningh. Uitspraak overgenomen in notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 29 dec. 1947, Arti, geen inv.nr.
- 34 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 28 april 1947, Arti, geen inv.nr.
- 35 Marinus van Raalte (Rotterdam 31 dec. 1873 – Bergen-Belsen 8 dec. 1944), Salomon Garf (Amsterdam 6 dec. 1879 – Auschwitz 27 aug. 1943), Baruch Lopes de Leao Laguna (Amsterdam 16 feb. 1864 – Auschwitz 19 nov. 1943), Marianne Franken (Amsterdam 11 maart 1884 – Bergen-Belsen 4 april 1945), Felix Hess (Amsterdam 20 juni 1878 – Sobibor, 9 april 1943), Maria Boas-Zélander (Amsterdam 5 sept. 1889 – Auschwitz 27 aug. 1943), Mommie Schwarz (Zutphen 28 juli 1876 – Auschwitz 19 nov. 1942), Hendrika van Gelder (Amsterdam 7 mei 1870 – Sobibor 7 mei 1943), Max van Dam (Winterswijk 19 maart 1910 – Sobibor ca. 20 sept. 1943), Mozes Cohen (Tiel 4 maart 1901 – Auschwitz 7 nov. 1942). Van Adrichem e.a., *Rebel, mijn hart*, passim.
- 36 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 29 mei 1945, Arti, geen inv.nr.
- 37 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 11 mei 1945, Arti, geen inv.nr.
- 38 Notulen bestuursvergadering Arti et Amicitiae op 14 april 1950, Arti, geen inv.nr.
- 39 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 29 mei 1945, Arti, geen inv.nr.
- 40 Boek met nieuw ingeschreven leden 1920-1967, Arti, inv.nr. 9; notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 11 juni 1946, Arti, geen inv.nr.
- 41 Anon., 'Onbescheiden gesol', *Het Parool* (16 jan. 1947).
- 42 Ibidem.
- 43 Jan Engelman, "'In memoriam"-tentoonstelling', *De Tijd* (24 jan. 1947).
- 44 L.P.J.B. [Leo Braat], 'Het lid op de neus van Arti', *De Vrije Katheder* (18 jan. 1947).

- 45 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 30 april 1946, Arti, geen inv.nr.
- 46 Ibidem.
- 47 Onder anderen Lizzy Ansingh, Westermann, Jurres, Bobeldijk en Rovers maakten bezwaar. Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 11 juni 1946, Arti, geen inv.nr.
- 48 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 29 nov. 1946, Arti, geen inv.nr.
- 49 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 6 april 1946, Arti, geen inv.nr.
- 50 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 30 april 1946, Arti, geen inv.nr.
- 51 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 11 juni 1946, Arti, geen inv.nr.
- 52 Ibidem.
- 53 Walraven, “Een boei in de maalstroom”, 64.
- 54 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 25 feb. 1947, Arti, geen inv.nr.
- 55 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 24 sept. 1946, Arti, geen inv.nr.
- 56 De notulen van de vergadering van het Federatiebestuur van 6 februari 1947 vermelden de aanmelding van de koningin bij de ВВК, de vakgroep voor beeldend kunstenaars binnen de Federatie. НСГ, Fed., inv.nr. 9.
- 57 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 30 okt. 1946, Arti, geen inv.nr.
- 58 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 29 mei 1947, Arti, geen inv.nr.
- 59 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 29 dec. 1947, Arti, geen inv.nr.
- 60 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 2 juli 1947, Arti, geen inv.nr.; Walraven, “Een boei in de maalstroom”, 64.
- 61 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 29 juni 1945, Arti, geen inv.nr.
- 62 Notulen bestuursvergaderingen Arti et Amicitiae op 19 en 26 feb. 1948, Arti, geen inv.nr.
- 63 Boek met nieuw ingeschreven leden 1920-1967, Arti, inv.nr. 9. Zie voor Schotels oorlogsgeschiedenis ook: Denninger, A.P. *Schotel*, 126-137.
- 64 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 19 feb. 1953, Arti, geen inv.nr.
- 65 Notulen bestuursvergadering Arti et Amicitiae op 19 mei 1953, Arti, geen inv.nr.
- 66 Notulen bestuursvergadering Arti et Amicitiae op 1 dec. 1949, Arti, geen inv.nr.
- 67 Notulen bestuursvergadering Arti et Amicitiae op 8 juni 1953, Arti, geen inv.nr.
- 68 Notulen bestuursvergadering Arti et Amicitiae op 2 jan. 1948, Arti, geen inv.nr.
- 69 Notulen bestuursvergadering Arti et Amicitiae op 17 nov. 1953, Arti, geen inv.nr.
- 70 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 24 mei 1948, Arti, geen inv.nr.
- 71 ‘Deze zaak kon niet eerder behandelt [sic] worden, daar de Mij. nog niet gezuiverd was.’ Notulen bestuursvergadering op 21 mei 1948, Arti, geen inv.nr.
- 72 Getuige het feit dat Meijer ter gelegenheid van de expositie *Kunst in vrijheid* in 1945 de Gerrit van der Veen-medaille ontving, ‘als erkenning van zijn verzet als kunstenaar tegen den overweldiger’. Privéarchief T. Meijer. Zie ook: notulen bestuursvergadering Arti et Amicitiae op 3 mei 1948, Arti, geen inv.nr.
- 73 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 1 dec. 1948, Arti, geen inv.nr.
- 74 Ibidem.
- 75 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 1 feb. 1949, Arti, geen inv.nr.
- 76 Venema, *Schrijvers, uitgevers* 1, 82-83. Zie het digitale krantenarchief van de KB (<http://kranten.kb.nl>) voor de diverse artikelen van Hannema in *De Waag*, waarin hij tekeering tegen ‘cultuur-bolsjewisme’ door ‘kunst-psychopathen’.
- 77 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 19 feb. 1953, Arti, geen inv.nr.
- 78 Boek met nieuw ingeschreven leden Arti et Amicitiae 1920-1967, Arti, inv.nr. 9.
- 79 Notulen bestuursvergadering Arti et Amicitiae op 24 okt. 1953, Arti, geen inv.nr.
- 80 Catalogus groepstentoonstelling Arti et Amicitiae gehouden op 9 feb.-3 maart 1957, Arti, geen inv.nr.
- 81 Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 228.
- 82 Catalogus voorjaars tentoonstelling Arti et Amicitiae 1954, Arti, geen inv.nr.
- 83 Frans Hannema, ‘Voorjaars tentoonstelling bij “Arti et Amicitiae”’, *de Volkskrant* (29 april 1954).
- 84 Frans Hannema, ‘Verrassingen op Arti’, *de Volkskrant* (25 feb. 1956).
- 85 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 11 mei 1945, Arti, geen inv.nr.
- 86 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 11 juni 1946, Arti, geen inv.nr.; document met namen van van de ledenlijst afgevoerde personen per 1 jan. 1942 en 1 jan. 1943, z.j., NIOD, DVK, inv.nr. 131Ad; boek met nieuw ingeschreven leden 1920-1967, Arti, inv.nr. 9. Volgens Mulder liet de vereniging na om leden die hadden bedankt weer uit te nodigen als lid, maar de notulen maken hier uitgebreid

- melding van. Mulder, “‘Traditie en beschaving’”, 59.
- 87 Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 290.
- 88 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 6 april 1946, Arti, geen inv.nr.
- 89 Krop trad niet meer toe tot de vereniging. In de ledenvergadering van 2 juli 1947 was duidelijk te merken dat Krop niet geliefd was op Arti. Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 2 juli 1947, Arti, geen inv.nr.
- 90 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 28 april 1947, Arti, geen inv.nr.
- 91 Braat, *Omkransde hiaten*, 117, 154-155.
- 92 Vraaggesprek met W. Schuhmacher, 19 dec. 2008.
- 93 Boek met nieuw ingeschreven leden Arti et Amicitiae 1920-1967, Arti, inv.nr. 9; Van Lier, *Carel van Lier*, 118.
- 94 Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 227, 229.
- 95 Zie voor de houding van Troelstra onder andere: Huig, *H.F. Boot*, 85.
- 96 Verslagen bijeenkomsten Federatie op 19 juli en 2 aug. 1945, HSG, Fed., inv.nr. 4.
- 97 J. Troelstra en R. Schoute ed., script van aflevering ‘Najaarstentoonstelling Arti et Amicitiae’ van VARA-radioprogramma *Artistieke Staalkaart*, 15 okt. 1960.
- 98 Walraven, “‘Een boei in de maalstroom’”, 64. Walraven beroept zich op een interview in *Kunstbeeld* met Arti-bestuurder Rik van der Mey uit 1981: Duijster, ‘Arti et Amicitiae’, 16.
- 99 Op 1 januari 1941 telde Arti 251 leden, op 1 januari 1957 telde Arti eveneens 251 leden. Jaarverslag Arti et Amicitiae 1941, Arti, geen inv.nr., p. 6; jaarverslag Arti et Amicitiae 1957, Arti, geen inv.nr., p. 2.
- 100 Walraven, “‘Een boei in de maalstroom’”, 65.
- 101 Vraaggesprek met K. Löb, 14 juli 2009; Löb, *Ik ben die ik was*, 32.
- 102 Jac. van der Ster, ‘Kunst en vriendschap. Een haast 125-jarig genootschap’, *De Groene Amsterdammer* (6 juni 1964).
- 103 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 30 dec. 1946, Arti, geen inv.nr.
- 104 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 29 nov. 1946, Arti, geen inv.nr.
- 105 F.P. Huygens, ‘Beeldende kunst in Amsterdam. Arti’s voorjaarstentoonstelling’, *Algemeen Handelsblad* (19 juni 1946).
- 106 W.S.N., ‘Voorjaarstentoonstelling Arti et Amicitiae’, *Trouw* (mei of juni 1946) [gegevens incompleet; artikel afkomstig uit knipselmap archief Arti et Amicitiae].
- 107 T., ‘De voorjaarstentoonstelling van Arti’, *De Gooi- en Eemlander* (18 juni 1946).
- 108 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 20 dec. 1950, Arti, geen inv.nr.
- 109 Ibidem.
- 110 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 6 juli 1951, Arti, geen inv.nr.
- 111 Notulen bestuursvergadering Arti et Amicitiae op 1 juli 1948, Arti, geen inv.nr.
- 112 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 1 dec. 1948, Arti, geen inv.nr.
- 113 Deelnemerslijst expositie *De jongste generatie*, gehouden van 3-25 juli 1948, Arti, geen inv.nr.
- 114 A. van Pelt, ‘De jongste generatie’, *Het Kompas* (17 juli 1948).
- 115 AD INTERIM, ‘Jongste schildersgeneratie in “Arti et Amicitiae”’, *Het Parool* (20 juli 1948); W.S.N., ‘De Jongste Generatie’, *Trouw* (17 juli 1948).
- 116 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 2 mei 1957, Arti, geen inv.nr.
- 117 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 29 dec. 1958, Arti, geen inv.nr.
- 118 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 28 dec. 1959, Arti, geen inv.nr.; Walraven, “‘Een boei in de maalstroom’”, 65.
- 119 Anon., ‘Bejaarde revolutie’, *Haagse Post* (23 jan. 1960).
- 120 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 13 nov. 1959, Arti, geen inv.nr.
- 121 Boek met nieuw ingeschreven leden 1920-1967, Arti, inv.nr. 9.
- 122 Notulen bestuursvergadering Arti et Amicitiae op 23 maart 1964, Arti, geen inv.nr.
- 123 Notulen bestuursvergadering Arti et Amicitiae op 15 mei 1964, Arti, geen inv.nr. Het is onduidelijk waar Heynsius op doelt.
- 124 M.V., ‘Marinus van Raalte. Tentoonstelling in “Arti” Amsterdam’, *De Waarheid* (12 feb. 1965); J. Eijkelboom, ‘Beknopt beeld van groot kunstenaar. Herdenkingstentoonstelling in Arti eert Marinus van Raalte’, *Het Parool* (10 feb. 1965); S.H., ‘In memoriam-expositie van Marinus van Raalte’, *Nieuw Israëlietisch Weekblad* (5 feb. 1965).
- 125 Notulen bestuursvergadering Arti et Amicitiae op 5 feb. 1965, Arti, geen inv.nr.
- 126 Van Vree, *In de schaduw van Auschwitz*, 80-86, 89-115.
- 127 Ibidem, 104.
- 128 Ibidem, 102-104; Van der Heijden, *Dat nooit meer*, 387-390.
- 129 Van der Zee, *Jacques Presser*, 193.

- 130 Presser, *Ondergang* II, 127.  
 131 Van der Heijden, *Dat nooit meer*, 388.  
 132 Adriaan Venema en Vera Illés, 'Uitbundige bloei en grijze matheid. Portret van twee kunstenaarsassociëten', *NRC Handelsblad* (25 nov. 1977).  
 133 Ibidem.  
 134 Duister, 'Arti et Amicitiae', 16.  
 135 Ibidem.  
 136 Ibidem, 17.  
 137 Ibidem.  
 138 De Ranitz, 'Hans IJsselstein Mulder', 61.  
 139 Mulder, "'Traditie en beschaving'", 59.  
 140 Mondelinge mededeling B. Strik, 31 maart 2009.  
 141 Bonne ten Kate, openingsrede bij tentoonstelling *De Arti-collectie*, uitgesproken op 18 aug. 2008.  
 142 Vraaggesprek met B. ten Kate, 1 feb. 2011.

#### EEN 'NSB-SCHILDERIJ' IN DE COLLECTIE VAN HET RIJKSMUSEUM

- 1 Fragmenten van dit deelhoofdstuk werden eerder opgenomen in mijn publicaties "'Uit ons werk, uit ons land, uit onze samenleving!' Het omstreden erfgoed van Henri van de Velde' in: Frank van Vree en Rob van der Laarse ed., *De dynamiek van de herinnering. Nederland en de Tweede Wereldoorlog in een internationale context* (Amsterdam 2009) 148-168 en 'On The New Man. The interpretation and function of a National Socialist painting in the past and in the present', *The Rijksmuseum Bulletin* jrg. 60 afl. 2 (2012) 144-165.  
 2 Tussen de 120.000 en 150.000 mensen zaten kortere of langere tijd gevangen in bewaringskampen. Romijn, *Snel, streng en rechtvaardig*, 9-11, 25-30, 164.  
 3 Van de Velde was in 1935 van zijn eerste vrouw gescheiden omdat zij geen kinderwens had en hij wel.  
 4 'Proces-verbaal van verhoor', gedateerd 17 maart 1948, NA, CABR, inv.nr. 105737.  
 5 Belinfante, *In plaats van bijltjesdag*, 592-593; Groen, *Fout en niet goed*, 626-627.  
 6 'Opmerking informateur' bij vragenlijst bij het onderzoek naar de mogelijkheid tot buitenvervolginstelling van politieke delinquenten, gedateerd 8 aug. 1946, NA, CABR, inv.nr. 105737.  
 7 H.J. Doude van Troostwijk was daar burgemeester van 17 april 1945 tot 7 mei 1945, toen hij uit zijn ambt werd gezuiverd. Van 5 november 1943 tot 17 april 1945 was hij ook al burge-

- meester van Mijdrecht en Wilnis geweest. De Kruijter en Ubels, 'Burgemeesters in oorlogstijd', 29.  
 8 Aanvullend proces-verbaal van nader onderzoek en getuigenverhoren inzake H. van de Velde, gedateerd 17 juli 1946, NA, CABR, inv.nr. 97179.  
 9 Proces-verbaal betreffende H. van de Velde, gedateerd 21 juni 1945, CABR, inv.nr. 97179.  
 10 Brief van 'Han' aan Lotte van de Velde-Schuran, gedateerd 10 (?) juni 1946, privé-archief A. van de Velde.  
 11 Brief van Van de Velde aan Lotte van de Velde-Schuran, gedateerd 14 juni 1946, privé-archief A. van de Velde.  
 12 Verzoek van officier-fiscaal J.B. Drewes, vermoedelijk aan zijn medewerkers, gedateerd 8 juli 1946, NA, CABR, inv.nr. 105737.  
 13 Notitie van een vertegenwoordiger der Sociale Verzekering, vermoedelijk aan officier-fiscaal Drewes, ongedateerd, NA, CABR, inv.nr. 105737.  
 14 'Opmerking informateur' bij vragenlijst bij het onderzoek naar de mogelijkheid tot buitenvervolginstelling van politieke delinquenten, gedateerd 8 aug. 1946, NA, CABR, inv.nr. 105737.  
 15 Ibidem.  
 16 Vraaggesprek met P. Dijkstra, 19 juni 2008.  
 17 Bericht van het Nederlands Beheersinstituut aan de officier-fiscaal, gedateerd 20 juli 1948, CABR, inv.nr. 105737.  
 18 In 't Veld, *De ereraden*, 52.  
 19 Ibidem, 53.  
 20 Groen, *Fout en niet goed*, 627.  
 21 Zo werkte en exposeerde Van de Velde in Tanger, Marokko, en overwoog hij daarheen te verhuizen met zijn gezin. Vraaggesprek met A. van de Velde, 1 nov. 2008; e-mailbericht A. van de Velde aan de auteur, gedateerd 23 aug. 2008.  
 22 Vraaggesprek met A. van de Velde, 22 mei 2008; anon., 'Vragen', *Elseviers Weekblad* (26 juli 1969).  
 23 Vraaggesprek met A. van de Velde, 22 mei 2008.  
 24 Elisabeth van Lier begon haar Blaricumse kunstzaaltje in 1946. In 1950 verkocht de weduwe het overgebleven deel van de collectie. Van Lier, *Carel van Lier*, 114-115.  
 25 Brief Elisabeth van Lier-van de Velde aan Henri van de Velde, gedateerd 12 juni 1949, privéarchief A. van de Velde.  
 26 Brief Jaap Dooijswaard aan Van de Velde,

gedateerd 27 nov. 1961, privéarchief A. van de Velde.

27 Vraaggesprek met H. Schretlen, 10 nov. 2008.

28 Schretlen, *Loving art*, 105.

29 Vraaggesprek met H. Schretlen, 10 nov. 2008. Zie ook Schretlen, *Loving art*, 184.

30 Kasboekje Henri van de Velde, privéarchief A. van de Velde; e-mailberichten A. van de Velde aan de auteur, gedateerd 7 sept. en 8 sept. 2008.

31 Schmidt, *Om het behoud van Indië*, 72.

32 Vraaggesprek met A. van de Velde, 7 mei 2008.

33 Belinfante, *In plaats van bijltjesdag*, 5.

34 Groen, *Fout en niet goed*, 630-631.

35 Vraaggesprek met A. van de Velde, 22 mei 2008.

36 Notulen bestuursvergadering Arti et Amicitiae op 23 mei 1949, Arti, geen inv.nr.

37 Nota van wethouder De Roos voor B en W van Amsterdam, gedateerd 16 okt. 1947, SaA, SaK, inv.nr. 492.

38 *Amsterdamse schilders van nu*, z.p.

39 Vraaggesprek met A. van de Velde, 2 juli 2008.

40 Uitnodiging tentoonstelling H. van de Velde, ongedateerd (ca. 1949), privéarchief A. van de Velde.

41 Causerie Van de Velde, ongedateerd (1966), privéarchief A. van de Velde.

42 Ibidem.

43 Anon., 'Expositie traditionele Van de Velde-doeken', *Nieuw Utrechts Dagblad* (29 juni 1966).

44 T., 'Rembrandt was geen magiër', *Het Gooi en Ommeland* [?] (19 april 1947); *Gooische Courant* [?] (19 april 1947) [gegevens incompleet; artikelen afkomstig uit privéarchief A. van de Velde].

45 Anon., 'Brand in een landhuis te Blaricum', *Algemeen Handelsblad* (10 mei 1932); Hans Redeker, 'Tachtig jaar in de Bohème', *Algemeen Handelsblad* (5 maart 1966); anon., 'Rectificatie', *Algemeen Handelsblad* (26 maart 1966).

46 Anon., 'Henri van de Velde overleden', *VAR* (maart [?] 1969) [gegevens incompleet; artikel afkomstig uit privéarchief A. van de Velde].

47 Gary Schwartz, 'Oud en nieuw zeer', *Het Financieele Dagblad* (31 jan. 2004).

48 Zie bijvoorbeeld de kunstenaarslexicons van Vollmer (1961), Swillekens (1967) en Scheen (1970).

49 Lucas Ligtenberg, 'Venema is gestopt met

schrijven en doet al zijn boeken weg', *NRC Handelsblad* (4 jan. 1992).

50 Leo Oomens, 'Venema is klaar met de oorlog', *Algemeen Dagblad* (10 sept. 1992).

51 Arend Evenhuis, "'Maar ik lees nog wel!'", *Trouw* (11 jan. 1992).

52 Wilco Boom, 'Adriaan Venema, gedreven tot de laatste snik', *Algemeen Dagblad* (6 nov. 1993).

53 Hazeu, *De wereld van Cees Bantzinger*, z.p.

54 Lewin, *Het clandestiene boek*, 218.

55 Venema deed onderzoek voor zijn boek *Kunsthandel in Nederland 1940-1945*, dat in 1986 verscheen.

56 Gerry van der List, 'Wat mooi is, blijft mooi', *Elsevier* (17 jan. 2007).

57 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 103.

58 Lowenthal, *The heritage crusade*, 143.

59 Blom, Van Koppen en Van der Wal, *Brieven rond de Blauwe Schuit II*, 327.

60 Jansen van Galen, 'Tussen koloniale rancune', 33-35.

61 Daalder, 'De Tweede Wereldoorlog', 40.

62 Von der Dunk, *Sprekend over identiteit*, 26.

63 Denninger-Schreuder, *Schilders van Laren*, 159.

64 Blotkamp en Koopmans ed., *Magie en zakelijkheid*, 7.

65 Vraaggesprek met Y. Koopmans, 3 november 2008.

66 Rob Gollin, 'NSB-schilderij wekt interesse Rijksmuseum', *de Volkskrant* (14 nov. 2003).

67 Ibidem; vraaggesprek met R. Bergmans, 13 aug. 2012.

68 Mark Duursma, 'Kunstmusea zijn er al genoeg. Ronald de Leeuw over het nieuwe Rijksmuseum', *NRC Handelsblad* (19 juli 2002).

69 Zie het jaarverslag van het Rijksmuseum over 2007: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/.../RM-fonds-jaarverslag-2007.pdf>. Website bezocht op 18 maart 2013.

70 Van der Laarse, 'Kunst, kampen en landschappen', 191.

71 Ibidem.

72 Bok en Ten Dam, 'Foute graven', 18.

73 Zo meende de Raad voor Cultuur in het geval van de NSB-grafsteen dat de herinnering aan de oorlog 'vrijwel geheel gepresenteerd wordt door monumenten die de rol van de slachtoffers benadrukken'. De raad vond het voor een evenwichtig beeld van de geschiedenis 'evenwel van groot belang ook te beschikken over een voorbeeld van een grafmonument van herkenbaar nationaalsocialistische signa-

- tuur'. Als geciteerd in anon., 'Fel protest over status NSB-graf', *Het Parool* (21 dec. 2001).
- 74 Enzo van Steenberghe, 'Vorden buigt het hoofd voor Adolf en Gottlieb', *NRC Handelsblad* (5 mei 2012).
- 75 Bericht 'Hof wijst vorderingen FJN inzake dodenherdenking in Vorden af', gedateerd 19 feb. 2013, te lezen op [www.rechtspraak.nl](http://www.rechtspraak.nl). Website bezocht op 1 mei 2013.
- 76 Brief van de Raad voor Cultuur aan staatssecretaris van ocw M.C. van der Laan, gedateerd 5 juli 2004, te lezen op <http://old.cultuur.nl/files/pdf/advies/mon-2003.5604.2.pdf>. Website bezocht op 30 dec. 2012.
- 77 Het citaat komt uit de verkorte versie van het rapport: Mooij, 'Stenen des aanstoots', 44.
- 78 Ibidem, 46.
- 79 Mooi noemt dit niet in haar artikel in *Icodo-Info*, maar wel in het rapport voor de Raad voor Cultuur. Zie daarvoor <https://zoek.officielebekendmakingen.nl/kst-28989-13-b1.pdf>. Website bezocht op 22 jan. 2013; Faber en Donker, 'De kunstschilder Reimond Kimpe', 319-320.
- 80 Wielenga, *Schaduw*, 106-107.
- 81 Anon., "'Nazischilderij' in Rijksmuseum", *Het Financieele Dagblad* (3 mei 2007); anon., 'Rijksmuseum koopt "nazi-schilderij" aan', *Algemeen Dagblad* (3 mei 2007); anon., 'Rijksmuseum Amsterdam koopt "nazischilderij"', *De Tijd* (3 mei 2007); anon., 'Rijksmuseum verworft nazischilderij', *Reformatisch Dagblad* (3 mei 2007).
- 82 Henk van Gelder, 'Fout schilderij', *NRC Handelsblad* (25 mei 2007).
- 83 David Barnouw, "'De nieuwe mens" was echt een NSB-opdracht', *NRC Handelsblad* (24 januari 2011).
- 84 Jos Kessels, 'Mensch', *Eindhovens Dagblad* (1 juni 2007).
- 85 Ibidem. Kessels schrijft dat de bewuste kunsthandelaar, Jonas Knoop, Van de Velde persoonlijk had gekend, maar in werkelijkheid was het diens vader die hem had gekend. De beschrijving van Van de Velde vernam Knoop junior van een bevriende schilder, Jobst Heinrich Frese. Vraaggesprek met J. Knoop, 6 november 2008.
- 86 Vraaggesprek met J. Knoop, 6 november 2008.
- 87 De Keizer, 'Inleiding', 21.
- 88 Een term van Rob van Ginkel. Idem, *Rondom de stilte*, 733-740.
- 89 Hijink, *Het gedenkteken*, 210, 218-219.
- 90 De Keizer, 'Inleiding', 21.
- 91 Naar de beroemde versregels van Leo Vroman (1915): 'Kom vanavond met verhalen / hoe de oorlog is verdwenen, / en herhaal ze honderd malen: / alle malen zal ik wenen.' Als geciteerd in Dresden, *Vervolging, vernietiging, literatuur*, 216. Zie ook Van Vree, *In de schaduw van Auschwitz*, 126.
- 92 Van der Laarse, *De oorlog als beleving*, 35.
- 93 Jaarverslag Gemeentemuseum Arnhem 2004-2005, zie [www.mmkarnhem.nl/PDF/Jaarverslag-2004-2005.pdf](http://www.mmkarnhem.nl/PDF/Jaarverslag-2004-2005.pdf), website bezocht op 7 sept. 2012.
- 94 Jaarverslag Gemeentemuseum Arnhem 2011, zie [www.mmkarnhem.nl/-uploaded/MMKA-HMA-Jaarverslag-2011.pdf](http://www.mmkarnhem.nl/-uploaded/MMKA-HMA-Jaarverslag-2011.pdf), website bezocht op 7 sept. 2012.
- 95 De titel van die expositie luidde *Negerplastieken & Moderne Meesters. Carel van Lier (1897-1945)*, kunsthandelaar, wegbereider.
- 96 Zie [www.basvanlierschijft.nl](http://www.basvanlierschijft.nl), website bezocht op 17 sept. 2010.
- 97 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 283.
- 98 Ibidem, 90.
- 99 Zoals blijkt uit Zandvliet, 'De Nieuwe Mensch', 47-49 en de jaarverslagen van het Rijksmuseum over 2006 en 2007. Zie voor de jaarverslagen <https://www.rijksmuseum.nl/nl/organisatie/jaarverslagen>, website bezocht op 30 dec. 2012.
- 100 Zandvliet, 'De Nieuwe Mensch', 47.
- 101 Arnold van de Velde, 'Gemeentemuseum vervalst geschiedenis "De Nieuwe Mensch"', *Den Haag Centraal* (24 juni 2011); Arnold van de Velde, "'De Nieuwe Mensch", de NSB en het Rijksmuseum', *NRC Handelsblad* (20 jan. 2011).
- 102 David Barnouw, 'Vreemde tournure Rijksmuseum', *de Volkskrant* (21 dec. 2010).
- 103 Wesselink, 'On The New Man', 159.
- 104 Van der Laarse, 'Erfgoed', 13-17.
- 105 Zie voor dit onderwerp Maud van de Reijt, *Zestig jaar herrie om twee minuten stilte. Hoe wij steeds meer doden gingen herdenken* (Amsterdam 2010). Zie ook het artikel "'4 mei zoals die bedoeld is" bestaat niet' (*de Volkskrant*, 4 mei 2013) van Ilse Raaijmakers, die een dissertatie voorbereidt over de geschiedenis van de herdenkingsactiviteiten op 4 en 5 mei.
- 106 Assmann, *Geschichte im Gedächtnis*, 68-69.
- 107 Zie [www.gemeentemuseum.nl/index.php?id=036901](http://www.gemeentemuseum.nl/index.php?id=036901), website bezocht op 17 juni 2011.
- 108 Erll, *Kollektives Gedächtnis*, 123-125.
- 109 Zie voor een verdere uiteenzetting over de

divergentie tussen het wetenschappelijke en publieke debat over de oorlog: J.C.H. Blom, 'Geschiedschrijving en publieke emotie' in: idem, *In de ban van goed en fout. Geschiedschrijving over de bezettingstijd in Nederland* (Amsterdam 2007) 107-119.

110 Assmann, *Der lange Schatten*, 40-41.

111 Als geciteerd in Damrosch, *Jean-Jacques Rousseau*, 437.

112 Als geciteerd in ibidem, 436.

113 Zie ook de discussie die Sjoerd Faber en Gretha Donker opwerpen in hun artikel over het schilderij *Stadhuis van Middelburg II* van schilder Reimond Kimpe. Faber en Donker, 'De kunstschilder Reimond Kimpe', 323.

#### ETHIEK EN ESTHETIEK IN DE RECEPTIE VAN PYKE KOCH

1 Notulen bijeenkomst Ereraad voor de Beeldende Kunsten op 28 juni 1945, NA, Ereraden v.d. Kunst, inv.nr. 18.

2 Ibidem.

3 Notulen bijeenkomsten Ereraad voor de Beeldende Kunsten op 2 juli en 19 juli 1946, NA, Ereraden v.d. Kunst, inv.nr. 18; Van der Goes van Naters, *Met en tegen de tijd*, 19.

4 Anon., 'Pyke Koch (63)', 18.

5 Koch werd uitgesloten van 20 november 1950 tot 21 november 1951. Steen, *Magisch realisten*, 42.

6 Als geciteerd in Van Gelder, 'De Duitse leider en zijn gigantische taak', *NRC Handelsblad* (3 maart 1995).

7 Van der Goes van Naters, *Met en tegen de tijd*, 18.

8 Ibidem.

9 Brief van Pyke Koch aan Jan Engelman, 3 april 1947, LM, coll. brieven Koch aan Engelman, E.3171 B.2.

10 Zoals aangegeven op Kochs dossiermap, NA, CABR, inv.nr. 106545. Zijn dossier vermeldt verder met betrekking tot zijn buitenvervolginstelling: 'onvoorwaardelijk. geen bewijs!' Formulier Interne dienst, gedateerd 14 april 1947, NA, CABR, inv.nr. 106545. Volgens Steen is er sprake geweest van onvolledig onderzoek. Idem, *Magisch realisten*, 41.

11 Brief van Minie Stärcke-Koch aan Anne Koch, 2 juni 1948, RKD, Planten, inv.nr. 2.

12 Brief van Pyke Koch aan Jo Planten-Koch, gedateerd 1948, RKD, Planten, inv.nr. 2.

13 Ibidem.

14 Kempers, 'De macht van de markt', 16.

15 Zie hiervoor zijn memoires *Vergeet het toch*

maar (Maastricht z.j. (ca. 1966)) en de herziene editie *Het revier* (Baarn 1978).

16 Steen, *Magisch realisten*, 42.

17 Anon., 'Pyke Koch (63)', 18.

18 Brief Koch aan Minie Stärcke-Koch, dec. 1944, RKD, Planten, inv.nr. 2.

19 Ibidem.

20 Ibidem.

21 Brief Koch aan Jo Planten-Koch, 1948, RKD, Planten, inv.nr. 2.

22 Van Garrel en Rothuizen, 'Langs de afgrond', 62.

23 Bastet, *De grote wandeling*, 103.

24 Aretino, *Ontaarde kunst*, 34-35.

25 Als geciteerd in De Ruiter, A.M. *Hammacher*, 174.

26 Pinget, *Dat museum is een mijnheer*, 78.

27 Timmer-van Eunen, *Men voelt het*, 185-189.

28 Zo verwoordde okw-ambtenaar G.A. Giltay Veth Reininks standpunt in een brief aan Engelman. Als geciteerd in Timmer-van Eunen, *Men voelt het*, 192-193.

29 Als geciteerd in ibidem, 193.

30 Als geciteerd in ibidem.

31 In de woorden van Giltay Veth. Als geciteerd in Timmer-van Eunen, *Men voelt het*, 193.

32 J.B. [Jacques Bot], 'Het schandaal van Venetië: regering propageert fascistische kunst', *De Waarheid* (27 mei 1950).

33 Anon., 'Eén-mans jury', *Het Parool* (19 mei 1950).

34 C. Doelman, 'De Biennale. Vlakproblemen en monumentaal expressionisme', *De Groene Amsterdammer* (23 sept. 1950).

35 Anon., 'Nederland: meer echo dan authenticiteit geluid', *Nieuwe Rotterdamse Courant* (23 sept. 1950).

36 Timmer-Van Eunen, *Men voelt het*, 199-200.

37 Jan Engelman, 'Beeldende Kunst in 1950', *De Tijd* (30 dec. 1950).

38 Timmer-Van Eunen, *Men voelt het*, 199.

39 Ibidem, 194.

40 In 't Veld, *De ereraden*, 115.

41 *Advertentieblad voor Limburg* (26 sept. 1951); L.M., *Gazet van Limburg* (28 sept. 1951); Charles Wentinck, 'De adel van de wilskracht', *Elseviers Weekblad* (17 nov. 1951).

42 Brief van René P. Tonneijck, secretaris van De Onafhankelijken, aan W. Sandberg, gedateerd 20 feb. 1953, SMA, inv.nr. 3521.

43 Brief van T.J. Botke aan Willem Sandberg, gedateerd 25 feb. 1953, SMA, inv.nr. 3521.

44 Arian, *Zoeken & scheuren*, 493.

45 Aantekeningen A. de Roos op een aan hem

gerichte brief van Willem Sandberg, gedateerd 29 okt. 1955, SaA, SaKa, inv.nr. 41.

46 Jan Engelman, 'Schilder met zeldzame bekwaamheden', *De Tijd* (17 dec. 1955); Jan Engelman, 'De moderne kunst en Pijke Koch', *De Tijd* (30 dec. 1955); Charles Wentinck, 'Een expositie van Pyke Koch', *Elseviers Weekblad* (24 dec. 1955). Charles Wentinck was het pseudoniem van Charles van der Gaag.

47 K.S. [Ko Sarneel], 'Terug naar een volwaardig menselijke kunst', *De Maasbode* (31 dec. 1955).

48 Het *Algemeen Dagblad* schreef: 'Met al dat likken en poetsen is het leven uit zijn kunst verdwenen.' Anon., 'Twee uitersten. Karel Appel – Pyke Koch' (24 dec. 1955). C. Doelman spreekt in de *NRC* van een 'verlies aan beelden- de vermogens op wel zeer tragische wijze', van een 'volkomen levenloos en uitdrukkingloos beeld' en een 'wassenbeeldenspel'. Anon. [C. Doelman], 'Pyke Koch: vlucht in de techniek', *Nieuwe Rotterdamse Courant* (24 dec. 1955). Jacques van der Ster schrijft: 'Men kon, vroeger, van het werk van Pijke Koch houden of niet, maar men moest erkennen, dat hij een belangrijk schilder was. Dat zal nu niet zo gemakkelijk meer vol te houden zijn: het is triest om te zien hoezeer hij is afgetakeld.' Idem, 'Nieuw werk van Pijke Koch', *De Groene Amsterdammer* (7 jan. 1956).

49 Hammacher, *Stromingen en persoonlijk- heden*, 165.

50 Ibidem, 136-137, 165. Het *Nieuwsblad van het Zuiden* nam Hammachers beschouwing expliciet over, bij enige andere critici zijn overeen- komstige redeneringen aan te treffen. F. Vercammen, *Nieuwsblad van het Zuiden* (9 jan. 1955); anon. [C. Doelman], 'Pyke Koch: vlucht in de techniek', *Nieuwe Rotterdamse Courant* (24 dec. 1955); Jacques van der Ster, 'Nieuw werk van Pijke Koch', *De Groene Amsterdammer* (7 jan. 1956). In *De Tijd* bestrijdt Engelman Hammachers opvatting: 'Door al dat denken in generaties en groepe- ringen, door het beate geloof in "de" ontwik- keling der kunst, zijn wij vorstelijk aan het ver- geten, dat de billijkheid en de intelligentie ons opleggen, iedere figuur (en zelfs ieder schilde- rij) als een apart fenomeen te beschouwen.' Idem, 'Schilder met zeldzame bekwaam- heden', *De Tijd* (17 dec. 1955). Ook andere ver- dedigers van Kochs werk betrekken Ham- machers publicatie in hun artikelen. Ko Sarneel, 'Pyke Koch en de magisch-realist', *De Linie*

(31 dec. 1955); Hans van Straten, 'Pyke Koch frappeert met dramatische anekdotes', *Het Vrije Volk* (4 jan. 1956).

51 M.Bs. [Magda van Emde Boas], 'Pyke Koch – een waarschuwing', *De Waarheid* (9 jan. 1956).

52 Zie <http://www.joodsmonument.nl/person/454307>, website bezocht op 30 okt. 2012.

53 Van Emde Boas werd zelf als gevolg van haar kritiek op de Russische inval in Hongarije uit de CPN gezet. Frits Abrahams, 'Joop Wolff en de ondergang van de CPN', *NRC Handelsblad* (18 mei 1991).

54 Mooij, *De strijd*, 158-161.

55 Van Ginkel, *Rondom de stilte*, 259-262.

56 De Keizer, 'Inleiding', 14.

57 Blotkamp, *Pyke Koch*, 136.

58 Brief Botke aan 'Willy' Sandberg, gedateerd 23 jan. 1956, SMA, inv.nr. 3655.

59 Brief Sandberg aan de afdeling Verzeke- ringszaken van de gemeente Amsterdam, gedateerd 9 dec. 1955, SMA, inv.nr. 3655.

60 Notulen vergaderingen Adviescommissie voor Representatieve Aankopen van Moderne Kunst, gehouden op 2 feb. 1956 en 27 aug. 1956, SMA, inv.nr. 1180.

61 Lijst rijksaankopen schilderkunst eind 1957-1958, SMA, inv.nr. 1183.

62 Kempers, 'De "wonderboy"', 17.

63 Kempers, 'Maskerades en metaforen', 81-87. Zie voor Kochs contorsionistes ook: Kempers, 'De "wonderboy"', 12-23.

64 Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 180, 254.

65 Blotkamp, *Pyke Koch*, 22.

66 Redeker, 'De jonge realisten', 6-7; Ansenk, 'Realistisch bekeken', 13.

67 Koopmans en Rijnders ed., *In de schaduw van morgen*, 9; Blotkamp, *Pyke Koch*, 22-23.

68 Koopmans, 'Realisme in Nederland', 12; Van Geest, *Wim Schuhmacher*, 194.

69 Van der Hoek, 'Vier bazen bovenover', 79-83, 93-94; Koopmans, 'Neorealisme als Arnhemse specialiteit', 55-61.

70 Koopmans, 'Realisme in Nederland', 12.

71 *Pyke Koch, schilderijen*, 3-4.

72 Ibidem, 4.

73 D.W., 'De problematische Pyke Koch', *Rotterdams Nieuwsblad* (18 juni 1966).

74 (Amsterdam, z.j. (ca. 1954)).

75 Deze overzichtstentoonstelling vond plaats in het Stedelijk Museum te Amsterdam. Pas in 1983 zou het Centraal Museum zijn Wichman- tentoonstelling houden. Voorwoord van

Adeline M. Janssens, directeur van het Centraal Museum 1972-1988, in Van Burkom en Mulder, *Erich Wichman*, z.p.

76 D.W., 'De problematische Pyke Koch', *Rotterdams Nieuwsblad* (18 juni 1966).

77 Paul van 't Veer, 'Pyke Koch en zijn valse inspiratiebron', *Algemeen Ochtendblad* [onderdeel van *Het Vrije Volk*] (27 juni 1966).

78 Ibidem.

79 R.K.H., 'Hoge droom en griezelige nachtmerrie van Pyke Koch', *Deventer Dagblad* (28 juni 1966).

80 Van Vree, *In de schaduw van Auschwitz*, 87-88.

81 Ibidem, 76.

82 Von der Dunk, *In het huis van de herinnering*, 325.

83 Assmann, *Geschichte im Gedächtnis*, 44.

84 Vraaggesprek met M. Heijs-Boerma, 15 feb. 2012.

85 Heldring, 'Veer, Paul van 't', 613.

86 Renders en Arnoldussen, *Jong in de jaren dertig*, 15-16.

87 Zoals blijkt uit de bundel *Jong in de jaren dertig* van Hans Renders en Paul Arnoldussen (Soesterberg 2003).

88 Als geciteerd in Renders en Arnoldussen, *Jong in de jaren dertig*, 18-19.

89 In de periode 1960-1972 vonden de volgende tentoonstellingen plaats: 4 magische realisten, Centraal Noordbrabants Museum, Den Bosch 1960-1961; *Expositie van schilderijen. Carel Willink, Pyke Koch*, Utrechtse Kring, Utrecht 1965; *Het magisch realisme*, Hengelose Kunstzaal, Hengelo 1965-1966; *Tentoonstelling van schilderijen van Pyke Koch, Kor Postma, Carel Willink*, Utrechtse Kring, Utrecht 1969; *Magisch realisme in Nederland*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1971. Blotkamp, *Pyke Koch*, 151-153.

90 Zie bijvoorbeeld: Ed Wingen, 'De reünie van drie magische realisten', *De Telegraaf* (20 feb. 1969); Maarten Beks, 'Reünie der magiërs na veertig jaar', *Limburgs Dagblad* (8 maart 1969); R.D.C., 'Nederlands magisch realisme', *De Nieuwe Gids* (21 sept. 1971).

91 Blotkamp, *Pyke Koch*, 23. Ook Hans Redeker prijst Buycks stuk als 'voortreffelijke studie'. Idem, 'Twee soorten Utrecht', *NRC Handelsblad* (9 feb. 1973).

92 R.D.C., 'Nederlands magisch realisme', *De Nieuwe Gids* (21 sept. 1971).

93 Enige voorbeelden: Lambert Tegenbosch, 'Galerij der galerijen', *de Volkskrant* (21 okt. 1972); Frans Duister, 'Pyke Koch in het Stede-

lijk', *De Tijd* (12 okt. 1972); Hans Redeker, 'Pyke Koch, de naïef', *NRC Handelsblad* (13 okt. 1972); Ron Kaal, 'De puike schilderijen van Pyke', *Elseviers Magazine* (14 okt. 1972) 131-135.

94 Blotkamp, *Pyke Koch*, 90-91.

95 Ibidem, 142.

96 Blotkamp werkte op het Kunsthistorisch Instituut aan de Rijksuniversiteit Utrecht, dat bekendstond om zijn formele benadering van de kunst. Hans Redeker, 'Twee soorten Utrecht', *NRC Handelsblad* (9 feb. 1973).

97 Louis van Tilborgh en Annemiek Ouwerkerk, 'De meest representatieve expositie van Kochs schilderkunst', *NRC Handelsblad* (3 jan. 1983).

98 Walter Barten, 'Fictie en werkelijkheid in de kunst van Pyke Koch', *Het Financieele Dagblad* (7 jan. 1983); Eddy de Jongh, 'Pyke Koch – tentoonstelling en monografie', *Avenue* (nov. 1972); Jan van Geest, 'Koch doet dubbelzinnig verslag van de menselijke ziel', *Vrij Nederland* 33 (11 nov. 1972).

99 Jan van Geest, 'Koch doet dubbelzinnig verslag van de menselijke ziel', *Vrij Nederland* (11 nov. 1972).

100 Van Tilborgh is vandaag de dag conservator in het Van Gogh Museum. Ouwerkerk werkt als vakreferent klassieke Oudheid en kunstgeschiedenis bij de Universitaire Bibliotheken Leiden en publiceert geregeld over kunst.

101 Ouwerkerk en Van Tilborgh, *Een schilderij centraal*, 6-12, 23.

102 Ibidem, 14.

103 Zie bijvoorbeeld Lily van Ginneken, 'De wereld achter Pyke Koch', *de Volkskrant* (9 aug. 1980); anon., 'De zwarte band', *Kunstbeeld* (sept. 1980); Hans Mulder, 'Het zelfportret met zwarte band is het portret van een van de laatsten der elitairen', *Vrij Nederland* jrg. 41 (13 sept. 1980); Weitenberg, 'Pyke Kochs "Zelfportret met zwarte band"', 49-53.

104 Wesselink, 'On The New Man', 152-153.

105 Anon., 'Anderhalf miljoen voor Pyke Kochs', *De Telegraaf* (9 dec. 1988).

106 Anon., *De Gooi- en Eemlander* (2 nov. 1988).

107 Als geciteerd in Pieter Steinz, 'Pionier, zondebok, rolmodel', *NRC Handelsblad* (18 aug. 2012).

108 Steen, *Magisch realisten*, 34.

109 Depondt, 'Magisch realisme is de kwade reuk nooit echt kwijtgeraakt', *de Volkskrant* (7 juli 1991).

110 Dick Ket overleed in september 1940, dus maakte het grootste deel van de oorlog niet mee.

111 Mededeling Centraal Museum, 3 jan. 2013. Zie ook: Schoon e.a. ed., *Pyke Koch*, 201-263; digitale catalogus van het Centraal Museum Utrecht: <http://centraalmuseum.nl/ontdekken/object/?img-only=1>. Website bezocht op 3 jan. 2013.

112 Bosma, 'De caleidoscopische kijker', 354-355.

113 Wilma de Rek, 'Museum houdt prijzen van Pyke Kochs geheim', *Utrechts Nieuwsblad* (26 juli 1995).

114 Het museum bezat op het moment dat de DSB Bank instortte 31 werken van Willink, 31 van Hynckes en 13 van Koch. Roodenburg-Schadd, 'De polemische jaren', 23. Aanvanke-lijk had Scheringa moeite met het aankopen van Koch vanwege zijn politieke verleden. Museumdirecteur Emily Ansenk hielp hem over dit bezwaar heen. Rob Boubier, 'Critici stonden paf om nieuwkomer Pyke Koch', *Noordhollands Dagblad*, editie Kennemerland (12 okt. 2002).

115 Liesbeth Wytzes, 'Altijd heb ik het een sport gevonden om een ander te slim af te zijn', *Elsevier* jrg. 68 afl. 51/52 (22/29 dec. 2012) 76-79, aldaar 79.

116 Henny de Lange, 'Zakenman Melchers koopt bijna hele Scheringa-collectie', *Trouw* (9 maart 2012).

117 Godert van Colmjon, 'Het twijfelachtige ego van een meesterschilder', *Drentse Courant* (17 maart 1995).

118 Cees Straus, 'Kochs kille erotiek houdt kijker op ruime afstand', *Trouw* (1 april 1995).

119 Peter Yvon de Vries, 'In de macht van een voorstelling', *HP/De Tijd* (24 feb. 1995) 54-57, aldaar 57.

120 Henk van Gelder, 'De Duitse leider en zijn gigantische taak', *NRC Handelsblad* (3 maart 1995); Koch, 'Pyke Koch', 9-15.

121 Henk van Gelder, 'De Duitse leider en zijn gigantische taak', *NRC Handelsblad* (3 maart 1995).

122 Vraaggesprek met W. Schuhmacher, 19 dec. 2008.

123 Blotkamp, 'Pyke Koch: is he human?', 62.

124 Blom, 'De oorlog na de oorlog', 128.

125 Ibidem, 129-131.

126 Een Zwitserse onderzoekscommissie kwam uit op een bedrag van maximaal 800 miljoen gulden. Paul Luttikhuis, 'Zwitserse banken voelen zich gerehabiliteerd', *NRC Handelsblad* (7 dec. 1999).

127 Zie onder andere: Dienke Hondius, *Terugkeer. Antisemitisme in Nederland rond de bevrij-*

*ding* (Den Haag 1990); Martin Bossenbroek, *De meelstreep* (Amsterdam 2001); Gerard Aalders, *Berooid. De beroofde joden en het Nederlandse restitutiebeleid sinds 1945* (Amsterdam 2001). De publicatie *De meelstreep* werd geschreven in opdracht van de in 1998 op verzoek van de overheid opgerichte Stichting Onderzoek Terugkeer en Opvang (soto). Uit naam van deze stichting verschenen ook de boeken *Mensenheugenis. Terugkeer en opvang na de Tweede Wereldoorlog: getuigenissen* (Hinke Piersma ed., Amsterdam 2001), *Polderschouw. Terugkeer en opvang na de Tweede Wereldoorlog: regionale verschillen* (Conny Kristel ed., Amsterdam 2002) en *Binnenskamers. Terugkeer en opvang na de Tweede Wereldoorlog: besluitvorming* (Conny Kristel ed., Amsterdam 2002).

128 Anon., 'Joden blij met 400 miljoen', *Algemeen Dagblad* (22 maart 2000).

129 Anon., 'Nederland geeft 202 schilderijen terug', *NRC Handelsblad* (7 feb. 2006).

130 Anon., 'Kok biedt joden alsnog excuses aan', *de Volkskrant* (29 jan. 2000).

131 De Keizer, 'Inleiding', 17.

132 Blotkamp, 'Pyke Koch: is he human?', 62.

133 Ibidem.

134 Ansenk, *Fresco's en Fellini*, 5. De volledige titel van de tentoonstelling luidt: *Fresco's en Fellini. Pyke Koch geïnspireerd door Italië*.

135 Ansenk, *Fresco's en Fellini*, 17-18.

136 Blotkamp, *Pyke Koch*, 142.

137 Frits Abrahams, 'In Spanbroek', *NRC Handelsblad* (25 juni 2004); Koch, 'Notities over kunst', 70.

138 Leo van Gelderen, 'De dubbele blik op Pyke Koch', *Alkmaarsche Courant* (12 aug. 2004).

139 Witteveen, 'Een bril', 180. Deze tegenstelling tussen de twee kenners kwam opnieuw naar voren in een aan Koch gewijde editie van *Kunstschrift* uit 2010. Zie hun beider artikelen in jrg. 54 afl. 1 (feb./maart 2010).

140 Zie [www.utrecht.nl/smartsite.dws?id=355969](http://www.utrecht.nl/smartsite.dws?id=355969), website bezocht op 15 aug. 2012.

141 Brief Koch aan Jo Planten-Koch, ongedateerd (1970), RKD, Planten, inv.nr. 3.

## DE NEERGANG VAN JOHAN POLET

1 Brief van het Nederlands Beheersinstituut Bureau Amsterdam aan de Maatschappij Arti et Amicitiae, gedateerd 16 okt. 1945, NA, NBI, inv.nr. 142125.

2 Verschillende correspondenties in het dossier van Polet in het NA, NBI, inv.nr. 142125; Teeuwisse, *Leven en werk*, 87-88.

3 Mede-Kultuurraadslid Dirk Hannema werd, hoewel hij vermoedelijk alleen in de vroege jaren dertig lid was van de NSB, wel geïnterneerd. Hannema vervulde echter naast zijn adviesfunctie in de Kultuurraad de belangrijker functie van gemachtigde voor het museumwezen in Nederland en werd daarom als groot collaborateur gezien. Pam, 'Dirk Hannema', 14, 26-27.

4 'Beheersters Verslag' van het Nederlands Beheersinstituut – Bureau Amsterdam/Accountants-Afdeling, gedateerd 25 juni 1947, NA, NBI, inv.nr. 142125.

5 Huij, H.F. Boot, 98.

6 Ibidem, 22.

7 Notulen zitting Eraad voor de Beeldende Kunsten op 25 juli 1945, NA, Ereraden v.d. Kunst, inv.nr. 18.

8 Ibidem.

9 Notulen van de bijeenkomsten van de Eraad voor de Beeldende Kunsten op 6 sept. 1945 en 25 feb. 1946, NA, Ereraden v.d. Kunst, inv.nr. 18; Bavelaar, *Kroniek van Kunst en Cultuur*, 198-199.

10 Houtsmuller, *Johan Polet*, 96.

11 Van Adrichem e.a. ed., *Rebel, mijn hart*, 135, 155, 179, 182.

12 Ibidem, 139.

13 Ibidem, 193.

14 Als geciteerd in Teeuwisse, *Leven en werk*, 94.

15 Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 230-234.

16 Ramaker en Van Bohemen, *Sta een ogenblik stil*, 23, 41-42; Carasso, 'Beelden, beeldhouwers en bezettingstijd', 44-45; Tilanus, *De beeldhouwer Mari Andriessen*, 35-43.

17 Tilanus, *De beeldhouwer Mari Andriessen*, 38, 165. Ook Havermans kreeg vergiffenis, nadat hij spijt had betuigd voor het aanzetten van kunstenaars tot toetreden van de Kultuurkamer. Hij werd opnieuw als secretaris geïnstalleerd. Tilanus, 'Het vrije beeld', 31.

18 Koopmans voegt eraan toe dat 'onder de kunstenaars die als eersten aan de lokroep van de Kultuurkamer hadden gehoor gegeven' veel kunstenaars waren die voor de oorlog evenmin veel succes hadden gekend. Koopmans, *John Rädecker*, 245.

19 Brief van Johan Polet aan N. Vroom, hoofd van de afdeling Kunsten op het ministerie van okw, 16 dec. 1947, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 701.

20 Hij sprak van een 'ernstige psychische depressie' als gevolg van zijn 'veelvuldige en

grote moeilijkheden' in de wederopbouwjaren. Brief Polet aan N. Vroom, 16 dec. 1947, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 701.

21 Houtsmuller, *Johan Polet*, 95, 119 (noot 9).

22 Als geciteerd in ibidem, 96.

23 Ibidem, 97.

24 Ibidem, 95-96.

25 Ibidem, 96; anon., 'Sluyter en Polet', *Algemeen Handelsblad* (4 jan. 1952).

26 Koopmans, *John Rädecker*, 245. Hannema's vermogen bedroeg in 1946 ruim f362.000. Vooroorlogse contacten als de families Van Beuningen en Van der Vorm ondersteunden Hannema's activiteiten op kunstgebied ook na de oorlog. Mosler, *Dirk Hannema*, 48-61.

27 Brief Polet aan N. Vroom, gedateerd 16 dec. 1947, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 701.

28 Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 201.

29 Anon., 'Eduard Flipse gehuldigd', *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (3 maart 1956).

30 Brief van de Rijkscommissie van Advies voor Opdrachten aan Beeldend Kunstenaars aan de minister van okw, gedateerd 2 feb. 1940, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 701. Zie ook Kuyvenhovens, *De Staat koopt kunst*, 71-72.

31 Nota van de minister van okw aan de Rijkscommissie van Advies voor Opdrachten aan Beeldend Kunstenaars, gedateerd 14 feb. 1940, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 701.

32 Brief van de Rijkscommissie van Advies voor Opdrachten aan Beeldend Kunstenaars aan de secretaris-generaal van het DvK T. Goede-waagen, gedateerd 10 dec. 1940, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 701.

33 Brief van Polet aan mej. C.J. Gischler van het Bureau Beeldende Kunsten aan het ministerie van okw, gedateerd 30 okt. 1948, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 701. Enige journalisten beschreven en fotografeerden het gipsmodel: Hannema, 'Nieuwe beeldhouwwerken van Johan Polet', *Algemeen Handelsblad* (27 maart 1942); Nico de Haas, 'De scheppende wil. Nieuw werk van Johan Polet', *Hamer* jrg. 3 afl. 12 (sept. 1943) 26-29, aldaar 27, 29; anon., 'De nieuwe "Hamer" over Polet', *Het Volk* (25 sept. 1943).

34 Brief Polet aan N. Vroom, gedateerd 16 dec. 1947, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 701.

35 Nota van de afdeling Kunsten aan de minister, gedateerd 22 okt. 1947, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 701.

36 Nota van de afdeling Kunsten aan de minister, gedateerd 27 feb. 1948, NA, OKW/Kunsten, inv.nr. 701. Polets uitsluiting van overheids-

opdrachten en tentoonstellingen liep af op 5 mei 1947.

37 Addendum van de chef van de afdeling Kunsten aan de Gemeentelijke Dienst voor Sociale Zaken te Amsterdam, ongedateerd, NA, okw/Kunsten, inv.nr. 701. In het jaar erna werd het monument op verzoek van de weduwe naast het graf geplaatst. Nota van het hoofd van de afdeling Kunsten aan burgemeester en wethouders van Voorburg, gedateerd 13 nov. 1950, NA, okw/Kunsten, inv.nr. 701.

38 Het gaat om het in hoofdstuk 2 besproken werk *De scheppende wil*.

39 Jan Engelman, 'Amsterdamsche exposities', *De Groene Amsterdammer* (9 jan. 1937).

40 Nico de Haas, 'De scheppende wil. Nieuw werk van Johan Polet', *Hamer* jrg. 3 afl. 12 (sept. 1943) 26-29, aldaar 26.

41 Hannema, 'Nieuwe beeldhouwwerken van Johan Polet', *Algemeen Handelsblad* (27 maart 1942).

42 Anon., 'Amsterdams geschenk voor Museum Boymans', *De Telegraaf* (29 dec. 1950).

43 Hammacher, *Beeldhouwkunst van deze eeuw*, 36.

44 Brief van Jan Kassies aan Mien van Kerckhoven-Kling, gedateerd 12 jan. 1951, HSG, Fed., inv.nr. 27.

45 Boek met nieuw ingeschreven leden Arti et Amicitiae 1920-1967, Arti, inv.nr. 9.

46 Notulen bestuursvergadering Arti et Amicitiae op 26 mei 1953, Arti, geen inv.nr.

47 Notulen bestuursvergadering Arti et Amicitiae op 11 juni 1954, Arti, geen inv.nr.; notulen bestuursvergadering Nederlands Steuncomité voor Beeldend Kunstenaars op 7 sept. 1954, Arti, geen inv.nr.

48 D.W., 'Veel hedendaagsen van Arti zijn toch meer van gisteren', *Rotterdamsch Nieuwsblad* (9 mei 1961).

49 Vraaggesprek met P.H. ten Hoopen, 9 okt. 2013.

50 Vraaggesprek met P.H. ten Hoopen, 4 april 2009.

51 Vraaggesprek met K. Löb, 14 juli 2009.

52 Zie bijvoorbeeld notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 30 dec. 1957, Arti, geen inv.nr.

53 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 25 april 1966, Arti, geen inv.nr.

54 Ibidem.

55 Notulen ledenvergadering Arti et Amicitiae op 28 nov. 1966, Arti, geen inv.nr.

56 Zie bijvoorbeeld de reacties op een groeps-

tentoonstelling op Arti in 1956: anon., 'Drie Amsterdamse exposities', *Nieuwe Rotterdamse Courant* (14 feb. 1956); Bob Buys, *Haarlemsch Dagblad* (18 feb. 1956); H.v.C. [Henri van Calker], 'Groepen in Arti', *Het Gooi en Omme-land* (18 feb. 1956).

57 Vraaggesprek met K. Löb, 14 juli 2009.

58 Anon., 'St.-Lucasmedaille voor Johan Polet', *De Telegraaf* (22 feb. 1965).

59 Notulen vergaderingen werkcomité ter uitvoering van het Nederlands-Belgisch Cultureel Accoord op 26 aug. en 24 sept. 1947, SMA, inv.nr. 3404.

60 *Nederlandse beeldhouwers/Sculpteurs Néerlandais* (tent.cat. Paleis voor Schone Kunsten en Mus. voor Schone Kunsten, Brussel/Luik 1952).

61 Hofhuizen, 'Johan Polet', *De Tijd* (31 mei 1958).

62 Houtsmuller, *Johan Polet*, 97-99.

63 Tilanus, 'Het vrije beeld', 35; Carasso, 'De knuppel in het hoenderhok', 147.

64 5<sup>e</sup> Internationale beeldtentoonstelling, 10-11.

65 Hefting, *De eigen ruimte*, 47; Van Dooren, Roodenburg-Schadd en Van Uiterd ed., *Vrij Beelden en Creatie*, 114-116.

66 Braat, *Beeldhouwkunst in nieuwe banen*, 5.

67 Ibidem.

68 Ibidem, 9.

69 Ibidem, 10.

70 De Visser, *De tweede helft*, 29.

71 Reijnders, '1945-heden', 42; Teeuwisse, 'Inleiding', 14; Tilanus, 'Het vrije beeld', 35; Hefting, *De eigen ruimte*, 42-43. Zie ook: Ruud Meijer, *Parijs verplicht. Nederlandse schrijvers en kunstenaars in Parijs (1945-1970)* (Amsterdam 1989).

72 9 jaar Stedelijk Museum Amsterdam, 1945-'54 (z.p. (Amsterdam) z.j. (1954)); lijsten tentoonstellingen in het Stedelijk Museum in de periode 1945-1960, SMA, inv.nr. 5057.

73 Rapport 'Ontwikkelingsmogelijkheden van de beeldende kunsten', gedateerd 14 mei 1946, SaA, SaK, inv.nr. 454.

74 13 beeldhouwers uit Parijs, z.p.

75 Anon., 'Beeldhouwer Johan Polet zestig jaar', *De Tijd* (18 aug. 1954); anon., 'Beeldhouwer Polet 70 jaar', *Het Parool* (13 aug. 1964); anon., 'Johan Polet 70 jaar', *Het Vaderland* (13 aug. 1964).

76 Hofhuizen, 'Johan Polet', *De Tijd* (31 mei 1958).

77 Blom, 'De oorlog na de oorlog', 123-124.

78 Renan, *Qu'est-ce qu'une nation?*, 9.  
 79 Van Reijn, *Beeldhouwers van deze tijd*, 31-38.  
 80 Koopmans, *John Rädecker*, 7. Ook Jan Teeuwisse prijst Hammacher om zijn visie en schrijfstijl. Idem, 'Inleiding', 11.  
 81 Hammacher, *Beeldhouwkunst van deze eeuw*, 36.  
 82 Hammacher, *Stromingen en persoonlijkheden*, 134-138.  
 83 Hahndieck en Lampe, *Beeldhouwers in beeld*, 33.  
 84 Koopmans, *John Rädecker*, 245.  
 85 Als geciteerd in Houtsmuller, *Johan Polet*, 101.  
 86 Anon., 'Johan Polet en de menselijkheid', *De Tijd* (13 feb. 1971).  
 87 Anon., 'Beeldhouwer Johan Polet overleden', *NRC Handelsblad* (13 feb. 1971).  
 88 Anon., 'Beeldende kunst', *Elseviers Magazine* (20 feb. 1971).  
 89 Teeuwisse, *Han Wezelaar*, VIII.  
 90 Beerman, Van Burkom en Grijzenhout ed., *Beeldengids Nederland*, 6.  
 91 Ype Koopmans, *Muurvast & gebeiteld. Beeldhouwkunst in de bouw 1840-1940* (Rotterdam 1997).  
 92 En op het gebied van de Nederlandse beeldhouwkunst door Paul Hefting, *De eigen ruimte. Beeldhouwkunst in Nederland na 1945* (Amsterdam 1986). Teeuwisse, *Han Wezelaar*, xv.  
 93 Teeuwisse, 'Inleiding', 11-12.  
 94 Van Burkom, 'Kunstvormgeving in Nederland', 100.  
 95 Teeuwisse, *Han Wezelaar*, xv; aanvullende informatie per e-mail van Louk Tilanus aan de auteur, gedateerd 31 aug. 2012.  
 96 Teeuwisse, '1914-1945', 31.  
 97 Teeuwisse e.a., *Er groeit een beeldhouwkunst*, 7; Teeuwisse, 'Inleiding', 15; Tilanus, 'Het vrije beeld', 25.  
 98 Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 160. Van De Jong nam de krant over dat alle Kultuurraadsleden op zijn minst pro-Duits waren. De Jong, *Het Koninkrijk* 5, 279.  
 99 E.O. [Ed Olivier], 'Fout', *Haagsche Courant* (15 jan. 1985); Ed Olivier, 'Straten naar "foute" beeldhouwer genoemd', *Haagsche Courant* (15 jan. 1985).  
 100 Anon., 'Poletstraat wordt Toon Dupuisstraat', *Haagsche Courant* (29 nov. 1986). Toon Dupuis (1877-1937) was een van geboorte Belgische beeldhouwer die in Den Haag leefde en werkte.  
 101 Houtsmuller, *Johan Polet*, 99.

102 Notulen bijeenkomst Ereraad voor de Beeldende Kunsten op 6 juli 1945, NA, Ereraden v.d. Kunst, inv.nr. 18; Huig, *H.F. Boot*, passim.  
 103 Huig, *H.F. Boot*, 70-71.  
 104 Als geciteerd in Rijdes, *Ontmoetingen*, 51.  
 105 Als geciteerd in ibidem.  
 106 Rijdes, *Ontmoetingen*, 27.  
 107 Huig, *H.F. Boot*, 102.  
 108 Rijdes, *Ontmoetingen*, 27.  
 109 Notulen bijeenkomst Ereraad voor de Beeldende Kunsten op 11 juli 1945, NA, Ereraden v.d. Kunst, inv.nr. 18.  
 110 Huig, *H.F. Boot*, 82.  
 111 Ibidem, 102.  
 112 Document 'Mondelinge uitspraken van den Centralen Eereraad', gedateerd 7 maart 1947, NA, Ereraden v.d. Kunst, inv.nr. 95.  
 113 Huig, *H.F. Boot*, 105, 108.  
 114 Anon., 'Haarlem nam afscheid van H.F. Boot', *Haarlems Dagblad* (7 maart 1963).  
 115 Huig, *H.F. Boot*, 18.  
 116 Ibidem, 110.  
 117 Rijdes, *Ontmoetingen*, 7.  
 118 Huig, *H.F. Boot*, 27-29.  
 119 Als geciteerd in ibidem, 109.  
 120 Ibidem, 102-105.  
 121 Ibidem, 81, 104-105.  
 122 Ibidem, 26, 109.  
 123 Aretino, *Ontaarde kunst*, 34.  
 124 Doorman, *De romantische orde*, 129.  
 125 Ibidem, 130.  
 126 Huig, *H.F. Boot*, 22-26.  
 127 Als geciteerd in ibidem, 25.  
 128 Frank Roos, 'Te veel eer voor zo'n foute man', *De Telegraaf* (25 juni 1999).  
 129 E-mailbericht van conservator van het Frans Hals Museum A. Erfte-meijer aan de auteur, gedateerd 12 sept. 2013.

## BESCHOUWING

1 Brief van J.H. des Tombe aan officier-fiscaal J.B. Drewes, gedateerd 16 april 1947, NA, inv.nr. 106545. Des Tombe was een kennis van Koch en schreef een brief om hem te verdedigen.  
 2 Als geciteerd in Blotkamp, *Pyke Koch*, 131.  
 3 Houtsmuller, *Johan Polet*, 96-98; Herman Hofhuizen, 'Het menselijke voorop. Johan Polet', *De Tijd* (31 mei 1958).  
 4 Houtsmuller, *Johan Polet*, 96.  
 5 A.B., 'Voorjaars tentoonstelling 1946 der Maatschappij "Arti et Amicitiae", Amsterdam', *Cultuur en Gemeenschap* (juni 1946) 14.  
 6 F.P. Huygens, 'Beeldende kunst in Amsterdam.

Arti's voorjaartentoonstelling', *Algemeen Handelsblad* (19 juni 1946).  
 7 Redeker en Van Beek, 1945-1965, 7.  
 8 Van Vree, *In de schaduw van Auschwitz*, 55. Zie ook: Withuis, 'Het verhaal van de een', 52-53.  
 9 Blom, *In de ban van goed en fout*, 125-126.  
 10 Stigter, 'Beelden om nooit te vergeten', 31.  
 11 Van Vree, *In de schaduw van Auschwitz*, 55; Blom, *In de ban van goed en fout*, 125; Von der Dunk, *In het huis van de herinnering*, 304-305; De Keizer, 'Inleiding', 14-15.  
 12 Von der Dunk, *In het huis van de herinnering*, 308. Zie ook: Withuis, *Erkenning*, 32.  
 13 De Haan, *Na de ondergang*, 64, 225.  
 14 Van Galen Last en Wolfswinkel, *Anne Frank and after*, 141; Van der Laarse, *De oorlog als beleving*, 22-23.  
 15 Blom, *In de ban van goed en fout*, 124.  
 16 Van der Heijden, *Dat nooit meer*, 76-93, 371.  
 17 Vraaggesprek met A. van de Velde, 11 feb. 2012.  
 18 Ouwkerk en Van Tilborgh, *Een schilderij centraal*, 25.  
 19 Kossmann, *Familiearchief*, 87.

#### SLOTBESCHOUWING

1 Blom, Van Koppen en Van der Wal, *Brieven rond de Blauwe Schuit 1*, 443, 406. Werkman citeerde naar eigen zeggen 'een geleerde', onduidelijk is om welke, naar het lijkt Duitse, geleerde het ging.  
 2 Van Adrichem, *De ontvangst van de moderne kunst*, 16-17.  
 3 Blom, Van Koppen en Van der Wal, *Brieven rond de Blauwe Schuit 1*, 198.  
 4 Daalder, 'De Tweede Wereldoorlog', 27-28; Von der Dunk, 'De partijen', 45.  
 5 Righart, *De eindeloze jaren zestig*, 13.  
 6 Nieuwenhuys, 'Manifest', z.p.  
 7 De Visser, *De tweede helft*, 38-39.  
 8 Guilbaut, *How New York stole the idea*, 201.  
 9 Langfeld, *Die Kanonisierung*, 176-177. Ook in Nederland werd de Duitse historische avantgarde na 1945 beduidend positiever ontvangen dan daarvoor. Zie hiervoor Gregor Langfeld, "Hitler hield niet van groene luchten". Kentering in de waardering van de Duitse avant-garde in Nederland na 1945', *Jong Holland* jrg. 18 afl. 2 (2002) 40-49.  
 10 Van Adrichem, *De ontvangst van de moderne kunst*, 249.  
 11 Zie *Reflex*, het lijfblad van de Experimentele Groep, en de diverse publicaties van Vrij

Beelden (en de groepering Creatie), opgenomen in Van Dooren, Roodenburg-Schadd en Van Uiterd ed., *Vrij Beelden en Creatie*, 102-112.  
 12 Willem Sandberg, concept 'woord vooraf', ongedateerd, SMA, inv.nr. 2701. Dit woord vooraf is opgenomen in: Hugo Claus, *Karel Appel. Schilder* (Amsterdam 1964).  
 13 Van Houts, *Karel Appel*, 30.  
 14 Assmann, *Geschichte im Gedächtnis*, 46-47.  
 15 Asselbergs-Neessen, *Kind, kunst en opvoeding*, 149, 263-264.  
 16 Ibidem, 153.  
 17 D.A.M. Binnendijk, 'De nood onzer letterkunde', *Kroniek van Kunst en Cultuur* jrg. 9 (1948) 8-9.  
 18 Petersen en Brattinga, *Sandberg*, 59; Van Uiterd, 'Groepsgewijs op zoek', 10.  
 19 Als geciteerd in Petersen en Brattinga, *Sandberg*, 59.  
 20 Zo legt kunsthistoricus Jan van Adrichem uit: 'Vooral Picasso's sociaal en politiek bewustzijn werd nu [na de oorlog] als kenmerkend aspect van zijn modernisme beschouwd, waarbij de deformaties die hij de menselijke figuur oplegde, golden als een reactie op oorlogsgeweld en politieke spanningen. Met die optiek [...] kregen steeds bredere publieksgroepen steeds meer waardering voor Picasso's werk.' Idem, *De ontvangst van de moderne kunst*, 166.  
 21 Anon., 'Beslag gelegd op ontaarde kunst', *Dagblad van het Zuiden voor Eindhoven, Meierij, Peel en Kempenland* (4 okt. 1943).  
 22 Wintgens, 'De kwestie Aad de Haas', 167-172; anon., 'De Haas neemt zijn staties weg', *De Tijd* (16 april 1949).  
 23 Briefje van Charles Roelofs, ongedateerd (ca. 1949), SMA, inv.nr. 2682; anon., 'Gerrit v.d. Veennprij voor Aad de Haas', *De Tijd* (10 jan. 1950).  
 24 Wintgens, 'De kwestie Aad de Haas', 172.  
 25 Verslag van de vergadering van het Comité Nationale Tentoonstelling 5 mei 1955 op 8 maart 1955, SMA, inv.nr. 3596.  
 26 Aanwezigen waren G. Bolkestein, L.P.J. Braat, P.H. Dijkema, J. van Heel, H.L.C. Jaffé, G. Lataster en J. Sluijters. B. Groenier, R. Frankot en K.E. Schuurman kwamen later tijdens de vergadering, onduidelijk is of zij ook meestemden.  
 27 De Visser, *De tweede helft*, 67.  
 28 Nota van de afdeling Kunsten voor de minister van okw, gedateerd 22 juli 1957, NA, okw/Kunsten, inv.nr. 103.

- 29 Aretino, *Ontaarde kunst*, 49.
- 30 Jan Engelman, 'Een ruimtelijk probleem opgelost', *De Groene Amsterdammer* (10 sept. 1949).
- 31 Ibidem.
- 32 Ibidem.
- 33 Willink, *De schilderkunst*, 53.
- 34 Ibidem, 54.
- 35 Timmer-van Eunen, *Men voelt het*, 188-189.
- 36 Ibidem, 187-200; Delhay, 'De Biennale', 107; Van der Heijden, 'Internationale inhaalmanoeuvres', 38.
- 37 Vgl.: Pomian, *Collectors and curiosities*, 30. Pomian spreekt van het (kunst)object als 'semiofoon', als drager van betekenis.
- 38 Halbertsma, 'De geschiedenis van de kunst-geschiedenis', 89.
- 39 Rösch, *Aby Warburg*, 52.
- 40 Halbertsma, 'De geschiedenis van de kunst-geschiedenis', 89.
- 41 Blom, Van Koppen en Van der Wal, *Brieven rond de Blauwe Schuit* 1, 108-109.
- 42 Als geciteerd in Van Dooren, Roodenburg-Schadd en Van Uiterd ed., *Vrij Beelden en Creatie*, 109.
- 43 Bolzoni, 'Gedächtniskunst', 163-169.
- 44 Vertaling van de auteur. Het Duitstalige broncitaat luidt: 'Wir wollen sie Orte der Erinnerung nennen; denn kaum hat ein Mensch einen Blick auf das Bild der Minerva geworfen, so begreift er in diesem Zeichen nicht nur alle Bedeutungen, die ihr die Dichter zugeschrieben haben, sondern darüber hinaus die außerordentliche Weisheit des höchsten Senats von Venedig in seiner Regierung und seinen Handlungen.' Bolzoni, 'Gedächtniskunst', 168.
- 45 Vertaling van de auteur. Het Duitstalige broncitaat luidt: 'So verdichtet [...] die Figur der Minerva/Pallas in ihrer Gestalt eine vollständige literarische Tradition (poetische Schriften), die ohne Mühe vom öffentlichen Bewußtsein aufgerufen werden kann. Zugleich aber besitzt sie ein politisches Wirkungspotential. Denn sie repräsentiert mit der Weisheit der venezianischen Regenten eine Komponente des Stadt-Mythos und bringt diese auch zu Bewußtsein.' Bolzoni, 'Gedächtniskunst', 168.
- 46 Van Dooren, 'Kunstenaars verenigd', 16, 23; Stokvis, *Cobra*, 164-182.
- 47 Vertaling van de auteur. Het Duitse begrip luidt 'vollständige literarische Tradition'. Bolzoni, 'Gedächtniskunst', 168.
- 48 Zie hiervoor ook Schuyt en Taverne, 1950, 474.
- 49 Van Tilborgh, 'Vrije kunst in een onvrije tijd', 62.
- 50 Langfeld, *Die Kanonisierung*, 176-177.
- 51 Bolzoni, 'Gedächtniskunst', 168-169.
- 52 Pomian, *Collectors and curiosities*, 43-44.
- 53 Assmann, *Der lange Schatten*, 40.
- 54 Literatuurwetenschapper Ton Anbeek stelt vast dat ook de politieke vernieuwers uit de wederopbouwtijd een vrij kleine groep vormden 'waarvan de uitspraken overmatig veel aandacht gekregen hebben'. Idem, *Na de oorlog*, 8.
- 55 Zie bijvoorbeeld het boekje dat Ank Leeuw-Marcar in 1981 publiceerde, onder andere op basis van interviews uit de vroege jaren zeventig van kunstkriticus Paul Aletrino met Sandberg. Leeuw-Marcar, *Willem Sandberg*, 110.
- 56 Assmann, *Der lange Schatten*, 32-33.
- 57 Ibidem, 33-34.
- 58 Pouls ed., *Charles Eyck*, 102-103.
- 59 Ibidem, 69.
- 60 Ibidem, 176.
- 61 Kempers, *De schepping van Melle*, 18-29.
- 62 Ibidem, 25-29; *Vijftig jaar Nederlandse realistische kunst*, v.
- 63 Kempers, *De schepping van Melle*, 35.
- 64 'Tien Realisten', z.p.
- 65 Een citaat uit 'Waarom', een artikel van De Realisten dat verscheen ter gelegenheid van de expositie *Realisten uit zeven landen*, gehouden in het Amsterdamse Stedelijk Museum in 1951. Als geciteerd in Niemeijer m.m.v. Wintgens, 'De Realisten', 117.
- 66 'Tien Realisten', z.p.
- 67 Vgl.: Niemeijer m.m.v. Wintgens, 'De Realisten', 132.
- 68 Ibidem, 117.
- 69 Ibidem, 121-124.
- 70 Van Berkel, *Dr. Tobie Goedewaagen*, 516.
- 71 Schapiro, 'Style', 99.
- 72 Blom, Van Koppen en Van der Wal, *Brieven rond de Blauwe Schuit* 1, 498.
- 73 Als geciteerd in Sandberg en Jaffé, *Kunst van heden in het Stedelijk*, z.p.
- 74 Naar de regels uit Luceberts gedicht 'ik tracht op poëtische wijze' uit 1952: 'in deze tijd heeft wat men altijd noemde / schoonheid schoonheid haar gezicht verbrand / zij troost niet meer de mensen / zij troost de larven de reptielen de ratten / maar de mens verschrikt zij'. Schiferli ed., *Lucebert*, 52.

# Bronnen

## GERAADPLEEGDE ARCHIEVEN

### *Instellingen*

**Arti:** Arti et Amicitiae, Amsterdam

**IISG:** Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis, Amsterdam

*Federatie:* archief Nederlandse Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars, (1940) 1945-2004

**LM:** Letterkundig Museum, Den Haag

**NA:** Nationaal Archief, Den Haag

**CABR:** archief 2.09.09, Centraal Archief van de Bijzondere Rechtspleging, 1945-1952 (1983)

*Ereraden v.d. Kunst:* archief 2.14.46, Ereraden en Centrale Eraad voor de Kunst, (1939) 1945-1952

**NBI:** archief 2.09.16, Nederlands Beheers-instituut: Beheersdossiers, 1945-1967

**OKW/Kunsten:** archief 2.14.69, afdeling Kunsten en taakvoorgangers van het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, 1945-1965

**NIOD:** Instituut voor Oorlogs-, Holocaust- en Genocidestudies, Amsterdam

**DVK:** archief 102, Departement van Volksvoorlichting en Kunsten

*Kultuurkamer:* archief 104, Nederlandse Kultuurkamer

**NSB:** archief 123, Nationaal-Socialistische Beweging

**RKD:** Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag

**NKB:** archief 0212, Nederlandse Kring van Beeldhouwers

*Planten:* archief NL-HaRKD.0689, E.G. Planten

**SaA:** Stadsarchief Amsterdam

**SaK:** archief 5192, Secretarie, afdeling Kunstzaken (1921-1953)

**SaKa:** archief 5192.A, Secretarie, afdeling Kunstzaken, aanvulling (1948-1970 (1978))

**SMA** Stedelijk Museum Amsterdam

### *Privéarchieven*

archief S. van Beek, Amsterdam

archief R. van Helden, Amsterdam

archief A. Koch, Vreeland

archief T. Meijer, Amsterdam

archief H. Mulder, Amsterdam

archief A. van de Velde, Montréal

## VERKORT AANGEHAALDE LITERATUUR

*5e internationale beeldtentoonstelling Sonsbeek '66* (tent.cat., Arnhem 1966).

*13 beeldhouwers uit Parijs* (tent.cat., Amsterdam 1948).

**Aalders**, Gerard, Roof. *De ontvreemding van joods bezit tijdens de Tweede Wereldoorlog* (Den Haag 1999).

**Abas**, S.P., 'Schilders van een andere werkelijkheid. Raoul Hynckes, Pyke Koch, Carel Willink', *De Vrije Bladen* jrg. 14 afl. 10 (1937) 1-22.

**Adang**, Mark, "'Breng me in uw huis, laat me uw woonkamer zien en ik zal u zeggen wie gij zijt!'" Het denken over kitsch en smaak-opvoeding in Nederland', *Nederlands Kunst-historisch Jaarboek* jrg. 28 (1977) 209-259.

**Adelaar**, Dick, 'Ernst van Leyden, artist and nomad from Urk to Coney Island' in: Dick Adelaar, Matthijs Erdman en Ragnar van Leyden, *Ernst van Leyden 1892-1969* (Haarlem 1999) 17-59.

*Amsterdamse schilders van nu* (tent.cat., Amsterdam 1948).

*Amsterdamse schilders van nu '50* (tent.cat., Amsterdam 1950).

**Anon.**, *Manifest. Aan de Kunstenaars van Nederland* (z.p. z.j. (1945)).

**Anon.**, *Programma der Nationaalsocialistische Beweging in Nederland, december 1931* (Utrecht ca. 1936).

**Anon.**, 'Pyke Koch (63): "Als ik schilder vergeet ik alles"', *Haagse Post* jrg. 51 afl. 2586 (1964) 18.

**Adrichem**, Jan van, *Beeldende kunst en kunst-beleid in Rotterdam 1945-1985* (Rotterdam 1987).

**Adrichem**, Jan van, *De ontvangst van de moderne kunst in Nederland 1910-2000. Picasso als pars pro toto* (Amsterdam 2001).

**Adrichem**, Jan van e.a. ed., *Rebel, mijn hart. Kunstenaars 1940-1945* (Zwolle 1995).

**Adrichem**, Jan van, 'Verzet en aanpassing in de beeldende kunsten en architectuur' in:

idem e.a., *Rebel, mijn hart. Kunstenaars 1940-1945* (Zwolle 1995) 8-29.

**Anbeek**, Ton, *Na de oorlog. De Nederlandse roman 1945-1960* (Amsterdam 1986).

**Ansenk**, Emily, *Fresco's en Fellini. Pyke Koch geïnspireerd door Italië* (Spanbroek 2004).

**Ansenk**, Emily, 'Realistisch bekeken' in: Rutger J.B. Brandt e.a., *40 jaar realisten in Galerie Mokum* (z.p. (Marum) 2002) 12-17.

**Aretino**, P., *Ontaarde kunst* ('s-Graveland 1945).

**Arian**, Max, *Zoeken & scheuren. De jonge Sandberg* (Huizen 2010).

**Arnoldussen**, Paul en Hans Renders, *Jong in de jaren dertig. Interviews* (Soesterberg 2003).

**Asselbergs-Neessen**, Vera, *Kind, kunst en opvoeding. De Nederlandse beweging voor beeldende expressie* (Amersfoort/Leuven 1989).

**Assmann**, Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* (München 2006).

**Assmann**, Aleida, *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung* (München 2007).

**Bank**, Jan, *Opkomst en ondergang van de Nederlandse Volksbeweging (NVB)* (Deventer 1978).

**Bank**, J., 'Van maatschappij-beschouwing naar beleidsnota' in: R.A. Kooole ed., *Het belang van politieke partijen* (Groningen 1984) 62-73.

**Baruch**, Jet, "'Ik beschouw mijn gezicht als een landschap". Zelfportretten van Cor van Teeseling, 1942', *Bulletin van het Rijksmuseum* jrg. 40 afl. 3 (1992) 254-260.

**Baruch**, Jetje en Liesbeth van der Horst, *Het Rijksmuseum in oorlogstijd* (Amsterdam 1985).

**Bastet**, Frédéric, *De grote wandeling* (Schoorl 2005).

**Bavelaar**, Hestia, *Kroniek van Kunst en Cultuur. Geschiedenis van een tijdschrift 1935-1965* (Leiden 1998).

**Becker**, Howard S., *Art worlds* (Berkeley/Los Angeles 1982).

**Beerman**, Mirjam, Frans van Burkom en Frans Grijzenhout ed., *Beeldengids Nederland* (Rotterdam 1994).

**Belinfante**, A.D., *In plaats van bijtjesdag. De geschiedenis van de bijzondere rechtspleging na de Tweede Wereldoorlog* (Amsterdam 2006).

**Bell-Villada**, Gene H., 'The idea of art for art's sake. Intellectual origins, social conditions, and poetic doctrine', *Science & Society* jrg. 50 afl. 4 (winter 1986-1987) 415-439.

**Berkel**, Benien van, Dr. Tobie Goedewaagen (1895-1980). *Een leven lang nationaal-socialist* (Amsterdam 2012).

**Berkel**, Benien van, 'Tobie Goedewaagen. Een leven als Faust' in: N.D.J. Barnouw e.a. ed., *Oorlogsdocumentatie '40-'45. Vierde Jaarboek van het Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie* (Zutphen 1993) 9-36.

**Bleijleve**, Donald e.a. ed., *Kunst en beweging. Vijftig jaar Federatie van Kunstenaarsverenigingen* (Abcoude 1996).

**Bloembergen**, Marieke, 'Amsterdam: het Van Heutszmonument. Het Nederlandse koloniale geheugen' in: Wim van den Doel ed., *Plaatsen van herinnering. Nederland in de twintigste eeuw* (Amsterdam 2005) 73-87.

**Blom**, Frans R.E., Willem van Koppen en Mieke van der Wal ed., *Brieven rond de Blauwe Schuit 1940-1945. Hendrik Nicolaas Werkman* (Nijmegen 2008).

**Blom**, J.C.H., 'De oorlog na de oorlog' in: idem, *In de ban van goed en fout. Geschiedschrijving over de bezettingstijd in Nederland* (Amsterdam 2007) 121-131.

**Blom**, J.C.H., 'De Tweede Wereldoorlog en de Nederlandse samenleving' in: idem ed., *Crisis, bezetting en herstel. Tien studies over Nederland 1930-1950* (Rotterdam 1989) 164-183.

**Blom**, J.C.H., 'Jaren van tucht en ascese. Enige beschouwingen over de stemming in herrijzend Nederland (1945-1950)' in: P.W. Klein en G.N. van der Plaat ed., *Herrijzend Nederland. Opstellen over Nederland in de periode 1945-1950* (Den Haag 1981) 125-158.

**Blom**, J.C.H., 'Nederland in de jaren dertig. Een "burgerlijk-verzuilde" maatschappij in een crisisperiode' in: idem, *Crisis, bezetting en herstel. Tien studies over Nederland 1930-1950* (Rotterdam 1989) 1-27.

**Blom**, J.C.H., A.C. 't Hart en I. Schöffer, *De affaire Menten 1945-1976. Eindrapport van de Commissie van onderzoek betreffende het opsporings- en vervolgingsbeleid inzake Menten vanaf de bevrijding tot de zomer van 1976 en de invloeden waaraan dat beleid al dan niet heeft blootgestaan I* (Den Haag z.j. (1979)).

**Blotkamp**, Carel, 'Enkele herinneringen aan Pyke Koch', *Kunstschrift* jrg. 54 afl. 1 (2010) 24-29.

**Blotkamp**, Carel, *Pyke Koch* (Amsterdam 1972).

**Blotkamp**, Carel, *Pyke Koch* (tent.cat., Utrecht 1982).

**Blotkamp**, Carel, 'Pyke Koch: is he human?', *Vrij Nederland* (20 mei 1995) 62-63.

- Blotkamp**, Carel en Ype Koopmans ed., *Magie en zakelijkheid. Realistische schilderkunst in Nederland 1925-1945* (Zwolle/Arnhem 1999).
- Bok**, Leon en René ten Dam, 'Foute graven', *De Begraafplaats* jrg. 13 afl. 2 (april 2011) 18-20.
- Bolhuis**, J.J. van e.a. ed., *Onderdrukking en verzet. Nederland in oorlogstijd* (Amsterdam/Arnhem z.j. (ca. 1949-1954)).
- Bolzoni**, Lina, 'Gedächtniskunst und allegorische Bilder. Theorie und Praxis der ars memorativa in Literatur und Bildender Kunst Italiens zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert' in: Aleida Assmann en Dietrich Harth ed., *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung* (Frankfurt am Main 1991) 147-176.
- Bommel**, Maarten van, Hans Janssen en Ron Spronk ed., *Victory Boogie Woogie uitgepakt* (Amsterdam 2012).
- Boontjes**, Jan Jaap, *Zelfportret met zwarte band. De band als cache-misère of als fascistisch symbool? Een receptiegeschiedenis van Pyke Kochs omstreden schilderij van 1937 tot 1972* (masterscriptie UvA, 2012).
- Bormann**, Beatrice von, *Herbert Fiedler 1891-1962. Berlin, Parijs, Amsterdam* (Zwolle/Laren 2001).
- Bosma**, Marja, 'De aardse tuin van Pyke Koch. Vrouweportret' in: Talitha Schoon e.a. ed., *Pyke Koch. Schilderijen en tekeningen* (tent.cat., Rotterdam 1995) 95-111.
- Bosma**, Marja, 'De caleidoscopische kijker. De avonturen van Sjarrel Ex, 1989-2000 en verder' in: Marja Bosma ed., *De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht 6: Beeldende kunst 1850-2001* (Utrecht 2001) 321-419.
- Bot**, Jac., 'Het kunstenaarsverzet' in: J.J. van Bolhuis e.a. ed., *Onderdrukking en verzet. Nederland in oorlogstijd 2* (Amsterdam/Arnhem z.j. (ca. 1950)) 525-535.
- Boterman**, Frits, 'De bange jaren '30 en '50 en de huidige crisis' in: Ype Koopmans en Mieke Rijnders ed., *In de schaduw van morgen. Neo-realisme in Nederland* (Arnhem/Wezep 2012) 13-26.
- Boterman**, F.W., 'Modernisering van Nederland in een Europees perspectief. De internationale revue i 10 (1927-1929)' in: Madelon de Keizer en Sophie Tates ed., *Moderniteit. Modernisme en massacultuur in Nederland 1914-1940* (Zutphen 2004) 241-262.
- Boterman**, Frederik Willem, *Oswald Spengler en Der Untergang des Abendlandes. Cultuurpessimist en politiek activist* (Assen/Maastricht 1992).
- Bottenheim**, S., 'Huibert Marie Luns (Parijs, 6 Juni 1881-Amsterdam, 24 Februari 1942)' in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden, 1943-1945* (Leiden 1946) 179-187.
- Braat**, L.P.J. ed., *Beeldhouwkunst in nieuwe banen* (z.p. (Zaandijk) 1952).
- Braat**, L.P.J. ed., *De Vrije Kunstenaar 1941-1945. Facsimilé herdruk van alle tijdens de bezetting verschenen afleveringen* (Amsterdam 1970).
- Braat**, L.P.J., *Hoe wijd een nest (herinneringen 1946-1966)* (Amsterdam 1972).
- Braat**, L.P.J., *Omkrante hiaten. Levensherinneringen* (Amsterdam 1966).
- Braat**, L.P.J., 'Onderweg: 1935-1952' in: idem ed., *Kroniek van Kunst en Cultuur. Een keuze uit de jaargangen 1935-1952* (Amsterdam 1977) 8-13.
- Braat**, L.P.J., *Uit de werkplaatsen der beeldhouwers* (Amsterdam z.j. (1942)).
- Brederoo**, Nico J., 'Charley Toorop' in: Alette Fleischer, Alexander Valetton en Dorine van den Beukel ed., *De maaltijd der vrienden. Kunstenaars in Bergen 1930-1935* (Amsterdam 1994) 15-37.
- Brolsma**, Marjet, 'Bespiegelingen over de ondergang van het Avondland. Een casestudy naar cultuurtransfer in Nederlandse tijdschriften', *TS-> Tijdschrift voor tijdschriftstudies* afl. 24 (2008) 30-53.
- Broos**, Kees en Ludo van Halem, '1955' in: Cor Blok ed., *Nederlandse kunst vanaf 1900* (Utrecht 1994) 100-127.
- Brouwer**, Isabel en Willemijn Stokvis, 'De kunstenaarsgroep Vrij Beelden' in: Willemijn Stokvis ed., *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland: de jaren 1945-1951* (Amsterdam 1984) 133-154.
- Brouwer**, Marcel en Joep Haffmans, *Cris Agterberg. Beeldhouwer en sierkunstenaar* (Vianen 2001).
- Bruggencate**, C. ten, 'Traditie versus modernisme. Beeldende kunst in fascistisch Italië' in: J. Kingma en G.G.A. Kortekaas ed., *Kunst, cultuur en politiek in Italië 1920-1940* (Groningen 1991) 51-66.
- Bruin**, Kees, *De echte Rembrandt. Verering van een genie in de twintigste eeuw* (Amsterdam 1995).
- Burg**, Fenna van den en Jan Kassies, *Kunstenaars van Nederland! Om eenheid en zeggenschap. Het ontstaan van de Federatie van Kunstenaarsverenigingen en de Raad voor de Kunst 1942-1950* (Amsterdam 1987).
- Burkom**, Frans van, 'Kunstvormgeving in

Nederland' in: Adriaan Venema e.a., *Amsterdamse School 1910-1930* (1975) 71-102.

**Burkom**, Frans van en Hans Mulder, *Erich Wichman 1890-1929. Tussen idealisme en rancune* (Utrecht 1983).

**Calker**, Henri H. van, *Schilders van heden en morgen I. In het atelier van den schilder: bezoeken bij Nederlandsche beeldende kunstenaars van dezen tijd* (Amsterdam z.j. (1941)).

**Carasso**, D.G., 'Beelden, beeldhouwers en bezettingstijd. Naar aanleiding van een boek over oorlogsmonumenten', *Holland jrg.* 14 (1982) 42-49.

**Carasso**, F., 'De knuppel in het hoenderhok', *Kroniek van Kunst en Cultuur*, jrg. 13 afl. 7 (sept. 1953) 147-153.

**Citroen**, Paul ed., *Palet. Een boek gewijd aan de hedendaagsche Nederlandsche schilderkunst* (Amsterdam 1931).

**Cools**, Hans en Hans de Valk, *Institutum Neerlandicum MCMIV-MMIV. Honderd jaar Nederlands Instituut te Rome* (Hilversum 2004).

**Crafts**, George R., *The mysteries of free-masonry: the Morgan exposé* (Kila 1993).

**Daalder**, H., 'De Tweede Wereldoorlog en de binnenlandse politiek' in: David Barnouw, Madelon de Keizer en Gerrold van der Stroom ed., *1940-1945: onverwerkt verleden? Lezingen van het symposium georganiseerd door het Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie*, 7 en 8 mei 1985 (Utrecht 1985) 27-44.

**Damrosch**, Leo, *Jean-Jacques Rousseau. Restless genius* (Boston/New York 2005).

**Dekkers**, Dieuwertje, Jikke van der Spek en Anneke de Vries, H.N. Werkman. *Het complete oeuvre* (Rotterdam 2008).

**Denninger**, Carole, A.P. Schotel 1890-1958: *de wereld van het water* (Bussum 2012).

**Denninger-Schreuder**, Carole, *Schilders van Laren* (Bussum 2003).

**Domela Nieuwenhuis**, Eric, "'Vannacht heb ik gedroomd over een nieuwe compositie". Historische bronnen rond Mondriaans laatste werk' in: Maarten van Bommel, Hans Janssen en Ron Spronk ed., *Victory Boogie Woogie uitgepakt* (Amsterdam 2012) 35-52.

**Domela Nieuwenhuis**, F., *Van christen tot anarchist. Gedenkschriften van F. Domela Nieuwenhuis* (Amsterdam z.j. (1910)).

**Donkersloot**, N.A., 'Kunst en kunstenaars tijdens de bezetting' in: J.J. van Bolhuis e.a. ed.,

*Onderdrukking en verzet. Nederland in oorlogstijd 2* (Amsterdam/Arnhem z.j. (ca. 1950)) 01-510.

**Dooren**, Elmyra van, 'Kunstenaars verenigd: Vrij Beelden en Creatie' in: Elmyra van Dooren, Caroline Roodenburg-Schadd en Evert van Uiter ed., *Vrij Beelden en Creatie* (Bussum/Amstelveen 1996) 16-25.

**Dooren**, Elmyra van, Caroline Roodenburg-Schadd en Evert van Uiter ed., *Vrij Beelden en Creatie* (Bussum/Amstelveen 1996).

**Doorman**, Maarten, *De romantische orde* (Amsterdam 2008).

**Dorleijn**, Gillis J. e.a., 'Literaire kritiek in Nederland en Vlaanderen tijdens de jaren dertig. Een panorama' in: Gillis J. Dorleijn e.a. ed., *Kritiek in crisistijd. Literaire kritiek in Nederland en Vlaanderen tijdens de jaren dertig* (Nijmegen 2009) 7-34.

**Dorleijn**, Gillis, Sjoerd van Faassen en Ageeth Heising ed., *Schepelingen van de Blauwe Schuit. Brieven van Bertus Aafjes, K. Heeroma, M. Nijhoff, S. Vestdijk en Hendrik de Vries aan F.R.A. Henkels, 1940-1946* (Den Haag/Amsterdam z.j. (2003)).

**Dresden**, S., *Vervolging, vernietiging, literatuur* (Amsterdam 2006).

**Duinkerken**, Anton van, 'Clandestiene cultuuravonden' in: J.J. van Bolhuis e.a. ed., *Onderdrukking en verzet. Nederland in oorlogstijd 2* (Amsterdam/Arnhem z.j. (ca. 1950)) 578-581.

**Duister**, Frans, 'Arti et Amicitiae', *Kunstbeeld* jrg. 6 afl. 1 (1981-1982) 14-17.

**Dunk**, H.W. von der, 'De partijen en de parlementaire democratie in het interbellum' in: R.A. Koole ed., *Het belang van politieke partijen* (Groningen 1984) 41-61.

**Dunk**, H.W. von der, *In het huis van de herinnering: een cultuurhistorische verkenning* (Amsterdam 2007).

**Dunk**, H.W. von der, *Sprekend over identiteit en geschiedenis* (Utrecht/Amsterdam 1992).

**Eeckhout**, Van den, 'Gesprekken met beeldhouwers, I. Hildo Krop te Parijs', *Architectura* jrg. 29 (7 maart 1925) 98-100.

**Eeckhout**, Van den, 'Gesprekken met beeldhouwers, III. Bij Polet', *Architectura* jrg. 29 (21 maart 1925) 116-118.

**Eickhoff**, Martijn, Barbara Henkes en Frank van Vree, 'De verleiding van een grijze geschiedschrijving. Morele waarden in historische voorstellingen', *Tijdschrift voor Geschiedenis* jrg. 123 afl. 3 (2010) 323-339.

**Engelman**, Jan, *Pyke Koch* (Amsterdam 1941).  
**Enklaar**, Jasper, *Vrijmetzelarij en nationaal-socialisme in Nederland 1930-1940* (doctoraal-scriptie RU Utrecht, 1987).  
**Erll**, Astrid, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung* (Stuttgart/Weimar 2005).  
**Essen**, Hein von, *Eenheid der Nederlandsche kunstenaars: een eisch tot behoud der Nederlandsche cultuur* (Den Haag 1940).  
**Euwe**, Jeroen, *De Nederlandse kunstmarkt 1940-1945* (Amsterdam 2007).  
**Eyselsteijn**, Ben van, *Fie Carelsen* (Maastricht z.j. (1948)).

**Faber**, Sjoerd en Gretha Donker, 'De kunstschilder Reimond Kimpe en de Bijzondere Rechtspleging', *Pro Memorie* jrg. 7 afl. 2 (2005) 319-323.  
**Feil**, Marcel, 'Pyke Koch' in: Alette Fleischer, Alexander Valetton en Dorine van den Beukel ed., *De maaltijd der vrienden. Kunstenaars in Bergen 1930-1935* (Amsterdam 1994) 69-77.  
**Fierens**, Paul, *L'art hollandais contemporain* (Parijs 1933).  
**Fischer-Defoy**, Christine en Paul Crossley, 'Artists and art institutions in Germany 1933-1934', *Oxford Art Journal* jrg. 9 afl. 2 (1986) 16-29.  
**Fleischer**, Alette, 'De maaltijd der vrienden' in: Alette Fleischer, Alexander Valetton en Dorine van den Beukel ed., *De maaltijd der vrienden. Kunstenaars in Bergen 1930-1935* (Amsterdam 1994) 9-12.  
**Fleurbaey**, E. en M. van der Wal, *Koning Willem III en Arti. Een kunstenaarsvereniging en haar beschermheer in de 19e eeuw* (Amsterdam 1984).  
**Fritz-Jobse**, Jonneke m.m.v. Veron Nieuwendijk en Marian van Stiphout, 'Geometrisch-abstracte kunst in Nederland, 1945-1960', *Jong Holland* introductienr. (nov. 1984) 18-34.  
**Fuchs**, R.H., *Wegen der Nederlandse schilderkunst* (Utrecht/Antwerpen 1979).

**Galen Last**, Dick van en Rolf Wolfswinkel, *Anne Frank and after. Dutch Holocaust literature in historical perspective* (Amsterdam 1996).  
**Garrel**, Betty van en William Rothuizen, 'Magisch realisten Hynckes, Willink en Koch. Langa de afgrond van de kitsch', *Haagse Post* jrg. 59 afl. 40 (1972) 56-63.  
**Geest**, Jan van, *Wim Schuhmacher: de meester van het grijs* (Arnhem 1991).

**Ginkel**, Rob van, *Op zoek naar eigenheid. Denkbeelden en discussies over cultuur en identiteit in Nederland* (Den Haag 1999).  
**Ginkel**, Rob van, *Rondom de stilte. Herdenkingscultuur in Nederland* (Amsterdam 2011).  
**Ginkel**, Rob van, *Volkscultuur als valkuil. Over antropologie, volkskunde en cultuurpolitiek* (Amsterdam 2000).  
**Goedewaagen**, T., *Passer en speer. Cultuurpolitieke redevoeringen* (Den Haag 1941-1943).  
**Goes van Naters**, M. van der, *Met en tegen de tijd. Een tocht door de twintigste eeuw* (Amsterdam 1980).  
**Golomstock**, Igor, *Totalitarian art in the Soviet Union, the Third Reich, fascist Italy and the People's Republic of China* (New York/Londen 2011).  
**Gombrich**, E.H., *Aby Warburg. An intellectual biography* (Londen 1970).  
**Gombrich**, E.H., *The story of art* (Oxford 1981).  
**Graaff**, B.G.J. de, 'Bloms kleine oorlog. Om betekenis en belang van de bezettingstijd', *De Gids* jrg. 148 (1985) 552-562.  
**Gribling**, Frank, 'Tussen De Stijl en het constructivisme. Duitsland-Nederland, een schakel in de internationale avant-garde betrekkingen' in: Kathinka Dittrich, Paul Blom en Flip Bool ed., *Berlijn-Amsterdam 1920-1940: wisselwerkingen* (Amsterdam 1982) 269-279.  
**Gribling**, Frank en Hans Vogels ed., *Vrije kunst in een onvrije tijd. Beeldende kunst in de periode 1940-'45* (tent.cat., Gouda 1985).  
**Groen**, Koos, *Fout en niet goed. De vervolging van collaboratie en verraad na de Tweede Wereldoorlog* (Hilversum 2009).  
**Groot**, Marijke de, 'Kasper Niehaus – schilder-criticus' in: Ype Koopmans ed., *Het aardse paradijs van Kasper Niehaus 1889-1974, schilder – kunstericus – verzamelaar* (Arnhem 2007) 7-18.  
**Gubbels**, Truus, *Passie of professie. Galerijen en kunsthandel in Nederland* (z.p. 1999).  
**Guilbaut**, Serge, *How New York stole the idea of modern art. Abstract expressionism, freedom, and the Cold War* (Chicago/Londen 1983).  
**H. van de Velde**, *Tentoonstelling van schilderijen en teekeningen* (tent.cat., z.p. (Den Haag 1928).  
**Haan**, Ido de, *Na de ondergang. De herinnering aan de jodenvervolgving in Nederland, 1945-1995* (Den Haag 1997).  
**Hahndieck**, Herman en George Lampe, *Beeldhouwers in beeld* (Utrecht 1961).

**Halbertsma**, Marlite, 'De geschiedenis van de kunstgeschiedenis in de Duitssprekende landen en in Nederland van 1764 tot 1933' in: Marlite Halbertsma en Kitty Zijlmans ed., *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis* (Nijmegen 1993) 45-102.

**Halbertsma**, Marlite, *Wilhelm Pinder en de Duitse kunstgeschiedenis* (Groningen 1985).

**Hammacher**, A.M., *Beeldhouwkunst van deze eeuw en een schets van haar ontwikkeling in de negentiende eeuw* (Amsterdam 1955).

**Hammacher**, A.M., *Jean François van Royen, 1878-1942* (Den Haag 1947).

**Hammacher**, A.M., *Stromingen en persoonlijkheden. Schets van een halve eeuw schilderkunst in Nederland 1900-1950* (Amsterdam 1955).

**Hamoen**, Jan Henk, *Het schip der zotten* (Vught 2010).

**Hannema**, D., 'Ein Rückblick auf die niederländische Malerei' in: Max Freiherr du Prel en Willi Janke ed., *Die Niederlande im Umbruch der Zeiten. Alte und neue Beziehungen zum Reich* (Würzburg/Den Haag 1942) 161-170.

**Hannema**, D., *Flitsen uit mijn leven als verzamelaar en museumdirecteur* (Rotterdam 1973).

**Have**, Wichert ten, *De Nederlandse Unie. Aanpassing, vernieuwing en confrontatie in bezettingstijd 1940-1941* (Amsterdam 1999).

**Hazeu**, Wim, *De wereld van Cees Bantzing* (Baan 1984).

**Hefting**, Paul, *De eigen ruimte. Beeldhouwkunst in Nederland na 1945* (Amsterdam 1986).

**Heij**, Jan Jaap ed., *Een vereniging van ernstige kunstenaars. 150 jaar Maatschappij Arti et Amicitiae 1839-1989* (Amsterdam 1989).

**Heijden**, Chris van der, *Dat nooit meer. De nasleep van de Tweede Wereldoorlog in Nederland* (Amsterdam 2011).

**Heijden**, Marijke van der, 'Internationale inhaalmanoeuvres na de oorlog', *Kunstschrift* jrg. 34 afl. 3 (mei/juni 1990) 36-39.

**Heijdra**, Ton, *Het Sarphatipark. Een oase van rust* (Amsterdam 1994).

**Helden**, R.J.C. van, *Hommage aan Martin Monnickendam* (Zwolle/Amsterdam 2009).

**Heldring**, J.L., 'Veer, Paul van 't' in: J. Charité ed., *Biografisch woordenboek van Nederland 3* (Den Haag 1989) 613-614.

**Hellema**, Duco, *Buitenlandse politiek van Nederland. De Nederlandse rol in de wereldpolitiek* (Utrecht 2006).

**Hendriks**, Annemieke, *In intieme kring. De*

*85 roemruchte jaren van kunstenaarsassociëteit De Kring onthuld* (z.p. (Amsterdam) 2007).

**Heni**, Clemens, 'German ideology: understanding Ahasver, Mammon, and Moloch', *Journal for the Study of Antisemitism* jrg. 2 afl. 1 (2010) 49-87.

**Henkels**, Herbert en Kitty Zijlmans, 'In Memoriam Paul F. Sanders', *Jong Holland* jrg. 2 afl. 4 (dec. 1986) 58.

**Hermard**, Jost, *Kultur in finsternen Zeiten. Nazi-faschismus, Innere Emigration, Exil* (Keulen 2010).

**Hiep**, Danie de en Joost Klarenbeek, *125 jaar Vox Studiosorum 1864-1990. Het oudste Nederlandse studentenblad* (Utrecht 1991).

**Hijink**, Roel, *Het gedenkteken, de plek en de herinnering. De monumentalisering van de Duitse kampen in Nederland* (z.p. 2010).

**Hoek**, Gerard van der, 'Vier bazen bovenover. Op weg naar een Arnhems Museum voor Moderne Kunst' in: Ype Koopmans ed., *Stromingen langs de Rijn* (Arnhem 1995) 67-97.

**Hofland**, Peter, 'De Olympiade Onder Dictatuur: bestuur, cultuur en openbare orde in de jaren dertig' in: Betsy Dokter en Carry van Lakerveld ed., *Een kunstolympiade in Amsterdam. Reconstructie van de tentoonstelling D.O.O.D. 1936* (Zwolle 1996) 9-17.

**Houts**, Cathérine van, *Karel Appel. De biografie* (Amsterdam/Antwerpen 2000).

**Houtsmuller**, E., *Johan Polet, beeldhouwer* (doctoraalscriptie RUL, 1988).

**Houwink ten Cate**, J.Th.M. en N.K.C.A. in 't Veld, *Fout. Getuigenissen van NSB'ers* (Den Haag 1992).

**Huig**, Michael, *H.F. Boot. Legendarisch leermeester van Kees Verwey* (Bussum 1998).

**Huizinga**, Johan, *In de schaduw van morgen* (Haarlem 1935).

**Hynckes**, Raoul, *De vrienden van middernacht* (Amsterdam 1973).

**Iddekinge**, P.R.A. van, *Zwarte avonden in Arnhem 1942-1944. Cultuur buiten de Kultuurkamer* (Utrecht 1994).

**Jaffé**, H.L.C., 'De kunstenaars-emigranten' in: Kathinka Dittrich, Paul Blom en Flip Bool ed., *Berlijn-Amsterdam 1920-1940. Wisselwerkingen* (Amsterdam 1982) 304-313.

**Jaffé**, H.L.C., *Piet Mondriaan* (Amsterdam 1980).

**Jansen**, Corjo m.m.v. Derk Venema, *De Hoge Raad en de Tweede Wereldoorlog. Recht en rechts-*

*beoefening in de jaren 1930-1950* (Amsterdam 2011).

**Jansen**, Tony en Jan Rogier, *Kunstbeleid in Amsterdam 1920-1940. Dr. E. Boekman en de socialistische gemeentepolitiek* (Nijmegen 1983).

**Jansen van Galen**, John, 'Tussen koloniale rancune en vermomd idealisme. Het Nederlandse beleid inzake het conflict rond Nieuw-Guinea' in: Martin Elands en Alfred Staarman ed., *Afscheid van Nieuw-Guinea. Het Nederlands-Indonesische conflict 1950-1962* (Bussum 2003) 33-35.

**Jansen van Galen**, John en Huib Schreurs, *Het huis van nu, waar de toekomst is. Een kleine historie van het Stedelijk Museum Amsterdam, 1895-1995* (Naarden 1995).

**Jong**, L. de, *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog* (Den Haag 1969-1994).

**Jongbloed**, Karin, "'De verenigingsplaats van kunst en vriendschap': het Maatschappelijk gebouw" in: Jan Jaap Heijed., *Een vereniging van ernstige kunstenaars. 150 jaar Maatschappij Arti et Amicitiae 1839-1989* (Amsterdam 1989) 90-109.

**Jonge**, A.A. de, *Crisis en critiek der democratie. Anti-democratische stromingen en de daarin levende denkbeelden over de staat in Nederland tussen de wereldoorlogen* (Utrecht 1982).

**Jongert**, Pieter, 'Tentoonstellingen georganiseerd naar aanleiding van de bevrijding' in: Willemijn Stokvis ed., *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland: de jaren 1945-1951* (Amsterdam 1984) 37-46.

**Jongh**, Eddy de, 'Een kunstenaar in troebel vaarwater', *Kunstschrift* jrg. 54 afl. 1 (2010) 38-43.

**Jooren**, Marieke, 'Alles behalve een club', *Kunstschrift* jrg. 54 afl. 1 (2010) 44-46.

**Joosten**, L.M.H., *Katholieken en fascisme in Nederland 1920-1940* (Utrecht 1982).

**Kalmthout**, A.B.G.M. van, *Muzentempels. Multidisciplinaire kunstkringen in Nederland tussen 1880 en 1914* (z.p. 1997).

**Kamphuis**, Joanne, *Nederlandse hedendaagse kunst getoond in Duitsland tijdens de Tweede Wereldoorlog* (masterscriptie vu, 2007).

**Keizer**, Madelon de, 'Inleiding' in: Madelon de Keizer en Marije Plomp ed., *Een open zenuw. Hoe wij ons de Tweede Wereldoorlog herinneren* (Amsterdam 2010) 11-25.

**Kempers**, Bram, 'De macht van de markt. Aanbod, afname en bemiddeling van moderne

kunst in Nederland 1945-1988' in: Bram Kempers e.a., *Kunst en beleid in Nederland 3* (Amsterdam 1988) 13-65.

**Kempers**, Bram, *De schepping van Melle. Visio-nair realist in de wereld van moderne kunst* (Bussum 2008).

**Kempers**, Bram, 'De "wonderboy" van Pyke Koch. Contorsionistes, travestieten en andere maskerades', *Jong Holland* jrg. 8 afl. 2 (1992) 12-23.

**Kempers**, Bram, 'Maskerades en metaforen: raadselachtig realisme bij Pyke Koch' in: Talitha Schoon e.a. ed., *Pyke Koch. Schilderijen en tekeningen* (tent.cat., Rotterdam 1995) 65-93.

**Kempers**, Paul, *Binnen was buiten. De Sandbergvleugel Amsterdam* (Amsterdam 2010).

**Knippenberg**, Hans en Willem van der Ham, *Een bron van aanhoudende zorg. 75 jaar ministerie van Onderwijs [Kunsten] en Wetenschappen 1918-1993* (Assen 1993).

**Knol**, Meta, 'Dromen en daden. Schuylenburg en De Jonge verzamelen onder voorbehoud, 1921-1951' in: Marja Bosma ed., *De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht 6: Beelden-de kunst 1850-2001* (Utrecht 2001) 15-141.

**Koch**, P., 'Notities over kunst, kunstenaar en samenleving', *De Waag* jrg. 5 (30 jan. 1941) 70.

**Koch**, Pijke, 'Over de kunst', *De Waag* jrg. 4 (1 aug. 1940) 368.

**Koch**, P.F.C., 'Pyke Koch: een anarchistische contra-revolutionair' in: Talitha Schoon e.a. ed., *Pyke Koch. Schilderijen en tekeningen* (tent.cat., Rotterdam 1995) 9-15.

**Koopmans**, Ype, *John Rädecker. De droom van het levende beeld* (Zwolle 2006).

**Koopmans**, Ype, 'Koloniale expansie en de Nederlandse monumentale sculptuur', *Tijdschrift voor Geschiedenis* jrg. 105 afl. 3 (1992) 383-406.

**Koopmans**, Ype, *Muurvast & gebeiteld. Beeldhouwkunst in de bouw 1840-1940* (Rotterdam 1997).

**Koopmans**, Ype, 'Neorealisme als Arnhemse specialiteit' in: *In de schaduw van morgen. Neorealisme in Nederland* (Arnhem/Wezep 2012) 43-61.

**Koopmans**, Ype, 'Realisme in Nederland. Werkelijkheid en onwerkelijkheid' in: Carel Blotkamp en Ype Koopmans ed., *Magie en zakelijkheid. Realistische schilderkunst in Nederland 1925-1945* (Arnhem/Zwolle 1999) 11-33.

**Koopmans**, Ype, 'Stenen des aanstoots. Van Heutsz-monumenten in Nederland en het

voormalig Nederlands-Oost-Indië', *Jong Holland* jrg. 2 afl. 4 (dec. 1986) 27-45.

**Koopmans**, Ype, 'Stijl is lijn – ten geleide' in: idem ed., *Het aardse paradijs van Kasper Niehaus*, 3-5.

**Koopmans**, Ype en Mieke Rijnders ed., *In de schaduw van morgen. Neorealisme in Nederland* (Arnhem/Wezep 2012).

**Kossmann**, E.H., *Familiearchief. Notities over voorouders, tijdgenoten en mijzelf* (Amsterdam 1999).

**Kroonenburg-de Kousemaeker**, Claar van en Annelies Haase, 'De rol van Sandberg' in: Willemijn Stokvis ed., *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland: de jaren 1945-1951* (Amsterdam 1984) 63-92.

**Kruijter**, Kees de en Ruurd Ubels, 'Burgemeesters in oorlogstijd', *Vechtkroniek* afl. 2 (april 1995) 27-29.

*Kunst en kind: kindertekeningen uit vele landen, groepstekeningen van kinderen, kinderboeken door kunstenaars verzorgd, kinderboeken over kunst* (tent.cat., Amsterdam z.j. (1948)).

*Kunst in vrijheid* (tent.cat., Amsterdam 1945).

*Kunstwerken sedert de bevrijding aangekocht door de gemeente Amsterdam* (Amsterdam 1949).

**Kuyenhoven**, Fransje, *De Staat koopt kunst. De geschiedenis van de collectie 20ste-eeuwse kunst van het ministerie van ocw 1932-1992* (Leiden 2007).

**Kuyenhoven**, Fransje ed., *Gekregen! Aanwinsten van de Staat, 1990-2010* (Amsterdam 2011).

**Kuyenhoven**, Fransje, "'Joodsche gevallen' in de Nederlandsche Kultuurkamer. Rijks-aankopen bij joodse en joods-vermaagschapte kunstenaars', *Jong Holland* jrg. 17 afl. 2 (2001) 49-58.

**Küster**, Bernd, *Max Liebermann. Ein Maler-Leben* (Hamburg 1988).

**Laarse**, Rob van der, *De oorlog als beleving. Over de musealisering en encenering van Holocaust-erfgoed* (Amsterdam 2010).

**Laarse**, Rob van der, 'Erfgoed en de constructie van vroeger' in: Rob van der Laarse ed., *Bezetten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering* (Amsterdam 2005) 1-28.

**Laarse**, Rob van der, 'Het vreemde verdrongen. Max Nordau's verbeelding van het joodse lichaam' in: Rob van der Laarse, Arnold Labrie en Willem Melching ed., *De hang naar zuiverheid. De cultuur van het moderne Europa* (Amsterdam 1998) 161-188.

**Laarse**, Rob van der, 'Kunst, kampen en landschappen. De blinde vlek van het dadererfgoed' in: Frank van Vree en Rob van der Laarse ed., *De dynamiek van de herinnering. Nederland en de Tweede Wereldoorlog in een internationale context* (Amsterdam 2009) 169-195.

**Langfeld**, Gregor, *Die Kanonisierung moderner deutscher Kunst in New York, 1904 bis 1957* (Leiden 2010).

**Langfeld**, Gregor, "'Hitler hield niet van groene luchten'. Kentering in de waardering van de Duitse avant-garde in Nederland na 1945', *Jong Holland* jrg. 18 afl. 2 (2002) 40-49.

**Langfeld**, Gregor, 'Vier kunsthandelaars van moderne Duitse kunst in Nederland' in: Frits Boterman en Marianne Vogel ed., *Nederland en Duitsland in het interbellum. Wisselwerkingen contacten van politiek tot literatuur* (Hilversum 2003) 123-136.

**Leeffang**, Thomas, *Verboden voor Joden. De bioscoop in de oorlog* (Soesterberg 2009).

**Leeuw**, Anton de, 'Eyck over Eyck: (auto)biografische notities' in: J. Pouls ed., *Charles Eyck 1897-1983, kunstenaar tussen vernieuwing en traditie* (Maastricht 1997) 66-73.

**Leeuw-Marcar**, Ank, *Willem Sandberg. Portret van een kunstenaar* (Amsterdam 1981).

**Levie**, S.H. e.a., *Het vaderlandsch gevoel. Vergeten negentiende-eeuwse schilderijen over onze geschiedenis* (Amsterdam 1978).

**Lewin**, Lisette, *Het clandestiene boek 1940-1945* (Amsterdam 1983).

**Liempt**, Ad van m.m.v. Hans Blom, *De Oorlog* (Amsterdam 2011).

**Lier**, Bas van, *Carel van Lier. Kunsthandelaar, wegbereider* (Bussum 2003).

**Locher**, J.L., *Piet Mondriaan: Victory Boogie Woogie* (Den Haag/Zwolle 2000).

**Logt**, Ad van der, *Het theater van de nieuwe orde. Een onderzoek naar het drama van Nederlandse nationaalsocialisten* (z.p. (Amsterdam) z.j. (2008)).

**Lowenthal**, David, *The heritage crusade and the spoils of history* (Cambridge 1998).

**Löb**, Kurt, *Ik ben die ik was. Scherven uit de herinnering* (z.p. 2010).

**Luns**, Huib, *Holland schildert. De Nederlandse schildertaal zoals zij in de laatste 50 jaar klankvol en rijk gesproken werd* (Amsterdam z.j. (1941)).

**Luns**, Huib, *Honderd jaren Arti et Amicitiae* (Amsterdam z.j. (1939)).

**Lüttichau**, Mario-Andreas von, "'Deutsche Kunst' und 'Entartete Kunst': Die Münchner

Ausstellungen 1937' in: Peter-Klaus Schuster ed., *Die 'Kunststadt' München. Nationalsozialismus und 'Entartete Kunst'* (München 1987) 83-118.

**Lüttichau**, Mario-Andreas von, 'Rekonstruktion der Ausstellung "Entartete Kunst" München, 19. Juli-30. November 1937' in: Peter-Klaus Schuster ed., *Die 'Kunststadt' München. Nationalsozialismus und 'Entartete Kunst'* (München 1987) 120-181.

**Mackey**, Albert Gallatin en Harry LeRoy Haywood, *Encyclopedia of freemasonry*, volume 3 (Whitefish 2003).

*Magisch realisme in Nederland* (tent.cat., Antwerpen 1971).

**Maters**, Petra ed., *Bart Peizel (1887-1974). Jonker tussen de joffers* (Groningen 2007).

**Matthey**, Ignaz, 'Een standbeeld voor Sweelinck', *Jaarboek van het Genootschap Amstelodamum* jrg. 89 (1997) 91-121.

**Mattie**, Erik, 'De ontwikkeling van de atelierwoning ten tijde van de Larense School (1901-1939)', *Studio 2000 Magazine* jrg. 10 afl. 3 (2001) 5-13.

**Meihuizen**, Joggli, *Smalle marges. De Nederlandse advocatuur in de Tweede Wereldoorlog* (Amsterdam 2010).

**Melzer**, Ralf, 'In the eye of a hurricane: German freemasonry in the Weimar Republic and the Third Reich' in: Arturo de Hoyos en S. Brent Morris ed., *Freemasonry in context. History, ritual, controversy* (Lanham 2004) 89-104.

**Meuldijk**, M., *Ontaarde kunst. Een aantal opstellen over beeldende kunst* (Amsterdam z.j. (1941)).

**Micheels**, Pauline, *Geen vogel kan van louter fluiten leven. Vereniging van Letterkundigen 1905-2005* (Amsterdam 2006).

**Micheels**, Pauline, *Muziek in de schaduw van het Derde Rijk. De Nederlandse symfonieorkesten 1933-1945* (Zutphen 1993).

**Mooij**, Annet, *De strijd om de Februaristaking* (Amsterdam 2006).

**Mooij**, Annet, 'Stenen des aanstoots. De omgang met omstreden erfgoed', *Icodo-Info* jrg. 21 afl. 2 (dec. 2004) 40-54.

**Moradiellos**, Enrique, 'The British government and General Franco during the Spanish Civil War' in: *Spain in an international context, 1936-1959* (New York/Oxford 1999) 41-53.

**Mosler**, Mireille, *Dirk Hannema. De geboren verzamelaar* (Rotterdam 1995).

**Mosse**, George L., *Die Geschichte des Rassismus in Europa* (Frankfurt am Main 1990).

**Mosse**, George L., *The fascist revolution. Toward a general theory of fascism* (New York 1999).

**Mulder**, Hans, *Kunst in crisis en bezetting. Een onderzoek naar de houding van Nederlandse kunstenaars in de periode 1930-1945* (Utrecht/Antwerpen 1978).

**Mulder**, Hans, 'Ontaard en gezond. Nationaal-socialistische kunstkritiek in Nederland' in: Kathinka Dittrich, Paul Blom en Flip Bool ed., *Berlijn-Amsterdam 1920-1940. Wisselwerkingen* (Amsterdam 1982) 314-323.

**Mulder**, Hans, "'Traditie en beschaving" 1914-1945' in: Jan Jaap Heij ed., *Een vereniging van ernstige kunstenaars* (Amsterdam 1989) 46-61.

**Mulder**, Roel e.a. ed., *Op grondslag van solidariteit. Bundel ter gelegenheid van zestig jaar Voorzieningsfonds voor Kunstenaars* (z.p. (Den Haag) 1996).

**Muller**, Eelke, *Rapport Museale Verwervingen 1940-1948* (z.p. (Amsterdam) 1999).

**Muller**, Eelke en Helen Schretlen, *Betwist bezit: de Stichting Nederlands Kunstbezit en de teruggave van roofkunst na 1945* (Zwolle 2002).

**Mussert**, *De Nationaalsocialistische Beweging in Nederland en de cultuur* (Rotterdam ca. 1935).

*Nationale tentoonstelling 5 mei: Stedelijk Museum Amsterdam* (tent.cat., z.p. (Amsterdam) z.j. (1955)).

*Nederlandse beeldhouwers/Sculpteurs Néerlandais* (tent.cat., Brussel/Luik 1952).

**Nicholas**, Lynn H., *The rape of Europa. The fate of Europe's treasures in the Third Reich and the Second World War* (New York 1995).

**Niehaus**, Kasper, 'De beeldhouwer Johan Polet', *Elsevier's Maandschrift* jrg. 38 (1928) 369-377.

**Niehaus**, Kasper, *Levende Nederlandsche kunst* (Amsterdam z.j. (1942)).

**Niemeijer**, Elly m.m.v. Doris Wintgens, 'De Realisten' in: Willemijn Stokvis ed., *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland: de jaren 1945-1951* (Amsterdam 1984) 117-132.

**Nieuwenhuys**, Constant, 'Manifest', *Reflex* jrg. 1 afl. 1 (1948) z.p.

**Nord**, Max, 'De Kultuurkamer en haar moraal', *Critisch Bulletin* jrg. 13 (dec. 1945) 119-122.

**Oosterbaan Martinus**, Warn, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit. Kunstbeleid en verantwoording na 1945* (Den Haag 1990).

**Ouwkerk**, Annemiek en Louis van Tilborgh,

*Een schilderij centraal. Zelfportret met zwarte band van Pyke Koch (Utrecht 1980).*

**Paap**, Wouter, 'In memoriam Sem Dresden († 31 juli 1957)', *Mens en Melodie* jrg. 12 afl. 8 (1957) 225-227.

**Paap**, Wouter, 'Nederlandsche componisten van onzen tijd II: Rudolf Escher', *Mensch en Melodie* jrg. 1 afl. 2 (1946) 38-43.

**Pam**, Max, 'Dirk Hannema. De tragiek van het onfeilbare oog', *Vrij Nederland bijvoegsel* jrg. 45 afl. 49 (8 dec. 1984) 2-35.

**Petersen**, Ad en Pieter Brattinga ed., *Sandberg. Een documentaire / a documentary* (Amsterdam 1975).

**Petrooulos**, Jonathan, *The Faustian bargain. The art world in Nazi Germany* (Londen 2000).

**Pikkemaat**, Guus, *Dagblad De Gooi- en Eemlander tijdens de oorlogsdagen, de bezettingstijd en de eerste jaren na de bevrijding (1940-1950)* (Hilversum 1991).

**Pingen**, René, *Dat museum is een mijnheer. De geschiedenis van het Van Abbemuseum 1936-2003* (Eindhoven/Amsterdam 2005).

**Plas**, Michel van der, *Godfried. De jonge Bomans* (Baarn 1989).

**Plaschaert**, A., 'Beeldhouwwerk van Johan Polet', *De Groene Amsterdammer* afl. 2683 (3 nov. 1928) 11.

**Poel**, Stefan van der, *Joodse stadgers. De joodse gemeenschap in de stad Groningen 1796-1945* (z.p. (Assen) 2004).

**Polet**, Johan, 'Moderne Hollandsche beeldhouwkunst', *Wendingen* jrg. 8 (1927) 3-5.

**Polet**, Johan, 'Oriëntatie', *Bouwkundig Weekblad Architectura* afl. 9 (3 maart 1928) 65-67.

**Pomian**, Krzysztof, *Collectors and curiosities. Paris and Venice, 1500-1800* (Cambridge 1990).

**Pots**, Roel, *Cultuur, koningen en democraten. Overheid en cultuur in Nederland* (Nijmegen 2000).

**Pouls**, J. ed., *Charles Eyck 1897-1983, kunstenaar tussen vernieuwing en traditie* (Maastricht 1997).

**Prange**, J.M., *De God Hai-Hai en rabarber. Met het kapmes door de jungle der moderne kunst* (Zaandijk 1957).

**Presser**, J., *Ondergang. De vervolging en verdelging van het Nederlandse jodendom 1940-1945* (Den Haag 1965).

*Pyke Koch, schilderijen* (tent.cat., Arnhem 1966).

**Ragon**, Michel, *Karel Appel. Schilderijen 1937-1957* (Amsterdam 1988).

**Ramaker**, Wim en Ben van Bohemen, *Sta een ogenblik stil... Monumentenboek 1940-1945* (Kampen 1980).

**Ranitz**, Ariane de, 'Hans IJsselstein Mulder (1945-2012)', *De Parelduiker* jrg. 17 afl. 2 (juni 2012) 61-64.

**Redeker**, Hans, 'De jonge realisten' in: *20 jaar nieuwe realisten / 20 years of Dutch new realism* (Amsterdam 1982) 6-7.

**Redeker**, Hans en Marius van Beek, *1945-1965: een overzicht. Van Cobra tot Zero, realisten, beeldhouwers en grafici* (Venlo 1982).

**Redemptor**, *Geheime machten: de weg naar bevrijding* (z.p. (Den Haag) z.j. (1936)).

**Reijn**, Theo van, *Beeldhouwers van deze tijd* (Amsterdam/Brussel 1949).

**Reijnders**, Tineke, '1945-heden' in: Mirjam Beerman, Frans van Burkom en Frans Grijzenhout ed., *Beeldengids Nederland* (Rotterdam 1994) 39-44.

**Renan**, Ernest, *Qu'est-ce qu'une nation? Conférence faite en Sorbonne, le 11 mars 1882* (Parijs 1882).

**Reynaerts**, Jenny, "'De club der woelingen" 1875-1914' in: Jan Jaap Heij ed., *Een vereniging van ernstige kunstenaars. 150 jaar Maatschappij Arti et Amicitiae 1839-1989* (Amsterdam 1989) 28-45.

**Reynaerts**, Jenny, 'Vereniging en vernieuwing. Kunstenaarsverenigingen in Amsterdam in het laatste kwart van de 19de eeuw', *Tijdschrift voor Sociale Geschiedenis* jrg. 19 afl. 1 (feb. 1993) 36-51.

**Rheeden**, Herbert van, 'Voortzetting van de expressionistische traditie in de jaren zestig' in: Frank Gribling e.a., *Traditie en vernieuwing. De erfenis van de jaren zestig* (tent.cat., Amsterdam 1994) 53-58.

**Riemsdijk**, Marjolijn van, *De bestorming van het onmogelijke. Max Reneman, De Keerkring en de collectieve verbeelding* (Amsterdam 2001).

**Righart**, Hans, *De eindeloze jaren zestig. Geschiedenis van een generatieconflict* (Amsterdam 1995).

**Rijdes**, Barend, *Ontmoetingen en gesprekken met H.F. Boot, 1947-1963* (Haarlem 1986).

**Rijnders**, Mieke, 'De bange jaren '30. Beeldvorming van een tijdvak en zijn kunstenaars' in: Ype Koopmans en Mieke Rijnders ed., *In de schaduw van morgen. Neorealisme in Nederland* (Arnhem/Wezep 2012) 63-87.

**Roever**, Margriet de, "'Verbroedering en kunstzin" 1839-1875' in: Jan Jaap Heij ed., *Een vereniging van ernstige kunstenaars. 150 jaar*

Maatschappij *Arti et Amicitiae* 1839-1989 (Amsterdam 1989) 12-27.

**Romijn**, Peter, *Snel, streng en rechtvaardig. Politiek beleid inzake de bestraffing en reclasering van 'foute' Nederlanders, 1945-1955* (Houten 1989).

**Roode-Heijermans**, Marie de, 'De Socialistische Kunstenaarskring. Een levensvatbare organisatie?', *De Socialistische Gids* jrg. 16 (1931) 122-125.

**Roodenburg-Schadd**, Caroline, 'De polemische jaren', *Kunstschrift* jrg. 54 afl. 1 (2010) 16-23.

**Roodenburg-Schadd**, Caroline, *Expressie en ordening. Het verzamelbeleid van Willem Sandberg voor het Stedelijk Museum* (Amsterdam/Rotterdam 2004).

**Roodenburg-Schadd**, Caroline, *Jan van Herwijnen. Schilder uit zelfbehoud* (Harderwijk 2008).

**Rorink**, Peter, 'Sandberg, tussen Stedelijk en Stadhuis' in: Fenna van den Burg e.a. ed., *Kunst en beleid in Nederland 4* (Amsterdam 1990) 127-156.

**Rösch**, Perdita, *Aby Warburg* (Paderborn 2010).

**Ruiter**, Peter de, 'Kasper Niehaus – Criticus-schilder' in: Ype Koopmans ed., *Het aardse paradijs van Kasper Niehaus*, 31-42.

**Ruiter**, Pieter de, A.M. Hammacher. *Kunst als levensessentie* (z.p. 2000).

**Rutten-Broekman**, E.W.L. ed., *Rekenschap. 1946-1954 door het Rijk verworven hedendaagse beeldende kunst* (tent.cat., z.p. z.j. (ca. 1954)).

**Samama**, Leo, 'Musici in oorlogstijd, 1940-1945. Tussen collectief zelfbehoud en individueel verzet' in: Jan van Adrichem e.a., *Rebel, mijn hart. Kunstenaars 1940-1945* (Zwolle 1995) 82-88.

**Samama**, Leo, *Nederlandse muziek in de 20-ste eeuw. Voorspel tot een nieuwe dag* (Amsterdam 2006).

**Samama**, Leo, 'Vermeulen, Pijper en Escher. Drie erflaters in de muziek van de twintigste eeuw: drie vrienden' in: H.W. von der Dunk e.a., *Erflaters van de twintigste eeuw* (Amsterdam 1991) 264-289.

**Sandberg**, W. en H.L.C. Jaffé, *Kunst van heden in het Stedelijk* (Amsterdam 1961).

**Schapiro**, Meyer, 'Style' in: idem, *Theory and philosophy of art: style, artist, and society* (New York 1994) 51-102.

**Scheen**, Pieter A., *Lexicon Nederlandse beelden-de kunstenaars 2, M-Z* (Den Haag 1969-1970).

**Schiferli**, Victor ed., *Lucebert. Verzamelde gedichten* (Amsterdam 2002).

**Schlenker**, Ines, 'Die "Großen Deutschen Kunstausstellungen" und ihre Auswirkungen auf den nationalsozialistischen Kunstbetrieb' in: Hans-Jörg Czech en Nikola Doll ed., *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945* (Dresden 2007) 258-267.

**Schmalhausen**, Bernd, 'Ich bin doch nur ein Maler', Max und Martha Liebermann im 'Dritten Reich' (Hildesheim 1994).

**Schmidt**, Kees, *Om het behoud van Indië. De bewogen geschiedenis van een Amsterdamse koopmansfamilie* (Almere 2010).

**Schoon**, Talitha e.a. ed., *Pyke Koch. Schilderijen en tekeningen* (tent.cat., Rotterdam 1995).

**Schöffner**, Ivo, *Het nationaalsocialistische beeld van de geschiedenis der Nederlanden* (Utrecht 1978).

**Schretlen**, Helen, *Loving art. De William & Anna Singer Collectie* (Laren 2006).

**Schuster**, Peter-Klaus ed., *Die 'Kunststadt' München 1937. Nationalsozialismus und 'Entartete Kunst'* (München 1987).

**Schuyt**, Kees en Ed Taverne, 1950. *Welvaart in zwart-wit* (Den Haag 2000).

**Seyss-Inquart**, 'Zum Geleit' in: Max Freiherr du Prel en Willi Janke ed., *Die Niederlande im Umbruch der Zeiten. Alte und neue Beziehungen zum Reich* (Würzburg/Den Haag 1942) v.

**Slaa**, Robin te en Edwin Klijn, *De nsb. Ontstaan en opkomst van de Nationaalsocialistische Beweging, 1931-1935* (Amsterdam 2009).

**Smiers**, Joost, *Cultuur in Nederland 1945-1955. Mening en beleid* (Nijmegen 1977).

**Soeting**, Margreeth, 'Het Stedelijk Museum in Amsterdam tijdens de Tweede Wereldoorlog. Een reconstructie aan de hand van archiefstukken die bewaard worden in het museum', *Jong Holland* jrg. 17 afl. 2 (2001) 11-24.

**Somers**, Erik, 'Het archief van het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten (1940-1945)' in: N.D.J. Barnouw ed., *Oorlogsdocumentatie '40-'45. Tweede jaarboek van het Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie* (Amsterdam 1990) 183-196.

**Spengler**, Oswald, *Der Mensch und die Technik* (München 1931).

**Spengler**, Oswald, *Jahre der Entscheidung* (München 1933).

**Steen**, John e.a., *Magisch realisten en tijdgenoten in de verzameling van het Gemeentemuseum Arnhem* (Zwolle 1992).

**Stekelenburg**, Liesbeth van, 'Het toont in klein

*begrip al 's mensen ydelheid...'. De portretten-collectie van de Stadsschouwburg Amsterdam* (Amsterdam 1996).

**Stigter**, Bianca, 'Beelden om nooit te vergeten: monumenten ter nagedachtenis aan de Tweede Wereldoorlog in Amsterdam 1945-1991' in: idem e.a., *Kunst en beleid in Nederland 6* (Amsterdam 1993) 13-62.

**Stokvis**, Willemijn, *Cobra. De weg naar spontaneïteit* (Blaricum 2001).

**Stokvis**, Willemijn ed., *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland: de jaren 1945-1951* (Amsterdam 1984).

**Stokvis**, Willemijn, 'De Nederlandse bijdrage aan de Cobrabeweging en verwanten in schilder- en beeldhouwkunst' in: Geurt Imanse ed., *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945* (Amsterdam 1984) 18-61.

**Teeuwisse**, Jan, '1914-1945' in: Mirjam Beerman, Frans van Burkom en Frans Grijsenhout ed., *Beeldengids Nederland* (Rotterdam 1994) 31-37.

**Teeuwisse**, Jan, 'Inleiding' in: *Ergroeit een beeldhouwkunst in Nederland. Het vrije beeld 1900-1960* (Haarlem 1994).

**Teeuwisse**, Jan, *Leven en werk van beeldhouwer-tekenaar Jaap Kaas* (Utrecht 1987).

**Teeuwisse**, J.B.J., *Han Wezelaar statuaire* (z.p. 2004).

**Terpstra**, Aleida Betsy, *Moderne kunst in Nederland 1900-1914* (Utrecht 1958).

**Thijssen**, Marlou, 'De Maatschappij Arti et Amicitiae 1839-1870' in: Hans van Dulken e.a. ed., *Kunst en beleid in Nederland 2* (Amsterdam 1986) 9-83.

'Tien Realisten'. *Andrea, Amrey, Damsté, Fiedler, Groenestein, Horn, Kurpershoek, Van Norden, Peeters, Wijnberg exposeren bij Frans Buffa & Zonen te Amsterdam* (tent.cat., Amsterdam z.j. (1948)).

**Til**, Marian van, 'Terugkeer naar de orde: de Biënnales van 1920 tot 1940' in: Els Stubbe e.a., *In de ban van de Biënnale van Venetië 1895-1995* (Amsterdam 1995) 81-101.

**Tilanus**, Louk, *De beeldhouwer Mari Andriessen* (Weesp 1984).

**Tilanus**, Louk, 'Het vrije beeld. 1900-1960' in: Jan Teeuwisse, Louk Tilanus en Yvette Michalides, *Er groeit een beeldhouwkunst in Nederland. Het vrije beeld 1900-1960* (tent.cat., Haarlem 1994) 17-37.

**Tilborgh**, Louis van, 'Vrije kunst in een onvrije tijd', *Jong Holland* jrg. 1 afl. 3 (sept. 1985) 61-63.

**Timmer-van Eunen**, Marie, *Men voelt het of men voelt het niet: de kunstkritiek van Jan Engelman* (Groningen 2007).

**Toonder**, J. Gerhard, 'Voor het voetlicht. Een verdediging' in: idem en H.M. v.d. Brugh, *Rechtsherstel* (z.p. (Amsterdam) z.j. (1945)) 1-10.

**Tuikwerd**, F. van, S.S. *Statendam 1929-1940. De geschiedenis van het Dubbelschroef Turbine Stoomschip Statendam en de nv Maildienst der Holland-Amerika Lijn* (Zutphen 2003).

**Tussenbroek**, Otto van, 'De beeldhouwer Johan Polet', *Maandblad voor Beeldende Kunsten* jrg. 3 (1926) 69-75.

**Ubbens**, Jop, 'Karin: a beauty in search of beauty' in: Jop Ubbens en Ragnar van Leyden, *Karin van Leyden 1906-1977* (tent.cat., Haarlem 1999) 11-45.

**Uitert**, Evert van, 'Groepsgewijs op zoek naar een wereldtaal' in: Elmyra van Dooren, Caroline Roodenburg-Schadd en Evert van Uitert ed., *Vrij Beelden en Creatie* (Bussum/Amstelveen 1996) 8-13.

**Veen**, Hans van der, 'Theaterbezoek tijdens de bezetting. Het verhaal van de cijfers' in: Hans van der Veen ed., *Spelen onder spanning. Verhalen over theater tijdens de bezetting* (Amsterdam 2005) 11-49.

**Vegt**, Jan van der, A. Roland Holst. *Biografie* (Baarn 2000).

**Veld**, N.K.C.A. in 't, *De ereraden voor de kunst en de zuivering van de kunstenaars. Een bijdrage tot de geschiedschrijving van de zuivering van het vrije beroep* (Den Haag 1981).

**Veltman**, Robbert, 'Het Texas-project en het Nederlandse cultureel beleid' in: Bianca Stigter e.a., *Kunst en beleid in Nederland 6* (Amsterdam 1993) 113-150.

**Venema**, Adriaan, *Harmen Meurs 1891-1964* (Amsterdam 1979).

**Venema**, Adriaan, *Kunsthandel in Nederland 1940-1945* (Amsterdam 1986).

**Venema**, Adriaan, *Schrijvers, uitgevers en hun collaboratie 1, Het systeem* (Amsterdam 1988). *Vijftig jaar Nederlandse realistische kunst / Fifty years of Dutch realistic art* (tent.cat., Amsterdam z.j. (1970)).

**Vis**, Jurjen, *De Poort. De Oudemanhuispoort en haar gebruikers* (Amsterdam 2002).

**Visser**, Ad de, *De tweede helft. Beeldende kunst na 1945* (Nijmegen/Amsterdam 2010).

**Visser**, J.G., 'Koomans, Nicolaas' in: J. Charité

ed., *Biografisch woordenboek van Nederland 2* (Den Haag 1985) 318-321.

**Visser**, Romke, 'Het geloof van de twijfel. De receptie van het Italiaanse fascisme in Nederland tussen de twee wereldoorlogen' in: J. Kingma en G.G.A. Kortekaas ed., *Kunst, cultuur en politiek in Italië 1920-1940* (Groningen 1991) 12-32.

**Vossen**, Koen, *Vrij vissen in het Vondelpark. Kleine politieke partijen in Nederland 1918-1940* (Amsterdam 2003).

**Vree**, Frank van, *De Nederlandse pers en Duitsland 1930-1939. Een studie over de vorming van de publieke opinie* (Groningen 1989).

**Vree**, Frank van, 'De Witte de Withstraat. Een bolwerk van goede smaak in krantenstad Rotterdam' in: Marlite Halbertsma en Patricia van Ulzen ed., *Interbellum Rotterdam. Kunst en cultuur 1918-1940* (Rotterdam 2001) 121-146.

**Vree**, Frank van, *In de schaduw van Auschwitz. Herinneringen, beelden, geschiedenis* (Groningen 1995).

**Vree**, Frank van, 'Oorlog en herinnering. Schaduwen van een pijnlijk verleden' in: Petra Rösger en Jet Baruch ed., *Zimmer Frei. Nederland - Duitsland na 1945* (Amsterdam/Zwolle 2001) 28-41.

**Vree**, Frank van en Rob van der Laarse ed., *De dynamiek van de herinnering. Nederland en de Tweede Wereldoorlog in een internationale context* (Amsterdam 2009).

**Vries jr.**, Anne de, *Een zondagskind. Biografie van mijn vader* (Kampen 2010).

**Walraven**, Marie Christine, "'Een boei in de maalstroom der modernistische elementen". 1945-1989' in: Jan Jaap Heij ed., *Een vereniging van ernstige kunstenaars. 150 jaar Maatschappij Arti et Amicitiae 1839-1989* (Amsterdam 1989) 62-77.

**Weitenberg**, Frans, 'Pyke Kochs "Zelfportret met zwarte band"', *Akt* jrg. 4 afl. 3 (1980) 49-53.

**Wesselink**, Claartje, 'On The New Man. The interpretation and function of a National Socialist painting in the past and in the present', *The Rijksmuseum Bulletin* jrg. 60 afl. 2 (2012) 144-165.

**Wesselink**, Claartje, "'Uit ons werk, uit ons land, uit onze samenleving!'" Het omstreken erfgoed van Henri van de Velde' in: Frank van Vree en Rob van der Laarse ed., *De dynamiek van de herinnering. Nederland en de Tweede Wereldoorlog in een internationale context* (Amsterdam 2009) 148-168.

**Wielenga**, Friso, *Nederland in de twintigste eeuw* (Amsterdam 2009).

**Wielenga**, Friso, *Schaduwen van de Duitse geschiedenis. De omgang met het nazi- en DDR-verleden in de Bondsrepubliek Duitsland* (Amsterdam 1993).

**Wijk**, Kees van, 'Internationale revue 110', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* jrg. 28 (1977) 1-54.

**Willink**, Carel, *De schilderkunst in een kritiek stadium* (Amsterdam 1981).

**Wilma**, 'Liefde' in: Joh. Gerritsen en Barend de Goede ed., *Burgers in bezettingstijd. Balans van het laatste der dagen* (Nijkerk 1945) 145-159.

**Wintgens**, Doris, 'De kwestie Aad de Haas' in: Willemijn Stokvis ed., *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland: de jaren 1945-1951* (Amsterdam 1984) 167-172.

**Withuis**, Jolande, *Erkenning. Van oorlogstrauma naar klaagcultuur* (Amsterdam 2002).

**Witte**, Arno, 'Geschiedenis van het vormgevingsbeleid van de PTT 1906-2002' in: Esther Cleven ed., *Design is geen vrijblijvende zaak. Organisatie, imago en context van de PTT-vormgeving tussen 1906 en 2002* (Rotterdam 2006) 25-189.

**Witte**, Arnold, 'Cultuurbelid in oorlogstijd', *Boekman* jrg. 24 afl. 92 (najaar 2012) 112-114.

**Witteveen**, Frans Jozef, 'Een bril voor het onschuldige oog. Marxisme, neo-marxisme en post-marxisme in de kunstgeschiedenis' in: Marlite Halbertsma en Kitty Zijlmans ed., *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis* (Nijmegen 1993) 175-211.

**Wolf**, Mariëtte, *Het geheim van De Telegraaf. Geschiedenis van een krant* (Amsterdam 2009).

**Wuttke**, Dieter, *Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe. Öffentlicher Abendvortrag aus Anlass des xiv. Deutschen Kunst-historikertages gehalten am 7. Oktober 1974 im Auditorium Maximum der Universität Hamburg* (Göttingen 1978).

**Zandvliet**, Kees, 'De Nieuwe Mensch. Historische topstukken van het Rijksmuseum', *Historisch Nieuwsblad* jrg. 16 afl. 5 (juni 2007) 46-49.

**Zee**, Nanda van der, *Jacques Presser: het gelijk van de twijfel. Een biografie* (Amsterdam 1988).

**Zijlmans**, Kitty, 'Een ongewenste vreemde-ling: Heinrich Campendonk', *Jong Holland* jrg. 1 afl. 3 (sept. 1985) 2-9.

**Zijlmans**, Kitty, 'München 1937. Entartete Kunst en Deutsche Kunst in de Nederlandse kunstkritiek', *Jong Holland* jrg. 2 afl. 4 (dec. 1986) 46-57.

# Illustratieverantwoording

## P

- 14 Instituut voor Oorlogs-, Holocaust- en Genocidestudies (NIOD), Amsterdam  
29 Frans Hals Museum | De Hallen Haarlem, foto: Arend Velsink/Pictoright Amsterdam 2013  
31 Verblijfplaats onbekend/Pictoright Amsterdam 2013  
35 Cobra Museum voor Moderne Kunst, Amstelveen  
38 Koninklijke Bibliotheek, Den Haag  
47 Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed (RCE), Rijswijk  
51 Stedelijk Museum Amsterdam  
59 Nationaal Archief, Spaarnestad Photo, fotograaf onbekend  
64 Instituut voor Oorlogs-, Holocaust- en Genocidestudies (NIOD), Amsterdam  
91 Foto: Claartje Wesselink, Amsterdam  
94 Stadsarchief Amsterdam  
110 Universiteitsbibliotheek Amsterdam/Pictoright Amsterdam 2013  
112 Rijksinstituut voor Kunsthistorische Documentatie (RKD), Den Haag/Pictoright Amsterdam 2013  
134 Eva Besnyö, MAI  
150 Foto's: Egbert Wesselink, Ruurlo  
153 Universiteitsbibliotheek Amsterdam  
163 Koninklijke Bibliotheek, Den Haag  
172 Foto: Nico Koster, MAI  
227 Foto: Jelle Jansen, Amsterdam  
256 Arnold van de Velde, Montréal/Pictoright Amsterdam 2013  
270 Museum Arnhem/Pictoright Amsterdam 2013  
283 Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed (RCE), langdurig bruikleen aan het Museum Arnhem  
299 Foto's: Egbert Wesselink, Ruurlo  
314 Stichting van Bommel van Dam, foto: Peter Cox Fotografie  
324 Stedelijk Museum Amsterdam

## ILLUSTRATIEKATERN

- 1 Gemeentemuseum, Den Haag  
2 Rijksmuseum, Amsterdam/Pictoright Amsterdam 2013  
3 Stedelijk Museum Amsterdam  
4 Gemeentemuseum, Den Haag  
5 Centraal Museum, Utrecht  
6 Fotograaf onbekend  
7 Collectie Stedelijk Museum, Amsterdam. © Karel Appel Foundation, c/o Pictoright Amsterdam 2013  
8 Museum De Buitenplaats, Eelde/Pictoright Amsterdam 2013

## Woord van dank

De afgelopen jaren waren rijke jaren. Zo was er de intellectuele en fysieke vrijheid van het aio-bestaan, de terugkerende ‘historische sensatie’ bij het graven in archieven en het spannende proces van schrijven, snoeien en schaven dat in dit boek heeft geresulteerd. Niet minder verrijkend was de voortdurende uitwisseling van gedachten met promotoren, mede-onderzoekers, kunstenaars, kunstliefhebbers, studenten en andere geïnteresseerden. Daarom wil ik dit boek niet besluiten zonder mijn dank uit te spreken jegens een aantal van hen.

Met Max Arian, Bernard Asselbergs, Sandra van Beek, Hans Blom, Carel Blotkamp, Sjuwke Brinkgreve-Kunst, Franca Brunet de Rochebrune-van Lier, Lili Couvée-Jampoller, Paul Dijkstra, Sonja Dwinger †, Marcha Heijs-Boerma, Ruud van Helden, Paul Hugo ten Hoopen, Bonne ten Kate, Jonas Knoop, Andreas Koch, Arjen de Koomen, Ype Koopmans, Gregor Langfeld, Bas van Lier, Kurt Löb, Eva Mendlik, Pauline Micheels, Lotje Pasteuning, Ariane de Ranitz, Job Schouten, Helen Schretlen, Wilma Schuhmacher, Joes Segal, Jan Snijders, Harm Stevens, Jan Teeuwisse, Louk Tilanus, Willem Vaarzon Morel, Jan Vaes, Arnold van de Velde, Co Westerik, Constance Wibaut en Kees Zandvliet voerde ik boeiende gesprekken over kunst en kunstenaars tijdens en na de oorlog. Ik dank hen voor hun bereidheid om mij te woord te staan, hun goede suggesties en het materiaal dat ik van sommigen van hen ontving. Mijn kamergenoten op de UvA Camille Creighton, Caroline Drieënhuizen, Matthijs Jonker, Ammeke Kateman, Tamara van Kessel, Roumiana Popova, Annemiek Recourt en Durkje van der Wal waren uitstekend gezelschap. Het was fijn om het wel en wee van het promoveren met deze ‘lotgenoten’ te kunnen delen. Bij de vakgroep Cultuurgeschiedenis van Europa, waaraan ik sinds zes jaar als docent verbonden ben, heb ik mij steeds thuisgevoeld. Mijn collega’s, in het bijzonder Bert van de Roemer en Hanneke Ronnes, hebben mij altijd met raad en daad terzijde gestaan. Ellinoor Bergvelt noem ik omdat zij al die jaren zorgvuldig over mijn onderwijsrooster waakte, waardoor het proefschriftboemeltje niet al te veel achterop raakte bij de immer voortrazende onderwijstrein. Barbara Beckers, Pieter de Bruijn, Froukje Demant, David Duindam, Laurie Faro, Liesbeth Hoeven, Inge Melchior, Iris van Ooijen, Ilse Raaijmakers, Geerte Savenije en Erik Somers, allen medepromovendi van de onderzoeksgroep Netwerk Herinneringscultuur, leverden waardevolle

commentaren op hoofdstukken. Waardevol waren ook de bijeenkomsten van de door mijn promotoren Frank van Vree en Rob van der Laarse opgezette onderzoeksgroep Dynamiek van de Herinnering. Charlotte van Rappard schonk mij in 2007 een kop thee in haar serre in Amsterdam-Zuid en bracht mij en passant op het spoor van mijn co-promotor Rob van der Laarse. Letterlijk en figuurlijk opende zij deuren voor mij. Fransje Kuyvenhoven dank ik voor haar jarenlange ondersteuning in velerlei opzicht. Ik ben haar, Corjo Jansen, Jelle Jansen, Egbert Wesselink en Lianne Mathijssen erkentelijk voor het lezen van het manuscript. Laatstgenoemde, mijn enthousiaste redactrice bij Uitgeverij Prometheus•Bert Bakker, zorgde ervoor dat mijn manuscript werd omgewerkt tot de fraaie handelsuitgave die u in handen hebt. Rob van Ginkel, Marlite Halbertsma, Bram Kempers, Ype Koopmans en Peter Romijn dank ik voor de tijd en aandacht die zij aan dit proefschrift besteedden als leden van de promotiecommissie. Ik zie er naar uit om er op 28 maart a.s. met hen van gedachten over te wisselen. Gelukkig mag dat met mijn twee dierbare vriendinnen en paranimfen Josien Haan en Carolijn Kuipers aan mijn zijde. Aan Carolijn heb ik bovendien te danken dat de *summary* in de wetenschappelijke editie in vlekkeloos Engels is geschreven. Mijn co-promotor Rob van der Laarse zette dit onderzoeksproject in gang en was een onmisbare steun bij het schrijven van het promotievoorstel. Met zijn originele, prikkelende perspectief op geschiedenis en geschiedschrijving bracht hij breedte in mijn verhaal. Mijn promotor Frank van Vree was een promotor in de meest letterlijke zin van het woord: altijd even betrokken, scherp, secuur en energiek was hij de stuwende kracht achter dit proefschrift. Mijn geliefde Jelle Jansen dank ik niet alleen voor zijn inhoudelijke bijdrage aan dit boek, maar ook voor zijn humor, zijn relativiseringsvermogen en niet te vergeten de vele maaltijden die hij bereidde terwijl ik mij onledig hield met 'het verplaatsen van punten en komma's'. Ede Jansen, wat is het prachtig dat je er bent; het is symbolisch dat jij er toch eerder was dan dit proefschrift. Ik besluit met mijn ouders Egbert Wesselink en Claartje Wesselink-Brenning, aan wie ik zoveel te danken heb. Aan hen draag ik dit boek op.

Claartje Wesselink  
Amsterdam, december 2013

# Register

- Aalst, Cornelis van • 109  
 Abas, S.P. • 114, 132, 266, 287  
 Abbe, Henri van • 107  
 Abrahams, Frits • 295  
 Adorno, Theodor • 314  
 Adrichem, Jan van • 71  
 Agterberg, Cris • 65, 73-74, 127, 153  
 Ailly, Arnold d' • 220, 261  
 Alma, Peter • 217  
 Andriessen, Hendrik • 218  
 Andriessen, Mari • 30, 74, 152, 179, 213-214, 217, 249, 302, 307, 310-312, 316  
 Ansingh, Lizzy • 16, 105-106, 248, 327  
 Appel, Karel • 35-36, 85, 173, 196-197, 207, 250, 281, 317, 324-326, 332-333, 335  
 Arian, Max • 50  
 Arondéus, Willem • 78, 161  
 Arp, Hans • 304  
 Assmann, Aleida • 15, 273, 326, 333-334  
  
 Baard, Cornelis • 39, 198  
 Badings, Henk • 160, 167  
 Bank, Jan • 12, 184  
 Banning, Willem • 40  
 Bantzinger, Cees • 264  
 Barlach, Ernst • 96, 150  
 Barnouw, David • 269  
 Barnstijn, S. • 214  
 Baruch, Jet • 34, 49, 96-97, 100, 241  
 Bastet, Frédéric • 133, 277  
 Bavelaar, Hestia • 89  
 Bazel, K.P.C. de • 223  
 Becker, Howard • 11  
 Beckmann, Max • 191, 234  
 Beekman, Chris • 217, 219  
 Beëri, S. • 214  
 Belinfante, A.D. • 259  
 Bendien, Jacob • 37, 205  
 Bendien, Lien • 150  
 Berg, Willem van den • 36  
 Bergfeld, Joachim • 75, 100, 240  
 Berkel, Benien van • 338  
 Berlage, H.P. • 37  
 Bernet Kempers, Karel • 183  
 Bernhard, prins der Nederlanden • 94, 97, 113  
 Besnyö, Eva • 134  
 Beuningen, D.G. van • 52  
 Beversluis, Martien • 157  
 Bieling, Herman • 153  
  
 Binnendijk, Dick • 217, 219-221, 228  
 Blake, William • 274  
 Blom, Hans • 12-14, 231  
 Blotkamp, Carel • 131, 287-289, 292-295, 320  
 Boas-Zélander, Maria • 100, 241  
 Bobeldijk, Felicien • 103, 105-106, 236-237, 240, 242-243  
 Boekman, Emanuel • 95, 216, 232, 337  
 Boer, A.J. • 81  
 Boer, Feike de • 182, 220  
 Boers, Willy • 34, 104, 196-197, 324, 331  
 Boetzelaer, Okkie van • 141-142, 277  
 Bolkestein, Gerrit • 95, 187, 299  
 Bolland, Gerard • 58, 123  
 Bolzoni, Lina • 331-333  
 Bomans, Godfried • 75, 311  
 Boom-Pothuis, Charlotte • 100, 241  
 Boot, Henri • 104, 160, 239-240, 245, 247-248, 308-312  
 Booven, Henri van • 117  
 Bosch, Jeroen • 43  
 Bosma, Marja • 146  
 Bossenbroek, Martin • 186  
 Bot, Jacques • 179, 280  
 Boterman, Frits • 143  
 Botke, Taecke • 276, 281, 283  
 Bottenheim, Sam • 99  
 Botticelli, Sandro • 112  
 Braak, Menno ter • 42  
 Braat, Leo • 71, 98, 104, 152, 155-157, 163, 165, 167, 187, 203-204, 214, 218, 242, 248, 297, 303, 316, 328  
 Braat, Maaike • 217  
 Brancusi, Constantin • 304  
 Brands, Eugène • 196  
 Braque, Georges • 193-196, 198  
 Bree, Louis de • 66-67  
 Breitner, George • 93, 109, 211  
 Breker, Arno • 98, 163, 288, 290, 302, 330  
 Bronner, Jan • 223, 302, 305  
 Brouwer, Johan • 78  
 Brouwer, Marcel • 127  
 Bruin, Wieger • 213  
 Bruning, Gerard • 133  
 Bruyn, Bob • 222  
 Buber, Martin • 43  
 Burg, Fenna van den • 183  
 Burkom, Frans van • 214  
 Buyck, J.F. • 287

- Calder, Alexander • 304  
 Calker, Henri van • 106, 129  
 Cals, Jo • 206-207  
 Campendonk, Heinrich • 96, 234  
 Campigli, Massimo • 195  
 Carasso, Dedalo • 70, 74  
 Carasso, Fred • 213, 215, 217  
 Carelsen, Fie • 66  
 Cézanne, Paul • 36, 336  
 Chabot, Henk • 30, 41, 190, 302  
 Chagall, Marc • 93, 251  
 Christina, prinses der Nederlanden • 203  
 Churchill, Winston • 244  
 Citroen, Paul • 84-85, 113, 277, 281, 311, 314, 328  
 Cohen, Fré • 217  
 Cohen, Mozes • 100, 217, 241-242  
 Colmjon, Godert van • 291  
 Colnot, Arnout • 16, 49, 62, 64, 80, 101-103, 106, 108, 167-168, 220-221, 233, 237, 239-241, 248, 316  
 Constant, zie Nieuwenhuys, Constant  
 Corneille • 196, 250  
 Couvée, Dick • 312  
 Couzijn, Wessel • 215, 303  
 Cuypers, Pierre • 214
- Daalder, Hans • 265  
 Dam van Isselt, Henriëtte van • 216, 224-225  
 Dam van Isselt, Lucie van • 74  
 Dam, Max van • 100, 241  
 Darwin, Charles • 8, 118  
 Davids, Sem • 156  
 Debrot, Cola • 133-134, 142  
 Denninger, Carole • 266  
 Derain, André • 45  
 Despiau, Charles • 304-305  
 Deyssel, Lodewijk van • 223  
 Dijkstra, Johan • 209  
 Dik, Cor • 241  
 Doesburg, Theo van • 37, 205  
 Domela Nieuwenhuis, Ferdinand • 98, 151, 155  
 Dongen, Kees van • 37  
 Donkersloot, Nico • 175-176, 179, 296  
 Dooijewaard, Jaap • 258-259  
 Doorman, Maarten • 311  
 Doorn, Tinus van • 42  
 Dörner, Max • 111, 131  
 Doude van Troostwijk, H.J. • 256  
 Dresden, Sem • 218-219  
 Dreyfus, Alfred • 123  
 Dubuffet, Jean • 196  
 Duffelen, Gerrit van • 98
- Duinkerken, Anton van • 77  
 Dunk, H.W. von der • 265, 287, 317  
 Duwaer, Frans • 78, 217
- Ebbinge Wubben, Coert • 216  
 Ebbinge Wubben, J.C. • 54  
 Edersheim, Berthe • 58  
 Eeden, Frederik van • 223  
 Eesteren, Cornelis van • 44  
 Eichmann, Adolf • 252, 286  
 Einstein, Albert • 136  
 Elburg, Jan • 196  
 Elffers, Dick • 218  
 Emde Boas, Magda van • 282-283, 318  
 Emma, koningin-regentes der Nederlanden • 92  
 Engelman, Jan • 7, 41, 50, 69, 75-76, 132-134, 139-140, 146-149, 168, 213, 218, 242, 275, 278-281, 287-289, 300, 328-329, 332, 336  
 Enklaar, Jasper • 121  
 Erfmann, Ferdinand • 247, 304  
 Eschauzier, Frits • 44  
 Essen, Hein von • 42, 67-68, 158  
 Esser, Piet • 150, 217, 228, 306  
 Everbag, Frans • 96, 105, 240  
 Ex, Sjarel • 291  
 Exter, J.J.N. • 49  
 Eyck, Charles • 74, 144, 190, 192, 205, 335
- Feer, Anneke van der • 217  
 Fernhout, Edgar • 134, 198, 290  
 Fiedler, Herbert • 101, 234  
 Fierens, Paul • 113, 149  
 Filarski, Dirk • 220  
 Flipse, Eduard • 298  
 Fontane, Theodor • 122  
 Fortuyn, Pim • 293  
 Frank, Anne • 263, 270, 318  
 Frank, Hans • 55  
 Franken, Marianne • 241  
 Franklin, Benjamin • 199  
 Freud, Sigmund • 136  
 Fuchs, Rudi • 30  
 Fukuyama, Francis • 293
- Gabriëlse, Johan • 242  
 Garf, Salomon • 50, 96, 100, 241-242  
 Geer, Dirk Jan de • 132, 135, 146  
 Geer, Heddy de • 132, 146, 313  
 Geest, Jan van • 288  
 Gelder, Hendrika van • 100, 241  
 Gelder, Henk van • 268-269, 292  
 Gelder, Jan van • 279, 329  
 Gerdes, Ed • 28, 30, 46, 48, 70, 74, 80, 85,

98-99, 102-103, 105, 107-108, 126-127, 129, 139-141, 144, 147, 162, 164, 166-168, 185, 197, 202, 239, 247, 255, 292, 315, 325  
 Gerrits, Ger • 159, 217  
 Gestel, Leo • 37, 96  
 Gidding, Jaap • 160  
 Gilse, Jan van • 78  
 Giltay Veth, G.A. • 279-280  
 Goebbels, Joseph • 60, 140, 247  
 Goedewaagen, Annie • 154  
 Goedewaagen, Tobie • 25, 27-28, 30, 47-49, 58-63, 74-75, 99, 103, 126, 147, 154, 163, 168, 222, 299  
 Goering, Hermann • 46, 54  
 Goes van Naters, Marinus van der • 133, 145, 275  
 Gogh, Theo van • 293  
 Gogh, Vincent Willem van • 7, 193-194, 329  
 Goldstein, Chaja • 191  
 Gorter, Herman • 192, 223  
 Goth, Sari • 104, 217, 238, 246  
 Goudstikker, Jacques • 255, 293  
 Grass, Günter • 325-326  
 Greenberg, Clement • 307  
 Grégoire, Paul • 154, 213, 298  
 Greshoff, Jan • 95, 157  
 Groen, Koos • 257, 259  
 Gruyter, Jos de • 7-9, 29, 40, 106, 327  
 Guernonprez, Paul • 32, 330  
 Guilbaut, Serge • 323  
 Guntenaar, Ben • 303  
 Güsten, Theo • 191

Haagen, J.K. van der • 53, 56  
 Haas, A. de • 245-246  
 Haas, Aad de • 327-328  
 Haas, Nico de • 157, 164, 300  
 Haffmans, Joep • 127  
 Hahndieck, Herman • 127, 305  
 Hall, Frits van • 57, 152-153, 297, 302  
 Hammacher, Bram • 36-37, 111, 185, 195, 202-206, 211, 213, 215-216, 278, 282, 300, 305, 307, 324  
 Hannema, Dirk • 52-56, 80, 147, 160, 223, 298  
 Hannema, Frans • 106-107, 146-147, 164, 247, 260, 300, 316  
 Hansen, Walter • 28  
 Hart, A.C. 't • 231  
 Hartz, Louis • 96  
 Haver Droeze, J. • 212  
 Havermans, Jan • 71, 153, 159, 213, 215, 224  
 Hefting, Victorine • 279  
 Heijbroek, J.F. • 312  
 Heijden, Chris van der • 13-14

Heijermans, Herman • 58, 227-229  
 Heijs, Roelof • 286-287, 320  
 Heijs-Boerma, Marcha • 287  
 Hell, Johan van • 217, 219  
 Hem, Piet van der • 94  
 Hemel, Oscar van • 218  
 Hendriks, J. • 156  
 Henkel, M.D. • 49  
 Henkels, August • 43-44, 265, 321  
 Hermans, W.F. • 33-34, 43, 85, 335  
 Herwijnen, Dien van • 204  
 Herwijnen, Jan van • 16, 113, 198, 203-204, 240, 260  
 Hess, Felix • 97, 100, 241  
 Hesterman, Johannes • 243  
 Heubel, Gustav • 108  
 Heutsz, J.B. van • 57, 151  
 Heynsius, Kees • 103, 108, 203, 237, 252  
 Hitler, Adolf • 28, 39, 41, 46, 53-55, 98, 101, 136-137, 140, 148, 150, 157, 160, 252, 268, 288, 329  
 Hofhuizen, Herman • 304, 306  
 Hondius, Dienne • 13, 186  
 Hoogterp, S.S. • 107  
 Hoopen, Paul Hugo ten • 301  
 Horst, Liesbeth van der • 49  
 Horst-van der Lugt Melsert, Wilhelmina van der • 223  
 Houts, Cathérine van • 36, 325  
 Houtsmuller, Elisabeth • 298, 307  
 Houwink ten Cate, Johannes • 125  
 Huig, Michael • 296, 310-311  
 Huizinga, Johan • 120  
 Hynckes, Raoul • 25, 30, 70, 109-110, 113-114, 125, 129, 131, 147, 168, 248, 278-279, 282, 284, 290, 327-328

Ijkelenstam, Hendrikus • 104, 240, 242  
 Illés, Vera • 253  
 Israëls, Isaac • 93  
 Israëls, Jozef • 56, 58  
 Iterson-Knoepfle, Olga van • 98  
 Ivens, Joris • 153

Jacobs van den Hof, Gijs • 165  
 Jaffé, Hans • 9, 44, 52, 195, 200, 303, 324  
 Jansen van Galen, Driekus • 56-57, 71  
 Jelinger, H. • 74  
 Jong, Germ de • 245  
 Jong, Loe de • 71, 204, 263, 286, 308  
 Jongh, Eddy de • 288, 295  
 Juliana, koningin (prinses) der Nederlanden • 94, 97, 113, 152, 209  
 Jurrens, Johannes • 36, 106, 240

- Kaas, Jaap • 100, 241-242, 248, 296  
 Kafka, Franz • 141  
 Kant, Immanuel • 166  
 Karsen, Eduard • 95-96  
 Kassies, Jan • 183, 188, 300  
 Kat, Otto de • 150, 298  
 Kate, Bonne ten • 255  
 Keizer, Madelon de • 13, 283  
 Kempers, Bram • 134, 276, 284  
 Kerckhoven-Kling, Mien van • 300  
 Kessels, Jos • 269  
 Ket, Dick • 30, 84, 109, 111, 284, 290  
 Keulen, Jan van • 218  
 Kickert, Conrad • 37  
 Kimpe, Reimond • 268  
 Klijn, Edwin • 118  
 Kloos, Willem • 115  
 Knap, Gerrit • 93  
 Knap, Henri • 200-201  
 Kneulman, Carel • 251, 301, 303  
 Knuttel, Gerard • 40  
 Koch, Andreas • 295  
 Koch, Peter • 133, 136, 138, 144, 292  
 Koch, Pyke • 16-17, 19, 21, 25, 30, 84, 89-90, 111, 114, 125, 128-149, 152, 167-168, 198, 203, 206, 247, 275-295, 306, 310-311, 313-315, 317-320, 322, 328-329, 335  
 Kokoschka, Oskar • 96, 251  
 Kollwitz, Käthe • 96  
 Kolthoff, Mark • 209  
 Konijnenburg, Willem van • 16, 71, 93  
 Koning, Paul • 303  
 Koomans, Nicolaas • 203  
 Koopmans, Ype • 159, 266, 305-308  
 Kouwenaar, Gerrit • 196  
 Krabbé, H.M. • 109  
 Krielaart, Ton • 227  
 Krimpen, Jan van • 217  
 Krop, Hildo • 30, 41, 96-97, 104, 149, 152, 190, 214, 228-229, 238, 246, 248, 302, 305, 307  
 Kruiningen, Harry van • 217, 251  
 Kruls, Hendrik • 177  
 Kruseman, Jan Adam • 90  
 Kuijten, Harrie • 220  
 Kuyle, Albert • 144, 146, 327  
 Kuyvenhoven, Fransje • 46, 125, 222  
  
 Laarse, Rob van der • 13, 267, 270  
 Labouchère, George • 136, 153  
 Lammers, Han • 227  
 Lampe, George • 305  
 Land, Ans op 't • 297  
 Langfeld, Gregor • 12, 323, 333  
 Le Corbusier • 195  
  
 Leck, Bart van der • 37, 205  
 Leeser, Titus • 100-101  
 Leeuw, Gerard van der • 177, 217, 231  
 Leeuw, Ronald de • 266  
 Leeuwen Boomkamp, Jan van • 259  
 Leeuwen Boomkamp, Louis van • 118, 129  
 Lehning, Arthur • 37  
 Lenin, Vladimir Iljitsj • 116  
 Lewin, Lisette • 152, 154  
 Leyden, Ernst van • 205  
 Leyden, Karin van • 205  
 Liebermann, Max • 56, 96, 98  
 Liempt, Ad van • 31  
 Lier, Bas van • 127, 271  
 Lier, Carel van • 8, 70, 98, 109-111, 113, 117-118, 124, 126-127, 140, 258, 260, 271, 274, 314  
 Lier-van de Velde, Elisabeth van • 111, 116-117, 126, 258-259  
 Limperg, Koen • 78  
 Limpers, Johan • 297  
 Lith, Hubert van • 249  
 Löb, Kurt • 249, 251, 301-302  
 Lombroso, Cesare • 27  
 Lopes de Leao Laguna, Baruch • 96-97, 100, 241  
 Lorm, Bram de • 284  
 Lowenthal, David • 264  
 Lucebert • 196, 339  
 Luns, Huib • 93, 97, 99, 198  
  
 Made, Jan van der • 160  
 Maillol, Aristide • 304-305  
 Maks, Kees • 16, 96, 103, 107  
 Mann, Heinrich • 96  
 Maris, Simon • 96-97  
 Marx, Karl • 8, 118  
 Mastenbroek, Clary • 335  
 Matisse, Henri • 193, 195-196, 323  
 Matthey, Ignaz • 222, 224-227  
 Maurras, Charles • 123  
 Mecklenburg, Norbert • 122  
 Meefout, Jan • 298  
 Meerten, Hans van • 190  
 Mees, Jacob • 143  
 Meijer, Ton • 238, 246  
 Mekink, Johan • 284, 290  
 Melchers, Hans • 291, 319  
 Melle, zie Oldeboerrigter, Melle  
 Mendes da Costa, Joseph • 37, 93, 227-229, 302  
 Mengelberg, Willem • 160, 167  
 Menger, Truus • 213, 316  
 Meuldijk, Maarten • 28, 56-57, 146-147  
 Meurs, Harmen • 38-39, 41, 58, 85, 120, 153, 173, 333

- Meyer, Arie van • 188, 244, 252, 254  
 Mey, Rik van der • 253-254  
 Micheels, Pauline • 119  
 Minco, Marga • 34  
 Miranda, Frank de • 228  
 Modigliani, Amedeo • 150  
 Moesman, Joop • 39, 291  
 Mogendorff, Ro • 251  
 Molkenboer, B.H. • 77  
 Mondriaan, Piet • 7-10, 37, 84, 93, 109, 173, 193, 195, 205, 287, 327  
 Monnickendam, Martin • 100, 241-242  
 Mooij, Annet • 268  
 Moore, Henry • 304  
 Morro, Clément • 114  
 Mosse, George • 20, 27  
 Mulder, Hans • 20, 25, 34, 42, 71-72, 85, 97, 103, 144, 217, 254, 263, 264-265, 308, 318, 325  
 Mulder, Jan • 219  
 Muller, Wout • 335  
 Mussert, Anton • 30, 53, 57, 115, 118-119, 129, 162, 222, 266, 269, 271, 273-274  
 Mussolini, Benito • 111, 115, 137-138, 148, 154-155, 158, 272, 282  
  
 Nanninga, Dirk • 246  
 Nauta, Max • 182  
 Nève, Edouard de • 155-157  
 Nicholas, Lynn • 55  
 Nicolas, Joep • 205  
 Niehaus, Kasper • 41, 106, 111, 113, 121, 129, 149, 259, 314  
 Nietzsche, Friedrich • 137, 164, 261  
 Nieuwenhuys, Constant • 196-197, 250, 323-324  
 Nieuwenhuys, Jan • 196  
 Nijhoff, Martinus • 44, 133-134, 142, 217  
 Nijs, Willem • 247-248, 260, 316  
 Noordaa, Louis van der • 242  
 Noothoven van Goor, Mary • 162  
 Nora, Pierre • 85  
 Nordau, Max • 27  
  
 Oldeboerrigter, Melle • 30, 333, 335  
 Oord, Arie van der • 122  
 Oorschot, Geert van • 335  
 Ortega y Gasset, José • 120  
 Osselen, Erna van • 217  
 Ouwerkerk, Annemiek • 288-289, 318  
  
 Paape, A.H. • 264  
 Pallandt, Charlotte van • 249  
 Pam, Max • 53  
  
 Pant, Theresia van der • 249, 251  
 Peizel, Bart • 49, 96, 99, 102, 104, 168, 185-186, 199-200, 221, 233, 237, 239-240, 248  
 Picasso, Pablo • 10, 43, 84-85, 193, 196, 198, 323, 332, 335-336  
 Pieneman, Jan Willem • 90  
 Piersma, Hinke • 186  
 Pinder, Wilhelm • 233  
 Planten-Koch, Jo • 135, 276  
 Plas, Michel van der • 75  
 Plasschaert, Albert • 94  
 Ploeg, Rick van der • 10  
 Poelje, Gerrit van • 67  
 Polet, Johan • 16-17, 20-21, 30, 62, 64, 89-90, 98, 113, 149-165, 167, 206, 245, 278, 289, 296-302, 304-311, 313-316, 319, 322  
 Polet, Sybren • 306  
 Poll, Herbert van der • 95, 100, 106, 240, 243, 249-251  
 Ponstijn, Jan • 248  
 Postma, Kor • 131  
 Poussin, Nicolas • 121  
 Praag, Gerrit van • 186  
 Prange, J.M. • 234  
 Presser, Jacques • 252, 286  
  
 Raalte, Marinus van • 49-50, 96, 100, 241-242, 252  
 Rädecker, John • 30, 134, 149-150, 152-154, 165, 213, 298, 302, 305, 307-308, 316  
 Ranitz, Sebastiaan de • 60-61, 82-83  
 Rauter, Hanns Albin • 240  
 Reeser, Eduard • 219  
 Regnault, P.A. • 146, 193  
 Regteren Altena, Marie van • 49, 104  
 Reijers, Willem • 303  
 Reijn, Theo van • 305  
 Reinink, Hendrik Jan • 179, 205, 279  
 Rembrandt • 7, 28-29  
 Renan, Ernest • 305  
 Reve, Gerard • 335  
 Revijs, Jacobus • 122  
 Richier, Germaine • 304  
 Riefenstahl, Leni • 290, 330  
 Rietveld, Gerrit • 44, 134, 142, 190, 291, 295  
 Rijnders, Gerhard • 151  
 Robertson, Suze • 211  
 Röell, David • 48, 50-52, 192-193, 198, 219, 337  
 Roelofs, Charles • 327  
 Roland Holst, Adriaan • 75, 133-134, 142  
 Rölöng, Gerard • 36, 168  
 Romijn, Peter • 175  
 Rood, Katinka van • 71

- Roodenburg-Schadd, Caroline • 204  
 Roos, Ab de • 182, 193-195, 199-200, 216, 238, 281  
 Rooskens, Anton • 196  
 Rorink, Peter • 195  
 Rosch, Karl-Heinz • 267  
 Rösch, Perdita • 330  
 Rosenberg, Alfred • 27, 121  
 Rost van Tonningen, Meinoud • 28, 108, 126, 164  
 Rost van Tonningen-Heubel, Florrie • 108  
 Rousseau, Jean-Jacques • 274, 284, 319  
 Rovers, Jos • 244, 250  
 Royaards, Hans • 104  
 Royen, Jean François van • 67-69, 94, 158, 337  
 Royer, Louis • 90  
 Rueter, Georg • 105, 237, 251  
 Rustige, Jacques • 195  
 Ruyter, Michiel de • 49
- Saalborn, Louis • 153  
 Salim, Saraochim • 217  
 Sandberg, Willem • 20, 42-44, 50-52, 68-69, 78, 83, 173, 176, 179, 187, 189-201, 204, 206, 208, 211, 213, 216-217, 219, 221, 228-229, 233, 235, 242, 250, 281, 283, 298, 303-304, 307, 316-317, 319, 323-328, 332-339  
 Sanders, Paul • 9, 113-114, 119, 125, 138-139, 168, 172, 218, 328  
 Sansovino, Francesco • 331  
 Sansovino, Jacopo • 331-333  
 Sarneel, Ko • 281  
 Sarphati, Samuel • 58  
 Sassen, Ad • 74-75  
 Schaller, André • 303  
 Schapiro, Meyer • 338  
 Schelven, A.A. van • 137  
 Scheringa, Dirk • 291  
 Schermerhorn, Willem • 178, 231  
 Schilp, Cor • 146  
 Schmidt, K.G. • 50  
 Schmidt-Degener, Frederik • 49  
 Schöffner, Ivo • 231  
 Schotel, Anthonie P. • 245  
 Schretlen, Helen • 259  
 Schrikker, Kees • 245  
 Schuhmacher, Wilma • 248, 292  
 Schuhmacher, Wim • 30, 48, 109, 113, 173, 248, 284, 290  
 Schulman, David • 50, 96, 100, 103, 241-242  
 Schuyt, Kees • 33  
 Schwartz, Gary • 262  
 Schwartze, Thérèse • 109, 244  
 Schwarz, Mommie • 113
- Seyss-Inquart, Arthur • 52, 54, 69, 74, 158, 160, 240  
 Sieger, Frits • 213  
 Sierhuis, Jan • 250  
 Sinclair de Rochemont, H.A. • 153  
 Singer, Anna • 259  
 Sjollema, Joop • 249, 252  
 Slaa, Robin te • 118  
 Slijper, Salomon • 270-271  
 Sluijter, Gerard • 298  
 Sluijters, Jan • 16, 25, 28-30, 37, 96, 105, 109, 113, 128, 239-240, 327-328  
 Smout, Kees • 223  
 Snijder, Geerto • 158, 160-161, 296  
 Somer, Piet • 153  
 Sondaar, Bertus • 152, 213  
 Speer, Albert • 46  
 Spengler, Oswald • 61, 83, 120, 137, 143, 164, 277  
 Spier, Jo • 97, 100, 241-242, 248  
 Stalin, Jozef • 157, 160, 321  
 Stam, Mart • 44, 66  
 Stärcke, August • 137  
 Stärcke-Koch, Minie • 134-135  
 Starkenstein, Emil • 282  
 Stauthamer, Cephas • 213  
 Steen, John • 146, 290  
 Stein, Gertrude • 44  
 Ster, Jacques van der • 249  
 Steur, Ad van der • 52  
 Stewart Chamberlain, Houston • 27  
 Stigter, Bianca • 215  
 Stins, Dick • 214, 223-224  
 Stokvis, Willemijn • 31  
 Straat, Evert • 156, 218  
 Strauss, Richard • 119  
 Strik, Lou • 251  
 Swagemakers, Theo • 301  
 Sweelinck, Jan Pieterszoon • 223-227
- Tannenbaum, Herbert • 44, 191  
 Taurel, Benoit • 90  
 Taverne, Ed • 33  
 Teeseling, Cor van • 33, 297  
 Teeuwisse, Jan • 307-308  
 Termote, Albert • 213  
 Tétar van Elven, Martinus Gerardus • 90  
 Thompson, J.W. • 123  
 Tiessen, Louis • 196  
 Tiggers, Piet • 218  
 Tilanus, Louk • 307  
 Tilborgh, Louis van • 145, 288-289, 218, 332  
 Timmer-van Eunen, Marie • 280  
 Tintoretto • 121

- Toonder, Jan Gerhard • 173-174, 177  
 Toorop, Charley • 30, 34, 41, 85, 130, 133-134, 144, 153, 211, 290  
 Toorop, Jan • 93, 154  
 Troelstra, Jelle • 104, 217, 249  
 Trousson, Raymond • 274  
 Tulp, Sybren • 223  
 Tuyt, Gijs van • 192
- Veen, Dora van der • 253  
 Veen, Gerrit van der • 71-72, 78, 100-101, 104, 152, 159, 162-163, 213, 229, 242, 253, 297  
 Veer, Paul van 't • 286-287, 320  
 Vegte, Willem van der • 145  
 Veld, Nanno in 't • 125, 177, 179, 221  
 Velde, Dorothea van de • 117  
 Velde, Geer van • 84, 207  
 Velde, Henri van de • 8-10, 16-17, 19, 21, 89-90, 98, 109-121, 123-129, 131, 135, 167-168, 198, 222, 255-263, 265-266, 268-274, 277-278, 289, 295-296, 309, 313-315, 318-319, 322  
 Velde, Lotte van de • 255-256  
 Venema, Adriaan • 253, 263-265, 325  
 Vermaat, Willemina • 78  
 Verster, Floris • 211  
 Verwey, Albert • 95  
 Verwey, Kees • 310, 312  
 Vestdijk, Simon • 34, 85, 133, 141  
 Veterman, Eduard • 180  
 Veth, Cornelis • 106  
 Viola, Maria • 113-114  
 Visser, Ad de • 233, 304, 328  
 Visser, H.F.E. • 52  
 Visser, Lodewijk • 214  
 Visser, Mathilde • 214  
 Visser, Piet • 163, 298-300  
 Visser, Tjipke • 98, 104, 223-224  
 Vlamincq, Maurice de • 45  
 Vlasakker, F.M.W. van de • 81-82  
 Vlasman-Lingeman, Roos • 106  
 Vliet, Gerard van • 108, 176  
 Vlist, Leendert van der • 104  
 Voltaire • 8, 188  
 Volten, André • 226  
 Voorhoeve, Ernst • 136, 141  
 Vordemberge-Gildewart, Friedrich • 44, 84  
 Vorm, Willem van der • 52  
 Voskuil, Jo • 224  
 Voûte, Edward • 57, 126, 224  
 Vree, Frank van • 12-13, 252, 317  
 Vries, Anne de • 73  
 Vries, Theun de • 162  
 Vriesland, Victor van • 185
- Vrijberghe de Coningh, A.J.W. van • 241, 280  
 Vroman, Leo • 270
- Walraven, Marie Christine • 249  
 Warburg, Aby • 15, 330-331  
 Warmbrunn, Werner • 82  
 Waterschoot van der Gracht, Gisèle van • 287  
 Weddepohl, Charles • 249  
 Wehofsich, Franz • 108  
 Weitenberg, Frans • 147  
 Wenning, Ype • 98, 108  
 Wentinck, Charles • 281, 284-287, 307  
 Werkman, Hendrik • 19, 34, 42-45, 47, 69, 77, 83-84, 121, 173, 193-194, 196-198, 217, 265, 321-322, 330, 338-339  
 Werner, Frans • 222-227  
 Wertheim, Johan • 101  
 Westerik, Co • 234  
 Westermann, Gerard • 103, 106-107, 203, 240, 242  
 Wezelaar, Han • 150, 152, 165, 298, 302, 308  
 Wibaut, Floor • 98  
 Wichman, Erich • 131, 133, 137, 145, 152-154, 285, 292  
 Wiegers, Jan • 44, 104, 144, 155, 211, 219, 249  
 Wiegman, Matthieu • 155, 209, 298, 328  
 Wiessing, Henri • 155  
 Wijdeveld, Hendrik • 66  
 Wijnberg, Nicolaas • 336  
 Wijngaardt, Piet van • 220-221, 318  
 Wilde, Edy de • 201, 204, 206, 226-227, 235, 278, 307, 324  
 Wilhelmina, koningin (prinses) der Nederlanden • 92, 105, 174, 187, 199, 202, 213, 244  
 Willem I, koning der Nederlanden • 90, 92  
 Willem II, koning der Nederlanden • 92  
 Willem III, koning der Nederlanden • 92  
 Willink, Carel • 28, 30, 48, 84, 111, 114, 125, 130-131, 140, 147, 168, 198, 278-279, 281-282, 284, 290, 327-329, 332  
 Wolvecamp, Theo • 196  
 Wouters, Wilm • 104, 107
- Zadkine, Ossip • 150, 216  
 Zandvliet, Kees • 129  
 Ziegler, Adolf • 39  
 Zijl, Lambertus • 37, 93, 302  
 Zuithoff, Ate • 43



# 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 bezettings-tijd. 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, verdronen 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 verstrek- te, 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, volgzame 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 ariërverklaring 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 Velde's *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.



## Summary

This research describes the reception of Dutch visual artists who, as a consequence of their collaborationist behaviour during the Second World War, became known as being 'wrong' ('fout'). The book is divided in two parts. The first part, *History*, includes the first two chapters. These chapters are dedicated to 'wrong' art and its artists during the German occupation of the Netherlands. The second part, *Memory*, consists of chapter three, chapter four, and concluding remarks. This part focuses on the repercussions of the war in the post-war art world. This structure shows how human memory often distorts, displaces and inflates historical events and how this is related to a community's collective memory and identity.

The first chapter describes the Netherlands' art world in wartime. The national socialist regime spent a relatively large amount of money on art, as art was meant to convince the people of the virtues of the national socialist ideology. Very strict standards were set for art: it had to be realistic and represent popular ('volkse') themes such as landscapes of Holland, farm life, ideal cityscapes, and 'Aryan' persons. Registration with the Dutch Chamber of Culture ('Kultuurkamer') was mandatory. This was a national socialist association that provided subsidies and material, organised exhibitions, and took action against 'kitsch'. Artists who did not register were banned from pursuing their profession. Jewish artists were not permitted to join. The second chapter is dedicated to the war histories of *Arti et Amicitiae*, Amsterdam's artists society, as well as painters Henri van de Velde and Pyke Koch, and the sculptor Johan Polet. *Arti et Amicitiae*'s board collaborated with the Nazi regime largely out of economic interest, while Van de Velde was a member of the Dutch National Socialist Movement (*Nationaal-Socialistische Beweging* or NSB), and Koch sympathised with Italy's fascism. Polet had sympathised with leftist political movements in the 1920s, but later became sympathetic to fascism and national socialism. During the war, he was a member of the Culture Council (*Kultuurraad*), a prestigious national socialist institution with an advisory function within the cultural sector. Chapter three describes the purification of the art world after the liberation from the perspective of five influential institutions: the official purification council for the visual arts (*Ereraad voor de Beeldende Kunsten*), the Dutch Federation of Professional Artists' Societies (*Nederlandse Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars*), founded by artists who had been member of the resistance during the war, Amsterdam's mu-

nicipal museum the Stedelijk Museum, the arts department of the Dutch government, and finally the arts department of the Amsterdam city council. The fourth chapter describes how artists society Arti et Amicitiae and the three individual artists that were introduced in chapter two, functioned in the post-war art world and how their work was appreciated.

This combination of micro- and macro-history results in an account of artists who were *personae non gratae* after the war and of their oeuvres. It also is an account of the society of which they were part and how the Dutch have dealt with the war's legacies in the years since. The research considers artworks as aesthetic objects, but also looks at the function of art in the formation of a community's common identity. It gives an alternative view on the art historical canon, that prescribes what is 'good' art and what is not. This broad approach has yielded widely ranging art and culture-historical findings. In what follows, I sum up the most important ones.

After the war, the Chamber of Culture became the ultimate symbol of the collaboration by artists during the German occupation of the Netherlands. Being a study of collective memory, this research therefore includes the concept of the Chamber of Culture in its title. Yet not everyone who registered with the Chamber of Culture – the great majority of the Dutch artists – was a collaborator. This research provides an overview of the many reasons why artists registered or did not. To mention a few: fear of loss of income was a common reason to sign up. Jewish artists sometimes also attempted, without success, to join the Chamber of Culture because it gave them hope at a time when their very existence was seriously threatened. After the war, a refusal to register was automatically seen as an act of resistance, although some artists who did not register merely opposed the organisational aspects of the Chamber of Culture but had no problems with its ideological nature.

After the war, various authors expressed surprise that little or no artwork made during the war reflects the vicious situation around it. Art historian Hans Mulder proposed to categorise as war time art the art from the post-war reconstruction period, such as the paintings of the Cobra group and the literature of Gerard Reve and W.F. Hermans, since it does deal with the war. It is more interesting, however, to study this post-war art and the art from the occupation period separately. The art of an era does not stand on its own, but reflects the spirit of the age by its form and content. Art historian Bram Hammacher is the only one who has pointed out that the Nazi dictatorship suffocated all artistic creativity. The art of 1940-1945 was a restrained and docile art because it was created by unfree artists, who in

addition – apart from an extraordinarily visionary person like graphic artist Hendrik Werkman – still had no insight into the size of the catastrophe caused by the Nazis. In sharp contrast to this art stands the vividly bright and idealistic work of post-war reconstruction groups like Cobra and Vrij Beelden. This was resistance art given retrospective effect. This was art that shows what the country *wished it had been*, while the subdued landscapes and still-lives of the occupation period show just what the nation in fact was.

Furthermore, it is striking that none of the artists discussed in chapter two found that his cooperation with the national socialist authorities – that, in addition to registering with the Chamber of Culture, included publishing in fascist magazines, exhibiting in national socialist galleries, creating propaganda art and accepting positions in the cultural-political field – had any political significance. Leaning on the principle of *l'art pour l'art*, they all stated that art and politics are strictly separate domains. They presented themselves as free-floating, nearly inviolable figures who always worked at their profession according to their own beliefs. For several reasons, however, it was impossible *especially* for artists to take a neutral stance towards the Nazi regime. In the first place, art was an official propaganda medium in the national socialist society. Secondly, artists had to deal with registering in a mandatory professional association that was structured to be discriminating against outsiders. Thirdly, the registration procedure required the submission of an Aryan Declaration, a certification of their ancestor's 'Aryan' nature. Nevertheless, the adoption of the apolitical position is also understandable. During the war, it was a way to deal with criticism, after the war it was used to influence the judgment of the 'Ereraad', the official purification council and to repair a reputation as someone who had been 'wrong'.

Two paintings are extensively discussed in chapter two because they had far-reaching consequences for how their makers were received: *Self-Portrait with Black Headband* by Pyke Koch (1937) and *The New Man* by Henri van de Velde (c. 1937). Both paintings have been the subject of debate for quite some time, both scholarly and in the media. The central issue of this debate is whether these works should be understood as fascist or not. Based on iconographic research and (re)interpretation of historical sources, I conclude that both paintings have a fascistic developmental origin and therefore the paintings also should be seen as fascist.

The memory of the war played a significant role in the reformulation of the canon of Dutch art post-1945. Such people as Willem Sandberg, Bram Hammacher, Hans Jaffé, and Edy de Wilde, who were largely determina-

tive for the image of Dutch art after 1945, used the power of collective memories to promote non-figurative styles. Art that they found to be stylistically 'good' – such as the work of Mondrian, Karel Appel and Hendrik Werkman – they depicted as morally 'good' art. The notions 'free' and 'pure' were frequently linked to this art, which had a positive influence on how it was received. Cultural historian Aby Warburg already pointed to this 'mnemonic' potential of art in the early twentieth century: as a reservoir of memories, art has a wholesome and unifying effect on society. Art found to be stylistically 'wrong' – the realism the Nazis had favoured – was given a political burden to bear. This art, no matter what the political stance of its maker, was put into association with war and fascism. This way, a few prominent persons in the post-war art world created a fitting art for the resurrected, democratic Netherlands; an artistic answer to the fascism that had dominated the country for five years. This makes just how closely the 'free', post-war art is related to the form of government.

An image that often shows up in media and literature is that of the collaborationist artist who went out of favour *because* he had collaborated during the war. This study shows that this is much too simply stated. For while it was indeed the case that Van de Velde and Polet fell into obscurity, Koch did manage, after a few years of silence, to regain his former popularity as an artist. There are several reasons for Koch's comeback against odds. In the first place, his political preference could be presented as 'innocent', Mussolini-style fascism. This in contrast to Van de Velde, who, as a former member of the National Socialist Movement, found himself in a more difficult place. Because of their clear identity, former members of the National Socialist Movement were hardly able to manoeuvre along the spectrum that ranged from 'wrong' to 'good' closer towards the 'good' – something that was easier for collaborators who did not have this recognizable status. Koch's position within the elite, and the social network that went hand in hand with it, also meant a lot for his post-war appreciation as an artist. In addition, more than did Van de Velde and Polet, this painter lived up to the ideal of the romantic artist that has been in fashion since the nineteenth century. The rules that apply to this eccentric bohemian differed from those for an average person, as was also evident in Koch's case. The most important reason for Koch's comeback, however, was his work, which fit wonderfully into the post-war idea of what good art had to be like: it was not pleasing, it disquieted instead of soothing. In the present-day art world, Koch's ambiguous, sometimes shocking scenes and his androgynous women are preferred by definition in the contemporary art world to the one-dimensional still-lives and landscapes popular in

the thirties and the war years. Koch's professional resurrection was not without a hitch, however. Especially since the 1960s, art critics covering Koch's exhibitions have tended to bring up the war. The tone of Koch's reviews has changed over the decades, and shows how different generations and social groups have thought about the war. It is striking that the judgment of Koch's attitude during the war has become more severe over time. There are a few reasons for this. With the passing of time and the coming of new generations, the taboo on speaking about painful topics like Dutch collaboration and the high percentage of Jews deported from the Netherlands has eroded. Besides, with the post-war increase of individual freedom and expression and the decline of bourgeois community spirit and law-abidingness, there has been a growing lack of understanding of the submissive attitude of the majority of Dutch society during the German occupation. On top of that, criticising Koch's political stance implies a confirmation of the political correctness of the own age. Put briefly, through the story of collaborationist artists and their art, this dissertation shows that art is a carrier of ever-changing memories and identities; and that its appreciation and interpretation are inextricably linked with this function.

*With thanks to Robert Haslach, who edited this summary.*

