

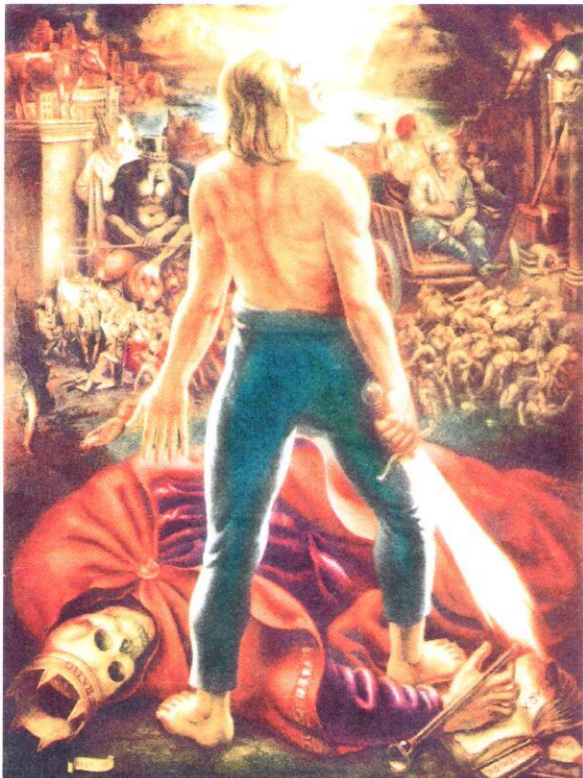
Artistieke zuivering

Dankzij de nazi's kreeg abstracte kunst in Nederland een tweede kans. Gebeurtenissen tijdens de bezetting speelden daarbij nauwelijks een rol. Wél de herinneringen eraan.



Pyke Koch: Zelfportret met zwarte band (1937)

CENTRAAL MUSEUM IN LUTRECHT (SCHENKING)



Henri van de Velde: De nieuwe mensch, 1939

RIJSMUSEUM AMSTERDAM



Claartje Wesselink: Kunstenaars van de Kultuurkamer.

Geschiedenis en herinnering.
Bert Bakker, 400 blz. € 24,95

Knappe studie over de invloed van de Duitse bezetting op de Nederlandse kunst. Vooral door toedoen van Willem Sandberg kreeg modernistische kunst na 1945 een associatie met antifascisme.

Hoe abstracte kunst synoniem werd voor 'goede', zuivere kunst

Door Pieter van Os

In de Tweede Wereldoorlog schilderde Karel Appel landschapjes en stillevens. De radicale vernieuwer die de invloedrijke, nieuwe directeur van het Stedelijk Museum Willem Sandberg direct na de oorlog in hem zag, was nog niet opgestaan.

De houding van verzet, antifascisme en tegen-draadsheid die Sandberg het werk van Appel toedichtte, leek ook nog geen vat op het Amsterdamse 'schilder-beest' te hebben. Appel vroeg en kreeg subsidies van het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten, het DVK, een overheidsinstelling die in handen was van hooggeplaatste NSB'ers. Hij schreef de departementsleiding vleiende briefjes en gaf een schilderij cadeau. Opvallend detail: twee van de werken die het departement van de nog jonge Appel kocht, gingen naar het Mauritshuis in Den Haag. Cultuurhistorica Claartje Wesselink, die deze feiten memoreert in haar proefschrift *Kunstenaars van de Kultuurkamer*, voegt daar aan toe: 'een plaats waar waarschijnlijk niet snel weer een Appel zal opduiken'.

Het is maar één van de vele weetjes uit de studie van Wesselink, waarvan onlangs een handelseditie is verschenen. Appels gedrag was niet uitzonderlijk, zo blijkt uit haar onderzoek, dat zich vooral richtte op kunstenaars die uitgesproken 'fout' waren geweest, zoals Pyke Koch, Henri van de Velde en beeldhouwer Johan Polet. Net als het overgrote deel van de Nederlanders kunstenaars (op de beeldhouwers na), meldde Appel zich aan bij de Kultuurkamer, een organisatie die een ondertekende ariërvlaring vereiste. Abstractie, expressionisme en andere experimentele kunst, waren al vóór de oorlog in onbruik geraakt – en onpopulair, ook onder critici. De bezetting veranderde daar niets aan: hoe luidruchtiger het front, hoe stiller de stillevens.

De verandering kwam pas met de bevrijding. Toen kwamen abstraherende vormen van kunst te staan voor een houding van verzet en antifascisme. En symbolen, dat is Wesselinks belangrijkste punt, trekken zich van de werkelijkheid niets aan. Wel van de herinnering aan de feiten – de 'ervaren geschiedenis'. Nog in 1985 neemt een museum in Gouda werk van Appel op in een expositie gewijd aan kunstenaars die zich tegen de bezetter hadden gekeerd. Verzetkunst. Appel was er synoniem mee geworden.

Comeback

Dat de abstractie na de oorlog salonfähig werd, is niet vreemd – en een internationale ontwikkeling. Maar hoe is dat in Nederland precies in zijn werk gegaan? En wie waren het die de avant-garde een comeback lieten maken, op welke podia en in welke woorden? Wesselink komt uit bij mannen met macht en gezag in de kunstwereld. Zoals de criticus Bram Hammacher, vanaf 1947 directeur van het Kröller-Möller. Hans Jaffé, verzetsman, criticus en een van de weinige Nederlandse *Monuments Men*. En de belangrijkste: jonkheer Willem Sandberg. Als geen ander drukte hij een stempel op het kunstleven van de wederopbouwjaren.

Uit de vele spreekteksten, dagboeknotities en brieven die Sandberg naliet, blijkt hoe juist voor hem goed en fout niet louter ethische, maar vooral ook esthetische categorieën waren. Goede kunst kwam van betere mensen. Hun werk prees hij met woorden als 'vrij' en 'levend'. En zelfs 'zuiver'. Als hij daarentegen over het realisme sprak, was het woord 'fascisme' zelden ver weg. Zeker niet als hij sprak over het neorealisme en het gematigde expressionisme van de Bergense School, zo populair in de jaren dertig. De traditie, aldus Sandberg was dood. Vernieuwing was leven.

Sandberg had het tje mee: de opkrabbende natie hunkerde naar vernieuwing. Sociologen hebben wel

gekscherend opgemerkt dat na de oorlog iedereen in het verzet had gezeten. Wie na 1945 wilde laten zien uit het juiste hout te zijn gesneden, wilde qua smaak niet op één lijn met Hitler of Mussert staan. 'Met de afwijzing van het realisme', schrijft Wesselink, 'werd de afstand tot oorlog en fascisme vergroot.' Dit effect was zo krachtig 'dat de geschiedenis zelfs soms uit zicht raakte'.

Geen conformisten

Appel is niet de enige die dat ondervond. Neem de realistisch werkende kunstenaars die actief waren geweest in het verzet. Kunstenaars als Melle, Harmen Meurs of Wim Schuhmacher: hoewel politiek in orde, was hun kunst in zekere zin besmet. Machtige stemmen namen het niet meer voor ze op, ze exposeerden op minder prominente plekken, de waardering taande. Wilden ze succesvol blijven, dan moesten ze zich artistiek aanpassen. Dat was lastig, want hun politieke stellingname tijdens de bezetting had wel laten zien: zij waren geen conformisten. Sommige van deze 'slachtoffers' van de nieuwe wind, bleven er stoïcijns onder. Anderen beklagden hun lot luidruchtig. Charles Eyck, vóór de oorlog de bekendste Limburgse kunstenaar, trok in de jaren vijftig fel van leer tegen Sandberg en diens 'esthetische zuivering', aldus Wesselink. Saillant feit: Sandberg had bij Eyck ondergedoken gezeten. Extra zuur voor deze kunstenaar was dat de sensitiviteit voor de politieke connotatie van kunst door de oorlog enorm was verhoogd. Toen het schilderij *De nieuwe mensch*, van NSB'er Henri van de Velde, in 1939 werd geëxposeerd bij kunsthandel Van Lier in Amsterdam, merkte alleen een communistische recensent de natio-

Charles Eyck trok fel van leer tegen Willem Sandberg en diens 'esthetische zuivering'

naal-socialistische betekenissen op. De rest prees het werk, om veel redenen, maar nooit een politieke. Na de oorlog was zo iets ondenkbaar. Toen het Rijksmuseum het werk in 2007 aankocht, ontstond zelfs nog een klein rel. Zo'n fout werk – wat moest het Rijks daarmee?

Niet voor niets kwam het met de reputatie van Van de Velde na de oorlog niet meer goed. Voor de beeldhouwer Polet, een van de drie andere hoofdrolspelers in Wesselinks studie, gold hetzelfde. Hij zou het aura van de foute kunstenaar niet meer te boven komen. Pyke Koch daarentegen heeft zijn liefde voor het fascisme niet hoeven bekomen met eeuwige verguizing. Dit 'pronkstuk van de revolutionaire kracht van de NSB', zoals een nationaal-socialist hem in de oorlog noemde, heeft uiteindelijk de canon van de Nederlandse kunst gehaald. Wesselink geeft hier veel verklaringen voor. Zoals de aard van zijn werk: wel realistisch, maar niet gedwee of bevallig. Maar het belangrijkste was misschien wel dat Koch tot de Nederlandse elite behoorde. Daarin kon een politieke dwaling van een kunstenaar wel als een artistieke buitenissigheid worden geduld. En Karel Appel? Dat Sandberg hem uitkoos als de anti-oorlogskunstenaar, moet een beslissing zijn geweest, geen onwetendheid. Toen Appel in 1946 deelnam aan de expositie *Jonge schilders* kreeg Sandberg een brief die hem op het opportunisme van Appel wees. Die had 'uit den Duitschen hand gegeten' en geslijmd met de nationaal-socialistische autoriteiten. Sandberg was normaal erg gespitst op dit soort informatie. Maar bij deze keuze tussen artistiek-goed en politiek-niet-helemaal-in-orde, koos hij voor de kunst. Boven de brief krabbelde hij: 'opbergen'.