De doorbraak van de moderne kunst in Nederland

Onder redactie van Willemijn Stokvis

8. De kunstenaarsgroep Vrij Beelden

Isabel Brouwer
Willemijn Stokvis

Ontstaan en korte voorgeschiedenis van Vrij Beelden

De tentoonstelling 'Kunst in Vrijheid', die in het najaar van 1945 in het Rijksmuseum te Amsterdam werd gehouden, wekte de indruk dat er op het gebied van de moderne kunst in Nederland weinig essentiële veranderingen hadden plaatsgevonden. Van de meer dan 1100 inzendingen waren slechts enkele werken verrassend te noemen. Men kan zich echter afvragen of deze tentoonstelling in haar geheel wel representatief was voor de stand van zaken in de toenmalige Nederlandse schilderkunst, een vraag die J. A. Leerink in 1946 in het kunsttijdschrift *Phoenix* ook al stelde.[1] Een aantal Nederlandse kunstenaars hield zich namelijk direct na – en ook al in – de tweede wereldoorlog duidelijk wél bezig met mogelijke vernieuwingen binnen de beeldende kunst.

Een van die kunstenaars was de Amsterdamse schilder Willy Boers. Vóór de tweede wereldoorlog had hij al enige bekendheid gekregen door diverse exposities in Amsterdam en Den Haag.[2] Hij schilderde toen voornamelijk in magisch-realistische stijl, hetgeen hem na de oorlog niet langer mogelijk was omdat deze stijl voor hem 'een morele waarde vertegenwoordigde die op hetzelfde moment in Europa vernietigd werd.'[3] Vanaf dat moment besloot hij non-figuratief te gaan werken. Een dergelijke invloed van de oorlog op de manier van werken zou ook bij een groot aantal andere kunstenaars een belangrijke rol gaan spelen[4] (afb. 105, 106, 107).

Over de tentoonstelling 'Kunst in Vrijheid' zei Boers, secretaris van de tentoonstellingscommissie en lid van de jury voor schilders: 'Daaruit bleek dat er schilderkunstig gezien praktisch niets was gebeurd. Ik vond toen dat kunst in vrijheid natuurlijk geweldig was *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.*'[5]

Met 'de vrijheid van de kunst' bedoelde Boers de vrijheid om als kunstenaar een eigen beeldtaal te kiezen, de vrijheid om te experimenteren met verschillende uitdrukkingsmogelijkheden, de vrijheid zich los te maken van de heersende conventies.

Dergelijke ideeën vonden in deze periode slechts een kleine kring van aanhangers; bij publiek en pers kregen zij in het algemeen weinig waardering. Men was niet alleen van oordeel dat experiment en abstractie zo'n vijfentwintig jaar terug al aan bod waren geweest en dat dit niet nog eens herhaald hoefde te worden, men toonde vaak regelrechte afkeer, die soms agressieve vormen kon aannemen. Illustratief voor dit laatste is een kunstkritiek naar aanleiding van het in 1947 bij kunsthandel Plaats in Den Haag geëxposeerde werk van de beeldhouwer Piet van Stuyvenberg (die in 1948 lid van Vrij Beelden zou worden). De betreffende kunstcriticus kreeg 'de neiging om zijn stoepsteenformaties in de grond te stampen, of zijn deerniswekkende bol en blok composities tussen de eenden en meeuwen in de Vijver te werpen.' Van Stuyvenberg zei later hierover: 'Abstracte kunst was toen voor de meesten onaanvaardbaar.'[6]

Wel bleken de ideeën van Willy Boers aan te sluiten bij die van een aantal andere kunstenaars,

Noten vanaf p. 215

zodat er al in 1946 rondom hem een kring ontstond,[7] die zich Vrij Beelden zou gaan noemen en als eerste kunstenaarsgroepering in Nederland na de tweede wereldoorlog de strijd aanbond met de gangbare conventionele opvattingen over beeldende kunst. In het licht van deze strijd dient men het ontstaan van de groep Vrij Beelden te zien, en zo wordt ook pas de historische betekenis duidelijk van deze kleine kern van kunstenaars die tegen de sterke stroom van het traditionalisme oproeide met de vaste wil abstractie en experiment, waarmee de kunst van de twintigste eeuw haar grote vernieuwing was begonnen, weer tot bloei te brengen. Vergeleken met de internationale stromingen van vóór de tweede wereldoorlog was het werk dat door deze groep gemaakt zou worden bepaald niet nieuw, maar voor Nederland, waar de klok ten aanzien van die stromingen teruggedraaid leek te zijn, op dat moment voor zeer velen wél.

In 1946 exposeerde de groep voor de eerste maal, in het Stedelijk Museum te Amsterdam, maar toen nog onder de naam '12 schilders'. In 1947 besloot men te exposeren onder de naam en met de leuze 'Vrij Beelden'. In de pers bleek men toch niet geheel onwelwillend tegenover Vrij Beelden te staan; soms kon men zelfs enig enthousiasme opbrengen voor kleur of compositie van het werk van sommige leden.[8]

Vanaf 1947 werden er door de groep tot in 1953 jaarlijks tentoonstellingen georganiseerd in Amsterdam, afwisselend in het Stedelijk Museum en in Museum Fodor. Ook vonden er exposities in andere steden plaats.[9]

Samenstelling van Vrij Beelden

Vrij Beelden was in de eerste plaats een Amsterdamse aangelegenheid. Organisatie en leiding waren in handen van een actieve kern die bestond uit de Amsterdamse kunstenaars Willy Boers, Frieda Hunziker, Ger Gerrits (ps. Portheine), Harry van Kruiningen en Wim Kersten.

Naast een grote groep Amsterdammers waren ook een aantal Hagenaars (Piet Ouborg, Jan Roëde, Will Leewens, Wim Sinemus, Willem Hussem) en enige Rotterdammers (Piet van Stuyvenberg, Koos van Vlijmen, Wout van Heusden) lid. In het begin maandelijks, later minder frequent, kwamen de leden van Vrij Beelden bijeen in Amsterdam.

Binnen de groep heeft altijd een sterk individualistische geest geheerst. Men voelde zich niet gebonden door één strikte esthetiek. In feite kon iedere beeldende kunstenaar meedoen, mits hij of zij zich maar met het 'vrije beelden' bezighield.[10]

Aanvankelijk begonnen als een groepering van schilders, werd de groep in 1948 uitgebreid met twee beeldhouwers, Piet van Stuyvenberg en Koos van Vlijmen. Eveneens in 1948 werd de Parijse beeldhouwster Day Schnabel uitgenodigd mee te exposeren in het Stedelijk Museum te Amsterdam. Vanaf 1950 werden ook collages (A. Apol), handgeweven objecten (L. Hubers-Scheuffer) en keramiek (D. Hubers) geëxposeerd. Naast deze technieken heeft bovendien de grafiek altijd een grote plaats ingenomen. Met name Harry van Kruiningen en Wout van Heusden hebben een belangrijk aandeel gehad in de vernieuwing van de naoorlogse grafiek. Onder de naam '4 grafici' hebben Van Heusden en Van Kruiningen vele malen met de grafici M. C. Escher en J. Prange geëxposeerd (o.a. in 't Venster en Museum Boymans-Van Beuningen te Rotterdam, het Haags Gemeentemuseum en het Stedelijk Museum te Amsterdam). Later werd de groep van '4 grafici' nog uitgebreid met de graficus Harry Disberg.

De ideeën achter Vrij Beelden

Vrij Beelden eiste in de eerste plaats volledige artistieke vrijheid voor de kunstenaar op. Los van alle schilderkunstige conventies trachtte men de mogelijkheden van 'het vrije beelden' te onderzoeken.[10] Het is geen toeval dat het juist vlak na de tweede wereldoorlog was dat de artistieke vrijheid door deze kunstenaars als zo belangrijk werd ervaren. Zij achtten deze vrijheid noodzakelijk omdat naar hun idee door de oorlog een totaal nieuwe gevoelswereld was ontstaan die een nieuwe vormentaal vereiste.[11] Een dergelijke nieuwe vorm van kunst hield een verwijdering in van – en voor sommigen een breken met – de figuratieve kunst. Een deel van de kunstenaars van Vrij Beelden ging dan ook pas na de oorlog voor het

105
Willy Boers
zonder titel, 1948
olie/board, 38 × 46 cm.
coll. Kunsthandel De Hoog, Roosendaal/Bergen op Zoom.

106
Willy Boers
La Quintessence, 1947/1948
olie/doek, 90 × 90 cm.
coll. Kunsthandel De Hoog, Roosendaal/Bergen op Zoom.

eerst non-figuratief werken. Een ander deel werkte al voor de oorlog non-figuratief; deze kunstenaars (met name Peter Alma en Friedrich Vordemberge-Gildewart) (afb. 121) werden door de ideeën van Vrij Beelden aangetrokken omdat ze daarin een weer oppakken en nader uitwerken van hun eigen denkbeelden zagen.

Vrij Beelden heeft vrijwel vanaf het moment van haar ontstaan haar ideeën tot buiten de eigen kring willen uitdragen; hiervan getuigen o.m. de publikaties in verschillende kunsttijdschriften.[12] Frieda Hunziker en Wim Kersten zetten zich met name in voor een beter begrip van de non-figuratieve kunst bij het publiek, door het houden van lezingen en het geven van rondleidingen in het Stedelijk Museum. Op deze wijze werd geprobeerd de drempel die voor een groot deel van de museumbezoekers bestond, te verlagen.

In de beknopte catalogus van de expositie die door Harry van Kruiningen en Wim Kersten van 8 december 1946 tot 4 januari 1947 in 't Gildehuys in Amsterdam werd gehouden, werden voor het eerst de ideeën van de '12 schilders' uiteengezet.[13] Centraal in deze tekst van de hand van Wim Kersten, de latere conservator van het Stedelijk Museum, staat de weerlegging van de algemene 'misvatting' dat de beeldende kunst in het algemeen, en dus ook de moderne kunst, de zo natuurgetrouw mogelijke weergave van de werkelijkheid (c.q. de natuur) als uitgangspunt zou moeten nemen. Gesteld wordt dat moderne kunst een geheel nieuwe manier van kijken vereist omdat niet de werkelijkheid, maar de fantasie het uitgangspunt is van de moderne kunstenaar. De werkelijkheid kan wel als inspiratiebron dienen, maar door de prioritieit van de fantasie zal er altijd een verwijdering van de werkelijkheid plaatsvinden. 'De eis van natuurgetrouwheid kan men niet stellen zonder de vrijheid van de verbeelding aan te tasten.'

De puur figuratieve kunst werd dus als een beperking, en daardoor als een gevaar voor de artistieke vrijheid gezien.

In het artikel 'Zo kwam men tot de nieuwe kunst van Vrij Beelden', dat Ger Gerrits schreef in *De Vrije Katheder* van 7 maart 1947, worden de belangrijkste ideeën van Vrij Beelden uiteengezet, die in andere artikelen nogmaals worden bevestigd. De groep ziet de naam 'Vrij Beelden' vooral als een leuze, een devies voor haar werk, werk dat niet gebonden is aan de zichtbare werkelijkheid. Voorts stelt de groep zich positief op ten aanzien van alle vernieuwingen in de beeldende kunst, en is fel gekant tegen het bewust tegenhouden van deze vernieuwingen. In de bewoordingen van Gerrits: 'Zij steunen met hun streven op de ontdekkingen in de beeldende kunst, die aan hen vooraf gingen. Zij zijn een verschijning in de kunst, zoals die na de oorlog in verschillende landen optrad. Zij menen hierin de juistheid van hun streven te zien, daar dit gelijktijdig optreden van dit streven na jarenlange isolering als het ware de proef op de som is geweest. [. . .] Er zijn er onder hen, die lang vóór de oorlog al in deze geest werkten. Ook is deze groep voor uitbreiding vatbaar. Want er zijn nog meer geestverwante kunstenaars hier te lande, en er zullen er nog meer komen. Zij gingen vóór de oorlog verloren in de massa-tentoonstellingen van de verenigingen of in het grote aantal particuliere tentoonstellingen. Door gezamenlijk te exposeren willen zij nadrukkelijk de aandacht vragen voor wat zij menen dat van deze tijd is. Zij bouwen voort op wat vóór hen en door hen werd gevonden, namelijk op het expressionisme, het cubisme, het surrealisme en de abstracte kunst.'[14]

Werk van Vrij Beelden

Dat Willy Boers teleurgesteld was over het werk dat op de tentoonstelling 'Kunst in Vrijheid' hing, lijkt misschien enigszins bevreemdend, omdat op die tentoonstelling juist ook een groot aantal kunstenaars exposeerden die in 1946 deel zouden gaan uitmaken van de groep van '12 schilders', het latere Vrij Beelden. De reeds genoemde J. A. Leerink schreef naar aanleiding van deze tentoonstelling '[. . .] veel bekenden van vroeger met zeer verdienstelijk werk. Daarnaast veel slechte werken [. . .] Wie had gerekend op grote verrassingen, is bedrogen uitgekomen. Het beste werk, hier aanwezig, stond merendeels op naam van oude bekenden en deze bleven bijna allen voortwerken in hun vroegere stijl.'[15]

107
Willy Boers
zonder titel, 1950
olie/doek, 41,5 × 29 cm.
coll. Kunsthandel De Hoog, Roosendaal/Bergen op Zoom.

Tot deze ouderen rekende Leerink Peter Alma en Vordemberge-Gildewart. Als we nagaan welke leden van Vrij Beelden verder nog op deze tentoonstelling vertegenwoordigd waren, blijken dat te zijn: Anton-Jan Cozijnsen (met vier tekeningen en een litho), Ger Gerrits (met vijf schilderijen), Wout van Heusden (met vijf etsen), Frieda Hunziker (met vier schilderijen en een tekening), Willem Hussem (met twee schilderijen), Wim Kersten (met vijf schilderijen), Harry van Kruiningen (met vijf schilderijen), Quirijn van Tiel (met vijf schilderijen), J. J. Voskuil (met drie tekeningen in Oostindische inkt) en Frans Boers (met zes schilderijen). Over hun werken schrijft Leerink dat Ger Gerrits wel 'deugdelijk vakmanschap' toont, maar niet verrassend is. Frans Boers plakt hij het etiket 'quasi-moderne middelmatigheid' op. Willy Boers schrijft hij een 'goed kleurgevoel' toe, maar hij noemt hem 'niet onthutsend origineel'. Bij Kersten 'ontbreekt kleurgevoel'. Het werk van Van Kruiningen noemt hij 'decoratief en niet bijzonder'. Frieda Hunziker behoort volgens hem tot degenen 'die meer zouden bereiken, als zij minder zouden nastreven.'

Wanneer men een dergelijke kritiek leest, kan men zich met recht afvragen waarom nu juist deze mensen een groep als Vrij Beelden zouden gaan vormen. Het is in dit verband belangrijk goed te beseffen, dat op het moment dat de tentoonstelling 'Kunst in Vrijheid' werd gehouden (herfst 1945) er nog geen sprake was van intensieve contacten met het buitenland.[16] Weliswaar was op deze tentoonstelling veel ruimte gegeven aan Parijse en in Parijs werkende Nederlandse kunstenaars, maar een wisselwerking tussen Nederland en het buitenland was er nog niet. Bovendien bleken de meeste van deze Parijzenaars trouw gebleven aan hun oude stijl, en brachten geen vernieuwend werk.

Wat Leerink zegt over het blijven doorwerken in een vroeger ook al gehanteerde stijl is zeker ook op een aantal kunstenaars van Vrij Beelden van toepassing. Deels betrof dit mensen als Peter Alma, Vordemberge-Gildewart en in zekere zin ook Ouborg, die hun experimenten van voor de oorlog voortzetten. Daarnaast waren er verschillende kunstenaars (waaronder Frieda Hunziker, Willy Boers, Willem Hussem en Ger Gerrits) die nog korte tijd doorgingen met een figuratieve manier van werken, of die mogelijk hun nieuwere werk nog niet voor expositie beschikbaar stelden.

Uit het voorgaande blijkt dat de beste peildatum niet onmiddellijk na de oorlog ligt, maar een à twee jaar later. We mogen immers ook niet verwachten dat, na een lange periode van cultureel isolement, direct na de oorlog al een aantal voor Nederland vérgaande vernieuwingen zouden gaan plaatsvinden. Alles moest eerst weer normaal op gang komen.

Een groot aantal kunstenaars van Vrij Beelden had de laatste jaren van de oorlog niet meer gewerkt, met het gevolg dat een belangrijk deel van de inzendingen op 'Kunst in Vrijheid' ouder werk was. Materiaal was schaars, ook na de oorlog; hiervan getuigen b.v. de noodpakketten met schildersmateriaal die tot in 1947 door een land als Zweden aan Nederlandse kunstenaars werden verstrekt. Zo is op de achterkant van een aantal werken van Frieda Hunziker en Willy Boers uit deze periode nog een Zweeds merk te zien.

Tijdens en vlak na de oorlog was er wel al een proces van verniewing gaande, maar het resultaat hiervan was pas in 1946 te zien, op de tentoonstelling van de '12 schilders'.[17] Een volgende fase in deze ontwikkeling kon men zien op de tentoonstellingen van Vrij Beelden in 1947 en 1948.[18] De vernieuwing zou vooral hierin bestaan, dat een kleine kern zich steeds meer zou afkeren van het figuratieve als uitgangspunt voor de schilderkunst.

Als we bijvoorbeeld werk van Willy Boers uit 1947 vergelijken met dat van voor de oorlog, wordt direct duidelijk welke grote verandering zijn naoorlogse werk heeft ondergaan.[19] Was zijn werk voor de oorlog voornamelijk magisch-realistisch of min of meer surrealistisch te noemen, in 1947 is het volkomen abstract, met hier en daar duidelijke invloed van Kandinsky.

Bij Frieda Hunziker is het verschil tussen vroeg werk en dat uit 1946 al even opmerkelijk. Vlak voor en in het begin van de oorlog schilderde zij onder meer een groot aantal impressionistische aquarellen. In 1946 maakt zij nog wel figuratief

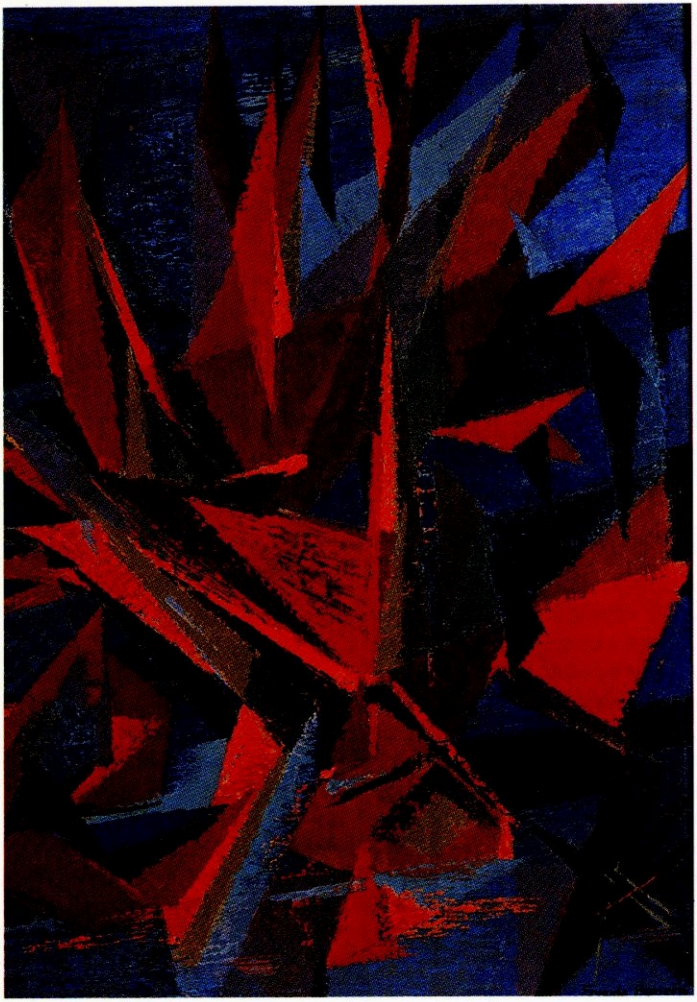
108
Frieda Hunziker
Jans en Roel, 1946
olie/doek, 49 × 70 cm.
coll. Frits Swart, Amsterdam.

werk, zoals *Jans en Roel* en *Stilleven*,[20] maar in datzelfde jaar begint zij tevens met abstract werk.[21] Zowel in het figuratieve als in het abstracte werk is in deze periode een duidelijke invloed van het kubisme aan te wijzen. Uiteindelijk zal zij helemaal breken met het figuratieve, en uitsluitend met het abstracte werk doorgaan (afb. 108, 109).

Ger Gerrits werkte voor de oorlog in een stijl die enige verwantschap vertoont met die van de Nieuwe Zakelijkheid.[22] Naast dit figuratieve werk is hij dan ook al in geometrisch-abstracte trant bezig, waarin hij tevens beeldhouwwerken maakt. Na de oorlog zet hij dit voort, onder andere in *Compositie no. 68*, *Compositie no. 29*, *cosmische vormen* en *Compositie no. 65*. Toch laat hij de figuratie niet geheel los, zoals onder andere te zien is in zijn *Aan zee* uit 1947.[23] Dit laatstgenoemde werk toont verwantschap met o.a. *Twee figuren* van Anton Rooskens uit 1946 en met *Vrouw voor spiegel* en *Twee figuren* van Wim Kersten (vóór 1948), werken die duidelijk invloed verraden van de Ecole de Paris[24] (afb. 111, 112, 115, 118).

De drijvende krachten van de groep waren overwegend geneigd tot abstractie, waarbij zij zich openstelden voor datgene wat zich in Parijs op dit gebied afspeelde, met name de activiteiten van de Salon des Réalités Nouvelles. Verschillenden van hen exposeerden ook op deze Salon, die voornamelijk de meer koele en geometrische abstractie bracht.[25] In een kort historisch overzicht van de twintigste-eeuwse kunst, gepubliceerd in het gestencilde catalogusje van haar tentoonstelling van september 1949 in Museum Fodor te Amsterdam, presenteerde Vrij Beelden zichzelf als behorend tot de nieuwste ontwikkelingen, en stelde zichzelf daarbij op één lijn met de Réalités Nouvelles in Frankrijk en de Jeune Peinture Belge in België. In de ontwikkeling die vanaf 1900 tot hen voerde, werd sterk de nadruk gelegd op de abstractie, vooral de koele, 'objectieve' abstractie. Hoewel aan de oorsprong (rond en vóór 1905) wel het expressionisme wordt genoemd, komt men dit later niet meer tegen. Het surrealisme wordt wonderlijk genoeg zelfs in het geheel niet genoemd in dit overzicht, dat overigens duidelijk geënt is op een

Noten vanaf p. 215



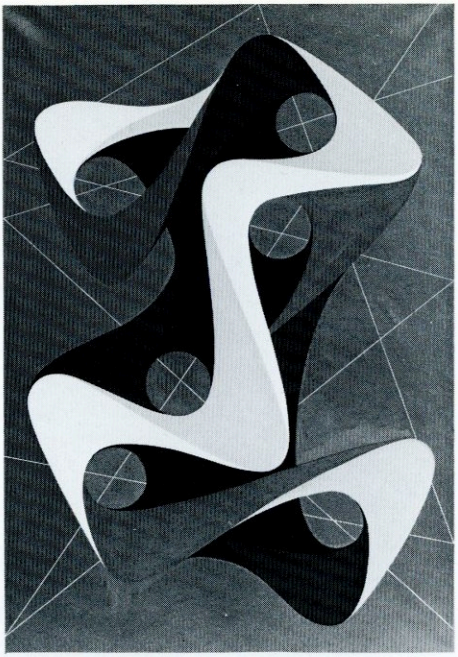
soortgelijk overzicht dat de Salon des Réalités Nouvelles publiceerde in haar *Cahier* van 1948 (afb. 113, 114).

Terwijl de groep zich dus vooral poogde te presenteren als vertegenwoordigster van de abstractie, stond zij in werkelijkheid voor vele richtingen open en herbergde zij juist de uiteenlopende tendenzen die vernieuwing hadden gebracht in de kunst van de twintigste eeuw, zoals trouwens ook in verschillende teksten van h ær leden naar voren komt. Zo kan men de kunstenaars die bij Vrij Beelden exposeerden zelf ook weer globaal onderverdelen in groepen met een min of meer verwante uitdrukkingswijze; een enkele criticus kwam vlak na de oorlog ook reeds tot deze conclusie.[26] Bij een poging tot onderverdeling dient men echter wel te bedenken dat lang niet al deze kunstenaars zich consequent tot één stijl hebben beperkt.

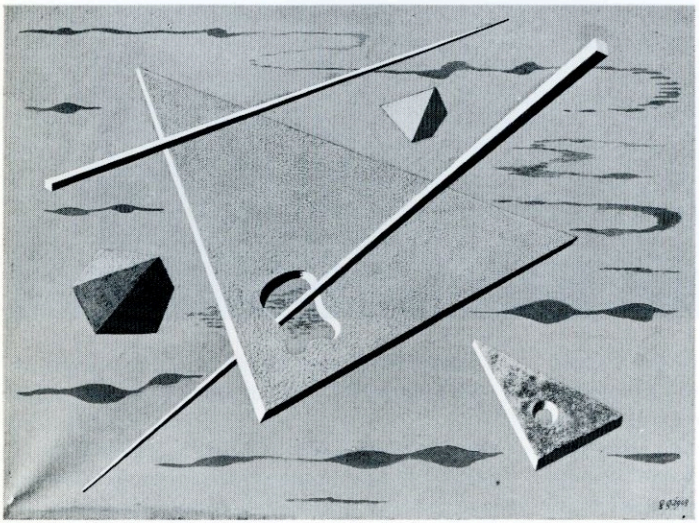
In de eerste plaats waren er degenen die voor de abstractie kozen – van wie sommigen dus vlak na de oorlog uit overtuiging met de figuratie braken.

109 *links*
Frieda Hunziker
Compositie, 1947
olie/doek, 100 × 76 cm.
coll. Frits Swart, Amsterdam.

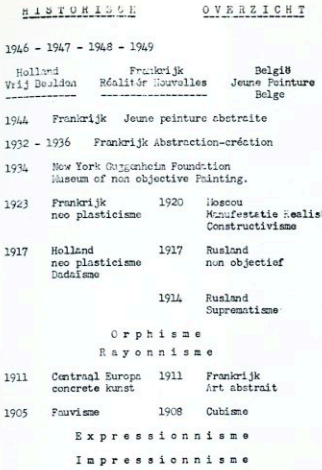
110
Piet Stenneberg
zonder titel, c. 1950
olie/doek, 62 × 60 cm.
Kunsthandel Wending, Amsterdam.

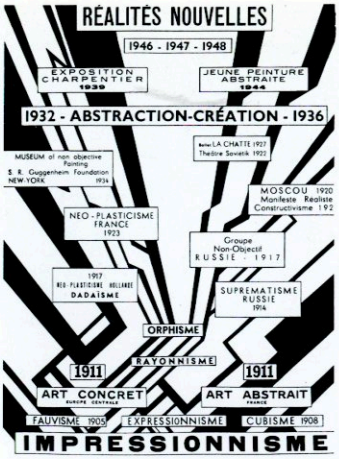


111
Ger Gerrits
Compositie no. 68, 1946
olie/doek, 120 × 84 cm.
coll. mevr A. M. Gerrits-Focke, Amsterdam.



112
Ger Gerrits
Compositie no. 29, 1948 (cosmische vormen)
olie/doek, 62 × 82 cm.
coll. mevr A. M. Gerrits-Focke.

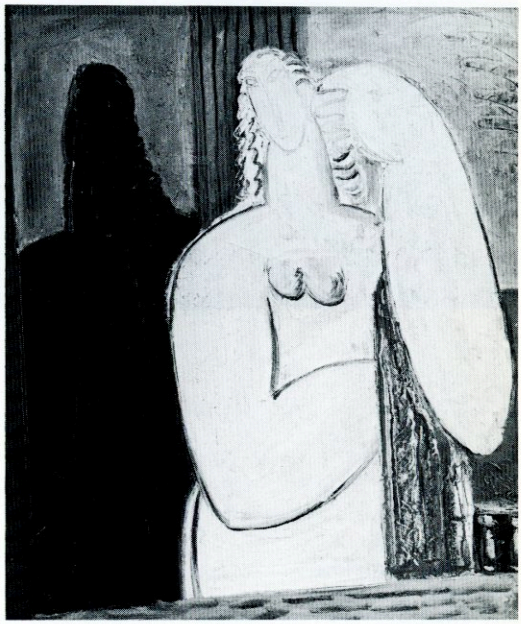




113 *links*
Overzicht van de ontwikkeling van de moderne kunst uit de catalogus van de tentoonstelling van de groep Vrij Beelden, september 1949, in Museum Fodor te Amsterdam.

114
Overzicht van de ontwikkeling van de abstracte kunst uit *Cahier no. 2* van de Salon des Réalités Nouvelles, Parijs 1948.

115 *onder*
Anton Rooskens
Vrouw voor spiegel, 1945
olie/doek, 73,5 × 61,5 cm.
coll. Simone Rooskens, Amsterdam.

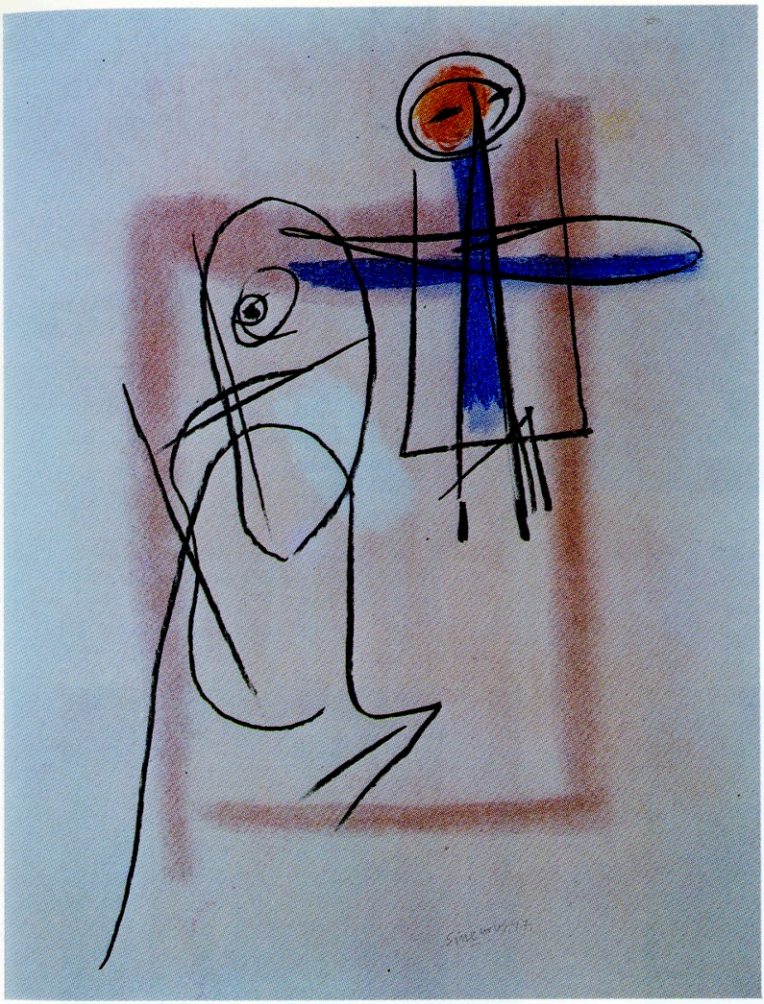


De meer spontaan, poëtisch of expressionistisch georiënteerden onder hen waren Willy Boers, Frieda Hunziker, Willem Hussem (afb. 116), Piet Ouborg (afb. 12, 123), Wim Sinemus (afb. 117, 122) en de in 1949 voor het eerst met de groep exposerende Adolf Breetvelt en Mark Kolthoff. Ook Will Leewens kan men tot de spontaan abstracten rekenen, terwijl bij hem tevens een surreëel element aanwezig blijft (afb. 126). (Hoewel zij nooit lid werden van Vrij Beelden, zouden schilders als een Hans Ittmann en een Piet Stenneberg (afb. 110) heel goed in dit rijtje namen passen.)[27] Uitgesproken koel geometrisch was Friedrich Vordemberge-Gildewart, oud-lid van De Stijl. Tussen deze twee uitersten bewogen zich de schilders Ger Gerrits en André van der Vossen, deze laatste uitsluitend met zijn werk van kort na de oorlog.[28]

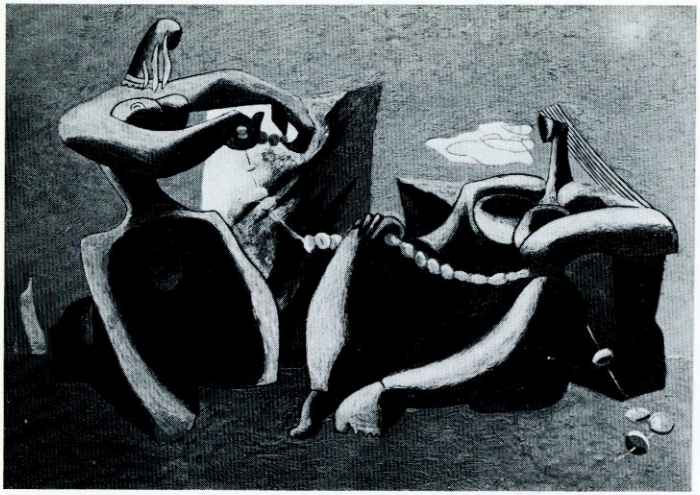
Naast de abstractie was van het begin af aan echter ook duidelijk een surrealistische tendens in de exposities van Vrij Beelden aanwezig. In sterkere mate nog dan de abstractie had het surrealisme, deze zo belangrijke vernieuwingsbeweging van de

Noten vanaf p. 215

116
Willem Hussem
De filosoof, 1945/1946
olie/doek, 73 × 60 cm.
coll. Kunsthandel Leeman, Toldijk.



117
Wim Sinemus
zonder titel, 1947
waskrijt/papier, 62 × 47 cm.
coll. Roel Houwink, Amsterdam.



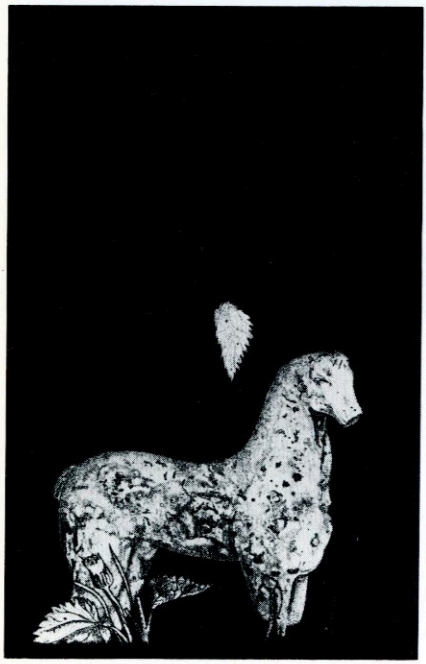
118 *links*
Wim Kersten
Figuur met kralensnoer, 1946/1947
olie/doek, 70 × 96 cm.
Stedelijk Museum, Amsterdam.

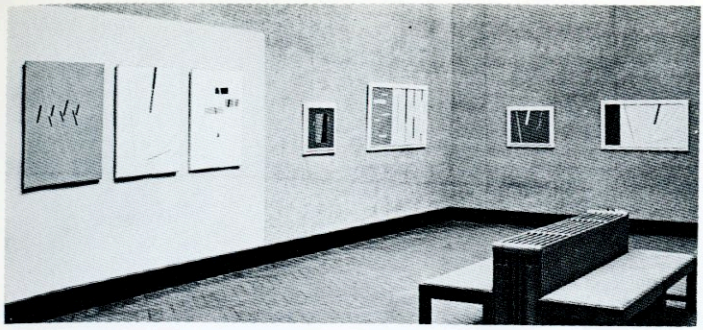
---

119 *linksonder*
Wout van Heusden
Paardje, 1947
ets, 40 × 25 cm.
Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden.

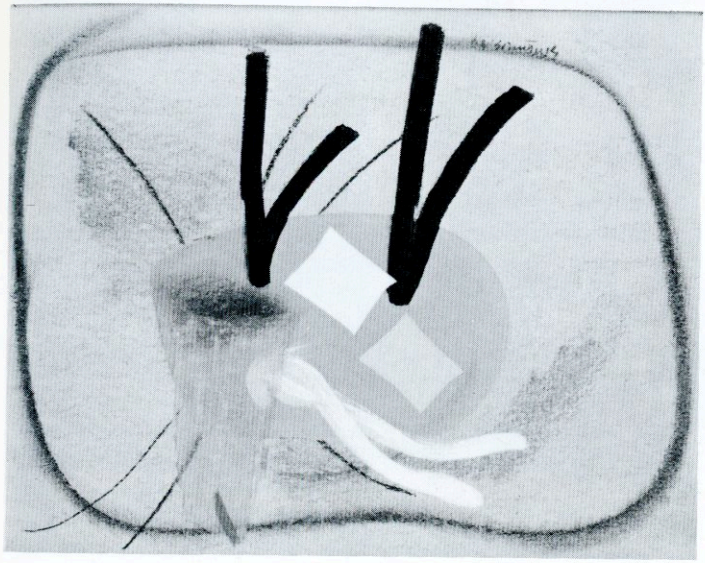
---

120 *onder*
Quirijn van Tiel
Meisje met bloemenruiker, 1951
olie/doek, 119 × 85 cm.
verblijfplaats onbekend.





121
Zaal met werk van Vordemberge-Gildewart op tentoonstelling 'Vrij Beelden', 1948, Stedelijk Museum, Amsterdam.

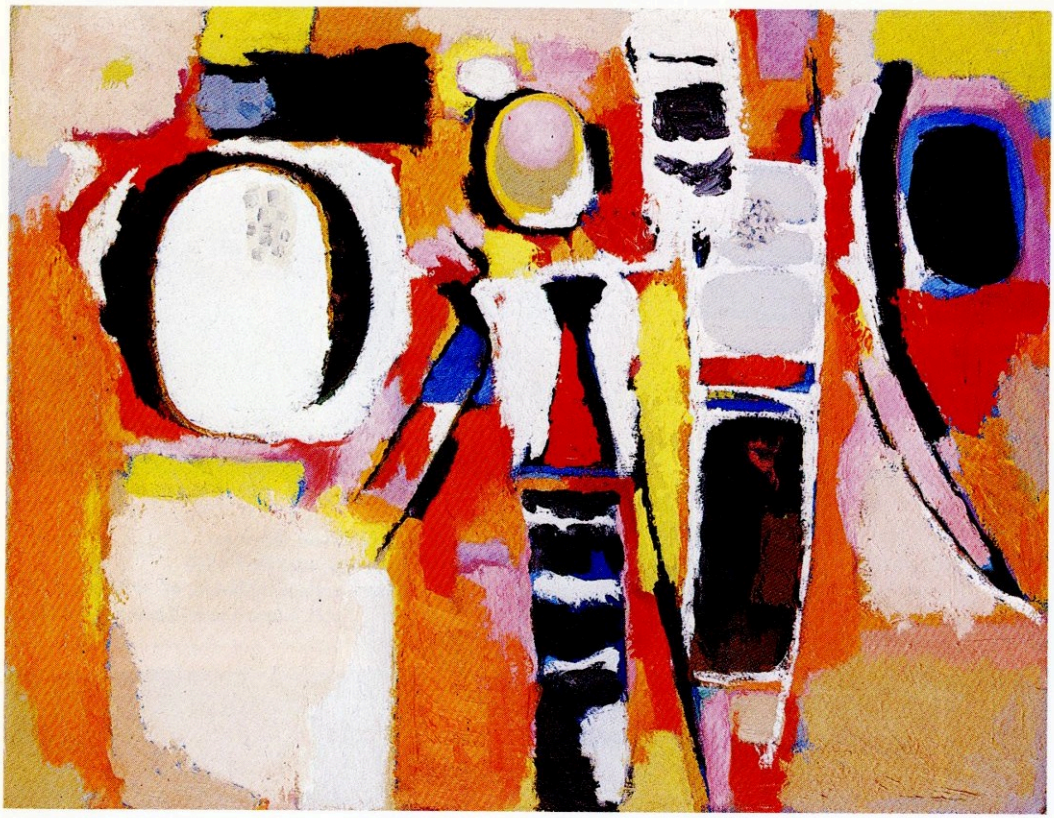


122
Wim Sinemus
zonder titel, 1949
collage op board, 46 × 55 cm.
coll. Kunsthandel Leeman, Toldijk.

jaren twintig en dertig, weerstand ondervonden in Nederland. Slechts enkele kunstenaars lieten zich ermee in, en dan meestal nog op beperkte schaal. Daarbij dient men zich in de meeste gevallen af te vragen of men voor dit Nederlandse werk niet beter de term magisch realisme dan de term surrealisme kan gebruiken.

Binnen de groep Vrij Beelden was het Frans Boers die verhoudingsgewijs op de meest consequente wijze een vorm van surrealisme in zijn werk trachtte door te voeren (afb. 48). Een vervreemdende, surreële tendens is ook aan te wijzen in het werk van Anton-Jan Cozijnsen uit die jaren, en hetzelfde geldt voor de Rotterdamse schilder-graficus Wout van Heusden (afb. 119). Op heel andere wijze hield de schilder-beeldhouwer Jaap Mooy zich bezig met het surrealisme: hem trok vooral het ironische spel met het 'objet trouvé'. Overigens hadden verschillende van de na '45 abstract werkende leden van Vrij Beelden tevoren in min of meer surrealistische trant gewerkt, met name Willy Boers en Piet Ouborg, en ook in het

Noten vanaf p. 215



werk van Quirijn van Tiel kan men, vooral vóór 1940, soms surreële elementen ontdekken.[29]

Voorts sloten zich kunstenaars bij Vrij Beelden aan die evenals de surrealistisch georiënteerden de figuratie vasthielden, maar deze op een sterk gestileerde manier brachten. Het kubisme en de wijze waarop dit door jonge Franse schilders als Pignon werd verwerkt, was bij die stilering duidelijk hun grote inspiratiebron, maar ook andere leden van de Ecole de Paris, zoals Matisse, deden hier hun invloed gelden. Tot deze groep behoorden Wim Kersten (afb. 118), Harry van Kruiningen (afb. 125), Dick Elffers, Anni Apol, Willem Schrofer en ook het latere Cobra-lid Anton Rooskens (afb. 115) met zijn werk uit de jaren 1945–1948.[30] In het werk van Kersten en Rooskens, dat in die jaren soms dicht bij elkaar ligt, is incidenteel ook wel een surreële tendens waar te nemen.

Ronduit expressionistisch kan men het werk van de soms sterk aan Kruyder verwante Quirijn van Tiel noemen (afb. 120). Hetzelfde geldt voor dat van Jo Voskuil en van Riemko Holtrop, terwijl

123 *links*
Piet Ouborg
Het teken
olie/doek, 51 × 65 cm.
Gemeentemuseum, Den Haag.

124
Eugène Brands
Doorkijk, 1947
gouache op karton, 57 × 51,5 cm.
coll. Galerie Krikhaar, Amsterdam.

men ook het werk van de Indonesische schilder Salim met enig recht in deze hoek zou kunnen plaatsen.[31]

Dat het verschil tussen het werk van schilders die bij Vrij Beelden exposeerden en dat van de kunstenaars die zich 'De Experimentelen' zouden gaan noemen en lid van Cobra werden, niet altijd erg duidelijk is aan te geven, valt vooral op bij de schilderijen uit de naoorlogse jaren van een schilder als Jan Roëde. Zijn werk, dat rond 1946 surreëel-abstract genoemd kan worden, en dat vlak daarop sterk op de kindertekening is geïnspireerd, had in die periode zonder meer op een Cobra-tentoonstelling kunnen hangen[32] (afb. omslag, 127, 128). Trouwens, niet alleen het latere Cobra-lid Anton Rooskens verkeerde in de groep van Vrij Beelden, ook Eugène Brands legde daar contacten: hoewel hij nooit exposeerde op een van haar tentoonstellingen, komt zijn naam wel voor in de boekhouding van de groep[33] (afb. 124).

Brands en Rooskens, die de wat oudere garde van de Nederlandse Experimentele Groep vormden, pasten niet alleen qua leeftijd goed bij Vrij Beelden. Brands had zich evenals de gebroeders Boers in de oorlogsjaren met surrealistische experimenten beziggehouden, die echter van een heel andere aard, met name meer abstract waren dan de hunne.[34] Rooskens behoorde met Ouborg, Frieda Hunziker, Ger Gerrits, Willem Hussem e.a. tot een groep kunstenaars die op reeds gevorderde leeftijd, ieder op eigen wijze, kort na 1945 een vroegere, meer figuratief gerichte ontwikkeling vrij abrupt afbraken en zich stortten in het experiment met vorm en kleur.[35]

Ook bij de beeldhouwers die zich bij Vrij Beelden aansloten, vindt men de hierboven gesignaleerde verschillende tendenzen terug, zij het op minder uitgesproken wijze. Tot werkelijke abstractie kwamen slechts enkelen, en het surreële element ontbreekt hier vrijwel geheel.[36]

De schilders Peter Alma en Herman Berserik, die ook bij Vrij Beelden exposeerden, vielen eigenlijk buiten de groep vanwege de belangrijke plaats die de figuratie in hun werk innam.[37]

125 *links*
Harry van Kruiningen
Mensen en dieren, 1948
kleurlitho, 44 × 59 cm.
Stedelijk Museum, Amsterdam.

126 *rechts*
Will Leewens
zonder titel, 1950
gouache, 22,5 × 25 cm.
coll. Kunsthandel Leeman, Toldijk.

Laatstgenoemde sloot zich dan ook in 1949 bij de 'tegenpartij', de Realisten, aan.[38]

Het standpunt van Vrij Beelden ten opzichte van Cobra

Aanvankelijk stond Vrij Beelden zeer positief tegenover Cobra. Men kwam zelfs met het plan, samen met Cobra één sterke groep te vormen. Willy Boers heeft hierover onderhandeld, maar uiteindelijk ging een eventuele fusie niet door. Harry van Kruiningen schreef dit later hoofdzakelijk toe aan het leeftijdsverschil tussen Boers en een aantal leden van Cobra.[39] Een andere reden zou kunnen zijn dat Vrij Beelden en Cobra op een aantal essentiële punten toch te zeer bleken te verschillen. Vrij Beelden bouwde bewust voort op een aantal stromingen die door de groep als fundamenteel voor de moderne kunst werden beschouwd; Cobra wilde juist breken met de voorgaande tradities en 'helemaal opnieuw beginnen'.

Dat er wel degelijk een gevoel van verwantschap moet hebben bestaan, wordt niet alleen bewezen door het feit dat Rooskens en Brands in beide groepen verkeerden; men kan deze conclusie ook trekken wanneer men de namen van de leden van beide groepen broederlijk dooreen ziet gehutseld in de alfabetische lijst van exposanten van De Keerkring ter gelegenheid van de expositie in april-mei 1949 van deze nieuwe groepering van avant-gardistisch georiënteerde kunstenaars in Museum Fodor.[40] In 1950 vond er zelfs een zeer nauwe samenwerking plaats tussen een aantal uit beide groeperingen afkomstige schilders, toen Willy Boers, Ger Gerrits, Eugène Brands en Anton Rooskens in de Rooms-Katholieke Ambachtschool Don Bosco aan de Polderweg te Amsterdam op 'echte Cobramanier' gezamenlijk twee wandschilderingen vervaardigden[41] (afb. 139, 140). De rel die de Cobra-tentoonstelling in 1949 in het Stedelijk Museum in Amsterdam veroorzaakte, was voor de groep Vrij Beelden aanleiding een brief te schrijven aan het College van B. en W. van Amsterdam. In deze brief zetten Frieda Hunziker en Ger Gerrits namens de groep Vrij Beelden hun zienswijze omtrent deze tentoonstel-

Noten vanaf p. 215

127
Jan Roëde
Paardje, 1946
olie/doek, 81,5 x 100 cm.
coll. Jan Roëde, Den Haag.

128
Jan Roëde
Le peintre et son modèle, 1947
olie/doek, 33 × 55 cm.
verblijfplaats onbekend.

ling uiteen. Zij stelden voorop 'dat zij noch de stijlopvattingen, noch de theoretische grondslagen van de experimentele schilderkunst onderschrijven en zich zelfs in zekere zin de kunstzinnige tegenstanders van de experimentele schilderkunst achten.'[42] Desondanks werd er door Hunziker en Gerrits gepleit voor ruimte voor een groep als de experimentelen, omdat 'deze stroming de belichaming is van een vrij uitgebreide internationale tendens in de beeldende kunst. Daarom heeft deze stijl recht op een plaats te midden van andere stijluitingen.'[43]

Verdere ontwikkelingen rondom Vrij Beelden

Begin 1950 verliet Willy Boers Vrij Beelden wegens onderlinge meningsverschillen. In maart van dat jaar richtte hij de groep Creatie op, een 'Vereniging tot bevordering van de Absolute Kunst'.[44] Een aantal van de op abstractie en experiment gerichte kunstenaars stapte toen eveneens over naar Creatie, te weten Ger Gerrits, Mark Kolthoff, Piet van Stuyvenberg en André van der Vossen, terwijl ook Anton Rooskens en Eugène Brands, die kort tevoren (eind 1949) de Cobra-groep vaarwel hadden gezegd, zich bij Creatie aansloten.[45] Voorts komt men hier een aantal nieuwe namen van abstract werkenden tegen: Klaas Boonstra, Simon Erb, Hans Ittmann, Kees Keus, Jaap Stellaart, Wim Strijbosch en Andor Weininger.[46]

Zoals blijkt uit het eerste nummer van het krantje dat Creatie in februari 1951 uitgaf, waarop als redactie Willy Boers, Eugène Brands en Anton Rooskens worden vermeld, koos deze groep van de drie grote stromingen in de moderne kunst die Vrij Beelden vertegenwoordigde de abstractie, en liet surrealisme en expressionisme als toch minder vooruitstrevend vallen. Zij wilde haar kunst in verband brengen met muziek, zoals dit in navolging van Kandinsky al vanaf 1913 was gedaan door Nederlandse kunstenaars die hun werk 'absolute kunst' noemden.[47]

De in de loop van 1954 duidelijk wat verwaterde groep Vrij Beelden ging in 1955 op in de datzelfde jaar opgerichtte Liga Nieuw Beelden, die later Stichting Nieuw Beelden zou gaan heten. Liga Nieuw Beelden zette zich vooral in voor een nauwere en betere samenwerking tussen beeldende kunstenaars en architecten. Naast het merendeel van de leden van Vrij Beelden traden ook leden toe van de inmiddels in 1953 opgeheven vereniging Creatie. Nieuw Beelden werd daarmee dé grote vereniging waarbij de meeste modernistisch werkende kunstenaars zich zouden aansluiten, óók de oud-Cobra-leden. Van Nieuw Beelden waren onder meer lid: Appel, Armando, Benner, Bennes, Van Bohemen, Brands, Constant, Corneille, Couzijn, Dibbets, Disberg, Van Eesteren, Van Elk, Van Eyck, Gerrits, Gispen, Van Golden, Van Heusden, Hunziker, Hussem, Karsten, Kassies, Kersten, Kolthoff, Van Kruiningen, Lampe, Lataster, Leewens, Lucebert, Merkelbach, Mooy, Nanninga, Rietveld, Rooskens, Sandberg, Sinemus, Stam, Stekelenburg, Struyken, Van Stuyvenberg, Tajiri, Visser, Van Vlijmen, Volten, Vordemberge-Gildewart, Van der Vossen, Wagemaker, Wolvecamp, Zwart.

In december 1968 werd Nieuw Beelden opgeheven. Een van de redenen hiervoor was het enorme ledenbestand (meer dan vierhonderd leden), dat een slagvaardig beleid onmogelijk maakte; veel leden kenden elkaar niet eens. De opheffing ging vergezeld van een gedenkboek.[48]

Conclusie

Vrij Beelden was na de tweede wereldoorlog de eerste kunstenaarsgroep in Nederland die zich afzette tegen de toen heersende conventionele kunstopvattingen. Datgene waar Vrij Beelden tegen vocht, was het in Nederland nog steeds bestaande vooroordeel tegen non-figuratieve kunst. Bij het zoeken naar nieuwe vormen brak Vrij Beelden niet volledig met de tradities binnen de beeldende kunst, maar bouwde bewust voort op wat zij als de vier voor de beeldende kunst meest fundamentele stromingen beschouwde: het expressionisme, het kubisme, het surrealisme en de abstractie.

Deze groep zou na de oorlog de rol van katalysator spelen van alles wat zich in de beeldende kunst vernieuwend opstelde, een taak die de Liga Nieuw Beelden, waar zij in 1955 in opging, breed uitbouwde en tot diep in de jaren zestig bleef vervullen.

Noten vanaf p. 215

Beknopt chronologisch overzicht van de door Vrij Beelden gehouden exposities

12 april - 5 mei 1946,
Stedelijk Museum Amsterdam[49]
'12 SCHILDERS'
Exposanten: Peter Alma, Willy Boers, Anton-Jan Cozijnsen, Dick Elffers, Ger Gerrits (ps.: Portheine), Frieda Hunziker, Wim Kersten, Harry van Kruiningen, Jan Roëde, S. Salim, Wim Sinemus, Quirijn van Tiel.
Deze tentoonstelling werd in mei 1946 ook in Pictura in Groningen gehouden en in juni 1946 bij de Kunstvrienden te Zwolle.[50]

1 - 24 maart 1947,
Stedelijk Museum Amsterdam[49]
'VRIJ BEELDEN'
Exposanten: Peter Alma, Frans Boers, Willy Boers, Anton-Jan Cozijnsen, Ger Gerrits, Frieda Hunziker, Wim Kersten, Harry van Kruiningen, Will Leewens (of Levens), Piet Ouborg, Wim Sinemus, Vordemberge-Gildewart, André van der Vossen. Invité: Tage Hedquist (Stockholm).
Een tentoonstelling met dezelfde bezetting (met uitzondering van Vordemberge-Gildewart en Hedquist) werd in dezelfde maand maart in het Van Abbemuseum te Eindhoven gehouden.

8 oktober - 7 november 1948,
Stedelijk Museum Amsterdam[49]
'VRIJ BEELDEN'
Exposanten: Peter Alma, Ger Gerrits, Wout van Heusden, Frieda Hunziker, Wim Kersten, Harry van Kruiningen, Piet Ouborg, Jan Roëde, Anton Rooskens, Wim Sinemus, Piet van Stuyvenberg, Koos (J. A.) van Vlijmen, Vordemberge-Gildewart, Jo (J. J.) Voskuil, Will Leewens (of Levens). Invité: Day Schnabel (beeldh., Parijs).

September 1949,
Museum Fodor, Amsterdam[49]
'VRIJ BEELDEN'
Exposanten: H. Berserik, A. Breetvelt, Ger Gerrits, Ben Guntenaar, Dik ten Hoedt, Rimco Holtrop, Frieda Hunziker, Willem Hussem, Wim Kersten, Marc Kolthoff, Harry van Kruiningen, Jaap Mooy, Juul Neumann, W. L. Reyers, W. Schrofer, Wim Sinemus, André van der Vossen, Koos (J. A.) van Vlijmen. Buiten catalogus: Piet van Stuyvenberg.

22 december 1950 - 15 januari 1951,
Stedelijk Museum Amsterdam[49]
Een gezamenlijke expositie van de volgende kunstenaarsverenigingen: De Zeester, Ned. Kunstenaarsgenootschap, De Keerkring, Vrij Beelden.
Exposanten van Vrij Beelden: A. Apol, Leo (L. P. J.) Braat, A. Breetvelt, Wessel Couzijn, Ben Guntenaar, Frieda Hunziker, Wim Kersten, Harry van Kruiningen, D. Hubers, Willem Hussem, W. L. Reyers, Wim Sinemus, L. Schaller, Koos (J. A.) van Vlijmen.
Gelijktijdig vond er een expositie van Vrij Beelden plaats in Galerie Le Canard te Amsterdam.

20 september - 7 oktober 1952,
Museum Fodor, Amsterdam[51]
'VRIJ BEELDEN'
Exposanten: A. Apol, Gerrit Benner, A. Breetvelt, Simon Erb, Wout van Heusden, D. Hubers, L. Hubers-Scheuffler, Frieda Hunziker, Willem Hussem, H. Ittmann, Wim Kersten, Harry van Kruiningen, J. J. Schoonhoven, Wim Sinemus, Bas van der Smit, Pierre van Soest, Koos (J. A.) van Vlijmen, Ben Guntenaar.

1953 (exacte datum niet bekend),
Museum Fodor, Amsterdam[51]
'VRIJ BEELDEN'
Exposanten: A. Apol, Gerrit Benner, A. Breetvelt, Wout van Heusden, Frieda Hunziker, Wim Kersten, Harry van Kruiningen, Ger Lataster, André Schaller, Pierre van Soest, Koos van Vlijmen, André Volten, Chr. G. van Voorst.
Deze tentoonstelling werd tevens in 1953 in de Princessehof te Leeuwarden gehouden.

Tentoonstellingen uit 1954 en 1955 van Vrij Beelden zijn mij niet bekend (I. B.).

9. Wandschilderkunst 1945–1952

Pieter Jongert

Gedurende de tweede wereldoorlog waren er door de op Nederland uitgevoerde bombardementen talloze gebouwen en grote gedeelten van steden in puin gelegd. Het spreekt voor zich dat men na de bevrijding in 1945 alle zeilen bijzette om in hoog tempo een begin te maken met de wederopbouw. In korte tijd rezen de nieuwe gebouwen als paddestoelen uit de grond.[1] Een gevolg van deze bouwaktiviteiten was dat er een grote vraag ontstond naar versiering en decoratie van de nieuwbouw. Een explosieve ontwikkeling van de monumentale kunst, die in Nederland nog niet eerder op zo'n grote schaal was toegepast, zou hiervan het gevolg zijn.

Onder het begrip monumentale kunst verstaat men tegenwoordig in het algemeen de zogenaamde 'gebonden kunst', d.i. kunst die een bepaalde verbondenheid heeft met haar omgeving, waarbij dus sprake is van een wisselwerking tussen bijvoorbeeld de architectuur en het monumentale kunstwerk. Hierdoor wordt het kunstwerk in een breder kader geplaatst en krijgt het een maatschappelijke gebruiksfunktie. Deze 'gebonden kunst', die ook wel tot de toegepaste kunst wordt gerekend, staat dus lijnrecht tegenover de ongebonden of 'vrije' kunst.[2]

Het maandblad *Forum*, dat in 1946 voor het eerst uitkwam, had als ondertitel: 'maandschrift voor architectuur en gebonden kunsten', een titel waarin deze verbondenheid van de monumentale kunst met de architectuur duidelijk tot uitdrukking komt.

De term 'monumentale kunst' is overigens een verzamelnaam voor vele verschillende kunstuitingen. Zo onderscheidt men bijvoorbeeld de muurschildering, het mozaïek, het tegeltableau, het gebrandschilderde glas-in-lood raam, het wandkleed en het muurreliëf. Ik wil mij in dit verband beperken tot het bespreken van slechts één verschijningsvorm van de monumentale kunst, namelijk de wandschildering.

Daarbij zal ik mij voornamelijk richten op de ontwikkeling van de Nederlandse wandschilderkunst in de periode tussen 1945 en 1952, daar in die periode de aanzet wordt gegeven tot een grote bloei van juist deze tak van monumentale kunst.

Deze naoorlogse ontwikkeling is echter niet los te zien van de reeds vóór de oorlog bestaande traditie van de monumentale kunst in Nederland.

De monumentale traditie in Nederland

Veel van de jonge kunstenaars die zich na 1945 met wandschilderkunst zouden bezighouden, hadden hun opleiding aan de Rijksacademie van Amsterdam gekregen. De invloed van deze academie loopt als een rode draad door de ontwikkeling van de Nederlandse monumentale kunst vanaf het begin van de twintigste eeuw. De grote pioniers op dit gebied, Antoon Derkinderen en Richard Roland Holst, die zich rond de eeuwwisseling al inzetten voor het in ere herstellen van deze vorm van kunst, zouden beiden langdurig een professoraat bekleden aan de Amsterdamse academie.

Antoon Derkinderen (1859–1925) was van 1907 tot 1925 als docent en directeur aan de Rijksacademie verbonden, waar hij in zijn lessen het accent zou leggen op de monumentale kunst.[3]

Noten vanaf p. 218

Een belangrijk werk van zijn hand zijn de schilderingen die hij in het stadhuis van Den Bosch maakte. Typerend voor zijn manier van wandschilderen was de sterk vereenvoudigde vormgeving, waarbij hij al het overbodige wegliet in een poging om alleen de essentie van de voorstelling weer te geven.

Volgens Derkinderen mocht de schildering het karakter van de vlakke wand niet aantasten door een suggestie van ruimte te geven. Zijn belangrijkste dogma was dat de wandschildering begrijpelijk moest zijn en gewaardeerd moest kunnen worden, niet alleen door tijdgenoten, maar ook door de daaropvolgende generaties. De wandschildering moest een universele waarde in zich dragen die zijn geldigheid door de tijden heen niet zou verliezen.

Een ander belangrijk gegeven is dat Derkinderen een zeer gelovig man was, die de monumentale kunst meer dan eens gebruikte als middel om zijn streng rooms-katholieke ideeën te verbeelden. Als een voorbeeld voor zijn eigen tijd zag hij de middeleeuwen, waarin, volgens het geïdealiseerde beeld van Derkinderen, in een gelovige gemeenschap op voorbeeldige wijze de kunst werd verbonden aan een religieus ideaal.[4]

Een van de sleutelfiguren in de ontwikkeling van de Nederlandse monumentale kunst was R. N. Roland Holst (1868–1938). Hij werd in 1918 docent aan de Rijksacademie in Amsterdam, waar hij een speciale afdeling voor monumentale kunst oprichtte, en werd in 1926 tot directeur benoemd. Hij was een groot bewonderaar van Derkinderen, hoewel deze beide kunstenaars heel andere ideeën hadden over de betekenis van de monumentale kunst. Roland Holst was een geëngageerd socialistisch kunstenaar. Hij benadrukte de verbondenheid van de kunstenaar met het volk en gebruikte de muurschilderkunst om zijn socialistische denkbeelden tot uitdrukking te brengen.[5]

Een goed voorbeeld hiervan zijn de drie wanddecoraties die hij in 1912 maakte voor het door Berlage ontworpen gebouw van de Algemene Nederlandse Diamantbewerkers Bond in Amsterdam. De drie panelen heten 'de sterke uren', 'de diepe uren', en 'de zachte uren' en zij verbeelden de in drie periodes van acht uur verdeelde werkdag van de arbeider.[6]

Roland Holst propageerde in zijn werk een stilering van de vorm; bovendien vond hij ook dat een muurschildering niet ruimtelijk moest zijn maar vlak.

Een andere belangrijke figuur voor de ontwikkeling van de monumentale kunst was Thorn Prikker (1868–1938). Hij zou echter maar weinig muurschilderingen in Nederland maken.[7] In het buitenland bestond meer belangstelling voor zijn werk en daarom vertrok hij in 1904 naar Duitsland, waar hij leraar werd aan de Kunstgewerbeschule in Krefeld. Bovendien doceerde hij van 1923 tot 1926 aan de kunstacademie van Düsseldorf.[8]

Thorn Prikker, die een uitgesproken symbolist genoemd mag worden, legde in zijn monumentale kunst de nadruk op de binding van de kunst met de architectuur en de samenleving. Hij gebruikte subtiele kleurnuances en werkte veel met golvende lijnen en bewegingen, dit laatste in tegenstelling tot de meer statische, vlakke composities van Derkinderen.

Ook Jan Toorop (1859–1925) is van grote betekenis geweest voor de verbreiding van de monumentale kunst. Hij kreeg samen met Derkinderen van 1880 tot 1882 les aan de Rijksacademie te Amsterdam, waarna zij samen de Brusselse kunstacademie bezochten.[9] Toorop had een sterk sociaal gerichte belangstelling. In Engeland, waar hij van 1884 tot 1886 verbleef, kwam hij in aanraking met William Morris en zijn sociale utopische ideeën over decoratieve kunst.

Toorop maakte symbolistisch werk, gekarakteriseerd door bundels evenwijdige lijnen die op decoratieve wijze het beeldvlak vullen. Als monumentaal kunstenaar manifesteerde hij zich onder meer tussen 1903 en 1905, toen hij tegeltableaus voor de Beurs van Berlage maakte.[10] In 1905 zou de van oorsprong protestante Toorop overgaan tot het rooms-katholieke geloof, een verandering die een duidelijke neerslag in zijn werk vond.

129
Charles Eyck
Het Heilig misoffer
detail wandschildering in de koorabsis van de kerk te Heerlerheide-Heksenberg, 1938.

Andere bekende kunstenaars die de monumentale kunst in dienst van hun geloof zouden toepassen, waren onder andere Charles Eyck, Matthieu Wiegman en Joep Nicolas.

Joep Nicolas, in 1897 in Roermond in Limburg geboren, hield zich vooral bezig met het vervaardigen van glas-in-lood ramen. Als onderwerp koos hij meestal religieuze of allegorische voorstellingen. De betekenis van Nicolas, die vooral in het zuiden van het land werkzaam was, lag voornamelijk in het feit dat hij brak met de schematische stilering in de glasschilderkunst. Met zijn meer speelse, levendige benadering van de glasschilderkunst en zijn rijke, stralende kleuren oefende hij een grote invloed uit, onder andere op Charles Eyck[11] (afb. 129).

In 1937 werd Roland Holst als hoogleraar aan de Rijksacademie opgevolgd door Heinrich Campendonk, die in 1889 in Düsseldorf was geboren en zelf in Krefeld een leerling van Thorn Prikker was geweest. Campendonk, die in 1933 door het nazi-regime was verdreven, had toen al een indrukwekkende artistieke staat van dienst. In 1911 was hij werkzaam geweest in de Duitse kunstenaarsgroepering Der Blaue Reiter, waarvan ondermeer Franz Marc en Kandinsky deel uitmaakten. In 1926 volgde Campendonk zijn vroegere leermeester Thorn Prikker op als docent aan de kunstacademie van Düsseldorf. Campendonk, die zich, zoals ook verschillende andere leden van Der Blaue Reiter, voorheen vaak door volkskunst liet inspireren, begon zich nu meer en meer met monumentale kunst bezig te houden.

Hij ging zich daarbij, onder invloed van Thorn Prikker, vooral op de glasschilderkunst richten. De stijl waarin hij werkte, doet simpel en monumentaal aan en valt op door het gebruik van warme, stralende kleuren.

Campendonk is in Nederland als leraar van veel grotere betekenis geweest dan als uitvoerend kunstenaar. Hij zette het onderwijs in de monumentale kunst, zoals dat vooral door Roland Holst in ons land was geïntroduceerd, voort. Campendonk was hierdoor in wezen de schakel tussen de oude monumentale traditie en de na-oorlogse

Noten vanaf p. 218

wandschilderkunst.

De jonge kunstenaars die aan de Rijksacademie les kregen van Campendonk, keken met ontzag en bewondering naar hem op, voornamelijk wegens zijn enorme ervaring en zijn roemrijk artistiek verleden.[12] De ideeën zoals die door hem op de Rijksacademie werden verbreid, zouden nog tot ver na de tweede wereldoorlog het karakter van het onderwijs in de monumentale kunst in Nederland bepalen (afb. 130).

Campendonk vond dat er op een muur niet ruimtelijk maar vlak moest worden geschilderd, omdat dit beter bij het karakter van de vlakke wand past. In dit opzicht was zijn overtuiging dezelfde als die van Roland Holst en Derkinderen.

Een veel gehoorde uitspraak van hem was: 'Auf der Mauer wird nicht geweint!', waarmee hij wilde zeggen dat de muurschilder in zijn werk geen uitdrukking mocht geven aan al te persoonlijke gevoelens.[13] Men mocht een fraaie compositie van vormen maken, al dan niet figuratief, maar de muurschildering moest een bepaalde mate van afstandelijkheid of neutraliteit in zich dragen. Ook hij streefde naar versobering en zuiverheid.

Het was vooral Campendonk die de generatie jonge kunstenaars zou opleiden die na de bevrijding in 1945 de monumentale kunst in Nederland zouden maken tot wat zij nu is: een belangrijke afzonderlijke tak van de beeldende kunst.[14]

Kunstenaarsorganisaties

Binnen de na de bevrijding tot stand gekomen Federatie van Beroepsverenigingen van kunstenaars[15] werd als onderafdeling de GKf (de Gebonden Kunsten Federatie) opgericht, op initiatief van onder andere Willem Sandberg.

De GKf stond open voor beoefenaars van alle vormen van toegepaste kunst. Behalve een aparte afdeling voor wandschilders waren er onder andere afdelingen waarbinnen fotografen, boekillustratoren, pottenbakkers, binnenhuisarchitecten zich hadden georganiseerd. In feite was de GKf het vervolg op de V.A.N.K., de Nederlandse Vereniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst, die in 1904 was opgericht en in het begin van de tweede wereldoorlog weer was ontbonden.[16] De architect Mart Stam, die zeer bevriend was met

130
Heinrich Campendonk
De kunstenaar, ca. 1951
olie/doek, 73 × 61 cm.

Sandberg, werd de eerste voorzitter.

Veel van de wandschilders die in de periode kort na 1945 werkzaam waren, zoals Charles Roelofsz, Lex Horn, Jan Bons, Berend Hendriks, Jeroen Voskuyl, Harry op de Laak, Jan Peeters en Jan Groenestein, sloten zich bij de afdeling wandschilderen van de GKf aan. De kern van deze binnen de GKf georganiseerde kunstenaars werd gevormd door het collectief wandschilders dat in de Nieuwe Kerk in Amsterdam aan de tentoonstelling 'Weerbare Democratie' had gewerkt.[17]

De GKf beoogde niets meer of minder te zijn dan een vakvereniging die opkwam voor de belangen van de kunstenaars. Over de inhoud en betekenis van het wandschilderen werd in principe niet gefilosofeerd. Het 'gezicht' van de GKf werd in sterke mate bepaald door de denkbeelden van haar voorzitter Mart Stam.

Stam, die onder invloed van het Russische constructivisme en het Duitse Bauhaus strakke, puristische kunst propageerde, was het volstrekt oneens met de wandschilders die zijns inziens persoonlijke emotie in een kunstwerk wilden leg-

gen.[18] Hij was van mening dat monumentale kunst voor de massa moest zijn, hij wilde breken met de subjectiviteit en streefde naar objectieve kunst. De wandschilders waren het echter niet altijd eens met de sterk op het communisme geënte visie van Stam. Een essentieel verschil van opvatting tussen Stam en de wandschilders bracht deze laatsten ertoe zich gezamenlijk los te maken van de GKf en in 1952 een nieuwe vereniging op te richten. Door de oprichting van deze vereniging, de V.b.M.K. (de Vereniging van beoefenaars der Monumentale Kunsten), wilden deze kunstenaars het lot van de wandschilderkunst in eigen hand nemen. Er werd afgesproken dat er ook non-figuratieve kunstenaars konden worden toegelaten,[19] hoewel de overgrote meerderheid van deze groep figuratief werkte. De V.b.M.K. wilde geen partij kiezen in de strijd die er op dat moment gaande was tussen de figuratieve en non-figuratieve kunst.

Men ging bij de V.b.M.K. zeer selectief te werk wat betreft het aantrekken van nieuwe leden. Hierdoor heeft deze vereniging gedurende zijn gehele bestaansperiode nooit meer dan 70 of 80 leden gehad, verspreid over het hele land. Men was van mening dat men de monumentale kunst een dienst bewees wanneer men op deze wijze aan kwaliteitsbewaking deed en de minder begaafde kunstenaars buiten de deur hield.

Er was sprake van een duidelijke bundeling van krachten binnen de V.b.M.K. De kunstenaars gebruikten haar als pressiemiddel om op de overheid in te werken en aandacht op te eisen voor monumentale kunst.

Het was dan ook vooral aan de inspanningen van deze vereniging te danken dat er in 1952 een Rijksregeling in het leven werd geroepen waarin werd bepaald dat van de bouwsom van rijksgebouwen 1,5 % en van de bouwsom van de door het Rijk gesubsidieerde scholen 1 % voor opdrachten aan beeldende kunstenaars kon worden besteed.[20] In Amsterdam werd vóór 1940 door de gemeente al een soort percentageregeling voor de aanschaf van kunstwerken toegepast. Dit Amsterdamse percentagemodel, dat uniek was in Nederland, zou als voorbeeld dienen bij de totstandkoming van de landelijke 1 %-regeling.

De V.b.M.K. zag erop toe dat deze regeling ook daadwerkelijk werd toegepast. Hiertoe werd een Centrale Adviescommissie in het leven geroepen, waarin behalve leden van de V.b.M.K. ook architecten zitting hadden.[21] Deze Adviescommissie bemiddelde bij het zoeken naar de juiste kunstenaar voor een bepaalde opdracht en gaf informatie over monumentale kunst aan de opdrachtgevers. Een van de belangrijkste dingen die door de V.b.M.K. tot stand werd gebracht is het standaard-concept voor een overeenkomst tussen een wandschilder en een opdrachtgever. Bovendien werd er door de V.b.M.K. geadviseerd over de honoraria van wandschilders en er werden lijsten opgesteld met standaard-tarieven voor alle monumentale technieken.[22]

Mede door het vele goede werk dat door de V.b.M.K. was verricht, ging het de monumentale kunst in Nederland in de jaren vijftig zeer goed. Er was een overvloed aan opdrachten en de leden verloren hun interesse in de vereniging. Waarschijnlijk was dit de belangrijkste oorzaak van de opheffing van de V.b.M.K. in het begin van de jaren zestig. Men vond dat de vereniging niet langer noodzakelijk was, de meeste doelen die de V.b.M.K. zich had gesteld waren bereikt en de behoefte aan een dergelijke instelling was aan het afnemen.

Een andere factor die, zij het in mindere mate, verantwoordelijk kan zijn geweest voor de opheffing van de V.b.M.K. was de oprichting van een soortgelijke instelling. In 1951 werd namelijk in Amsterdam de Stichting Kunst en Bedrijf opgericht. Deze stichting, die overigens nog steeds bestaat, richtte zich aanvankelijk vooral op bouwwerken die niet in opdracht van het Rijk gebouwd werden en waarop de 1 %-regeling dus niet van toepassing was (bijvoorbeeld kantoren, industriegebouwen, flatgebouwen en dergelijke). Na enige tijd begonnen de werkterreinen van deze stichting en van de V.b.M.K. elkaar steeds meer te overlappen.

Toch is het vooral de V.b.M.K. geweest die door zijn grote betrokkenheid, zijn organisatorische initiatieven en zijn idealisme de onstuimige ont-

Noten vanaf p. 218

wikkeling van de monumentale kunst mogelijk heeft gemaakt.

Praktijk en idealen van de wandschilders aan de hand van een aantal tentoonstellingen

In 1935 werd ter gelegenheid van het veertigjarig bestaan van het Stedelijk Museum te Amsterdam de tentoonstelling 'Hedendaagse Monumentale Kunst' georganiseerd.[23] Dit was de eerste keer dat er in Nederland een tentoonstelling aan eigentijdse monumentale kunst werd gewijd.[24]

Het zou tot 1948 duren voor er nogmaals een dergelijke tentoonstelling gerealiseerd kon worden, wederom in hetzelfde museum. Dit was de tentoonstelling, getiteld 'Experimenten van Wandschilders', die werd georganiseerd door de GKf. Het ging hier slechts om een kleine tentoonstelling waarbij helaas geen catalogus werd uitgegeven. De deelnemende kunstenaars waren onder andere J. Bons, J. Groenestein, J. Hardy, B. Hendriks, L. Horn, Th. Kurpershoek, A. Muis, H. van Norden, Ch. Roelofsz, J. Sjollema, J. Voskuyl en N. Wijnberg.

Bij deze expositie bleek eens te meer dat het steeds dezelfde bekende namen van realistisch werkende kunstenaars waren die in verband met de wandschilderkunst op de voorgrond traden. Het waren deze Realisten die in de eerste jaren na de oorlog het aanzien van de wandschilderkunst in Nederland zouden bepalen.

Op de tentoonstelling 'Experimenten van Wandschilders' kon men een goede indruk krijgen van datgene waarmee deze realistische kunstenaars, werkend in het gebied dat in de inleiding van dit boek wordt omschreven als het 'gematigd modernisme', bezig waren.[25] Het werk van deze kunstenaars was over het algemeen nogal conventioneel, maar kon toch enigszins 'modern' genoemd worden omdat er invloeden van zowel het Franse kubisme als van het Duitse expressionisme in te bespeuren waren (afb. 131, 132).

Vooral de invloed van Campendonk, die veel van deze schilders als leerling had meegemaakt, drukte een zwaar stempel op de ontwikkeling van de Nederlandse wandschilderkunst. Ook de invloed van verschillende vooraanstaande buitenlandse kunstenaars werd van toenemende betekenis. De nieuwe lichting wandschilders werd sterk beïnvloed en geïnspireerd door het werk van bijvoorbeeld de Italiaan Massimo Campigli en de Fransen Matisse en Fernand Léger. De meeste indruk echter maakte Picasso met zijn *Guernica* uit 1937, een schilderij dat oorspronkelijk als muurschildering was bedoeld en de ontwikkeling van de monumentale kunst in sterke mate bepaalde (afb. 133).

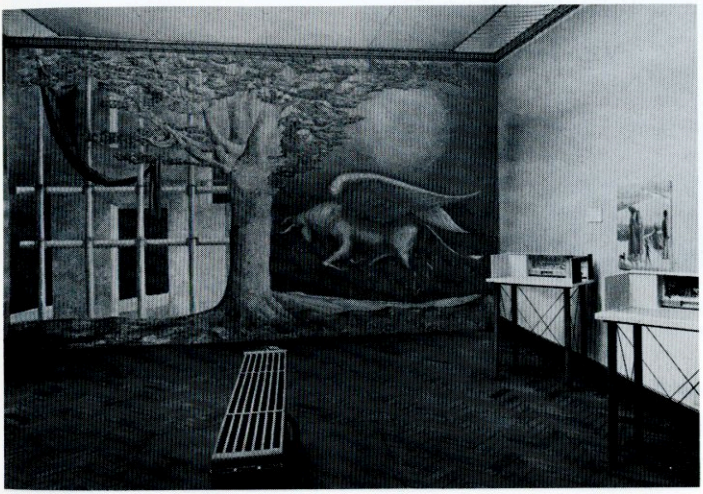
Het werk van de Nederlandse wandschilders had vaak een nogal gestileerd decoratief karakter, zoals te zien is bij de schildering die Lex Horn maakte voor een school aan de Purmerweg te Amsterdam. Lex Horn, een oudleerling van Campendonk, schilderde vaak op een sterk monumentale wijze in simpele vlakken, waarin veel landschapselementen verwerkt waren (afb. 134). De figuratieve kunstenaar Nicolaas Wijnberg zou vooral bekendheid verwerven door zijn toneeldecors.

Over de veelzijdige Charles Roelofsz, die wat ouder was dan de meeste andere wandschilders die hier ter sprake komen, schreef A. M. Hammacher in zijn boek *Stromingen en Persoonlijkheden*: 'Een aanleg voor groot werk, aan muur of tapijt, wordt vaak verspeeld in kleiner werk dat in wezen fin-de-siècle en van vorm modern barok is'[26] (afb. 135).

Andere bekende wandschilders waren onder andere Daan Wildschut, die vooral in het zuiden van het land zeer veel monumentale opdrachten uitvoerde (afb. 136), en Jef Diederen, die op expressieve manier halverwege figuratie en abstractie werkte.

Op de tentoonstelling 'Experimenten van Wandschilders' zag men voor het merendeel gefingeerde monumentale opdrachten, die speciaal voor deze tentoonstelling waren gemaakt. Sommige wandschilderingen waren in een tijdsbestek van een of twee weken ter plaatse, dus in het museum, geschilderd.

De tentoonstelling werd, zoals op het affiche te lezen stond, opgevat als een experiment.[27] Men probeerde bij het museumpubliek belangstelling voor monumentale kunst op te wekken en boven-



131 *boven*
J. S. Sjollema
muurglas, 140 × 280 cm.
was te zien op de tentoonstelling 'Experimenten van wandschilders', 1948, Stedelijk Museum, Amsterdam.
Bevindt zich nu in de bar van het Schillerhotel te Amsterdam.

132 *links*
Ch. Roelofsz en A. Muis
Wandschildering op de tentoonstelling 'Experimenten van wandschilders', 1948, Stedelijk Museum Amsterdam.

133
Pablo Picasso
Guernica
olie/doek, 381 × 782 cm.
Prado (Casòn del Buen Retiro), Madrid.

134
Lex Horn
Wandschildering in school aan de Purmerweg te Amsterdam, ca. 1950.

135
Wandschildering van Charles Roelofsz.

dien wilde men de samenwerking tussen schilders, beeldhouwers en architecten stimuleren.

Eind 1949 werd voorts een tentoonstelling 'Rotterdamse schilders, wandschilders, grafici, beeldhouwers en architecten' in het Stedelijk Museum te Amsterdam gehouden.[28] Uit de naam van de tentoonstelling bleek al dat men ook hier een samenwerking tussen architecten en beeldende kunstenaars wilde bewerkstelligen. Juist in het door de oorlog zwaar gehavende Rotterdam was een dergelijke samenwerking bijzonder actueel.

De wandschilders die aan deze expositie hun medewerking verleenden, waren D. den Dikkenboer, D. Henkes, L. van Roode, C. Timmer en B. Wissing.

Een manifestatie die in dit verband van de grootste betekenis is geweest, was de tentoonstelling 'Opdracht', die in 1956 in het Stedelijk Museum te Amsterdam werd gehouden.[29] Deze omvangrijke expositie, die de gehele benedenverdieping van het museum besloeg en waarvoor kosten nog

136
Daan Wildschut
Detail fresco Heilig Hart Kerk,
Maastricht, ca. 1950.

moeite waren gespaard, werd door de kunstenaar Dick Elffers in opdracht van de V.b.M.K. georganiseerd.

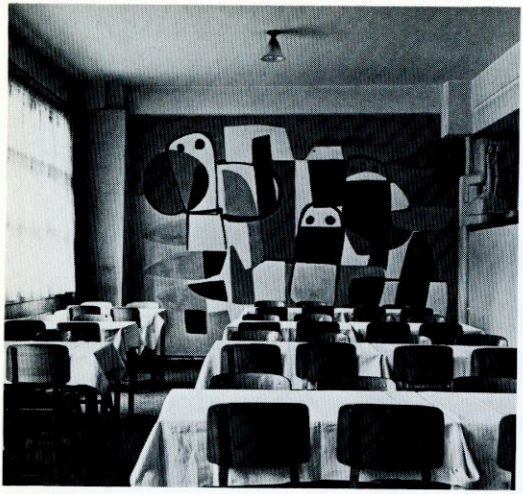
De exposanten, allen leden van de V.b.M.K., waren: Alma, Appel, Berserik, Bons, Elenbaas, Groenestein, Horn, Kurpershoek, Op de Laak, Lataster, Metz, van Norden, Min, Schrofer, Slijpen, Timmer, Troost, De Vos, Wijnberg en Zwier. Jan Bons had het affiche voor de tentoonstelling ontworpen.

Men spande zich bijzonder in om deze zo moeilijk te exposeren materie toch op een verantwoorde wijze in het museum te tonen. Er werden voor deze gelegenheid verschillende architectonische ruimtes gecreëerd, waar de werkstukken van de monumentale kunstenaars vervolgens konden worden ingevoegd. Zo had men bijvoorbeeld een kapel in het museum nagebouwd met daarin een glas-in-beton raam. Ook was er een kamer van de theologische faculteit van Amsterdam gekopieerd waarin een enorm groot portretstuk van de kunstenaar W. Schrofer was ondergebracht met daarop de beeltenis van alle professoren van deze faculteit.

Op deze qua opzet nogal commerciële expositie (veel van de gebruikte materialen waren onder vermelding van de naam van de fabrikant kosteloos ter beschikking gesteld) werd een keur aan nieuwe technieken en materialen gedemonstreerd.

Men wilde met de tentoonstelling een drieledige samenwerking bewerkstelligen; tussen architect, kunstenaar en bedrijfsleven. Dit streven van de V.b.M.K. werd door de overheid onderschreven met het feit dat de opening van de expositie door de minister van O., K. en W. Cals werd verricht. Het voornaamste doel van de tentoonstelling was echter de mogelijkheden van de verschillende vormen van monumentale kunst onder de aandacht van het publiek te brengen. De tentoonstelling trok erg veel bezoekers en werd een enorm succes. Een groot publiek kwam in contact en werd vertrouwd gemaakt met de toegepaste kunst in al haar verschijningsvormen. Bovendien leverde de expositie bijzonder veel nieuwe opdrachten voor monumentale kunstwerken op.

Noten vanaf p. 218



137
Karel Appel
Wandschildering *Vragende kinderen*, 1949, in de kantine van het stadhuis te Amsterdam.

138
Karel Appel bezig de bar van het Stedelijk Museum te Amsterdam te beschilderen, 1951.

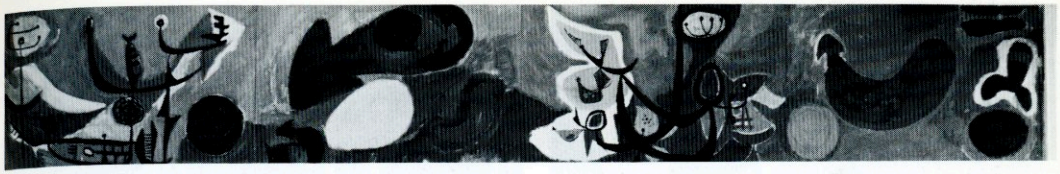
Met de tentoonstelling 'Opdracht' werd nog eens nadrukkelijk de aandacht op de samenwerking tussen architecten en wandschilders gevestigd. Deze samenwerking bleek juist in de periode kort na 1945 een zeer actueel onderwerp van discussie. Men zag het als ideaal wanneer architect en wandschilder in nauwe samenwerking en volkomen harmonie aan het werk zouden gaan om het land, na alle ellende die de tweede wereldoorlog had gebracht, weer op te bouwen tot een mooie, vreedzame samenleving.[30] Men hoopte de beeldende kunst, in de vorm van wandschilderkunst gekoppeld aan architectuur, midden in de maatschappij en onder de mensen te brengen.

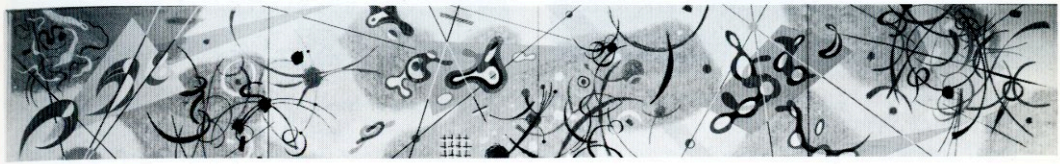
Toch kan men, terugkijkend op deze periode, alleen maar vaststellen dat er in de praktijk van deze zo idealistisch voorgestelde samenwerking niet erg veel terecht is gekomen, alle goede bedoelingen en pogingen, met name van de V.b.M.K., ten spijt.[31] In de meeste gevallen werd er pas een beroep op de medewerking van de wandschilder gedaan als de architect al klaar was met zijn werk en het gebouw er al stond. Van een volledige samenwerking vanaf het begin kon dan uiteraard geen sprake zijn. Bovendien was het opvallend dat juist die architecten die bij de wandschilders in hoog aanzien stonden, zoals bijvoorbeeld Aldo van Eyck, vaak helemaal niets met wandschilders te maken wilden hebben.[32]

Hoewel het in eerste instantie voornamelijk realistisch werkende kunstenaars waren die zich met wandschilderen bezighielden, kwamen er later in toenemende mate ook abstract-experimentele kunstenaars die zich op het wandschilderen gingen toeleggen.

Een van de bekendste vertegenwoordigers van de abstracte richting was Karel Appel. Hij veroorzaakte in 1949 een enorme opschudding met zijn wandschildering *Vragende Kinderen*, die hij in de koffiekamer van het Amsterdamse stadhuis had aangebracht[33] (afb. 137).

Later kreeg Karel Appel tweemaal een opdracht voor een wandschildering in het Stedelijk Museum: in 1950 was dit de zogenaamde *Appelbar* en in 1956 zou hij in het restaurant van het museum een grote schildering aanbrengen.[34] Het feit





139
Eugène Brands en Anton Rooskens
Wandschildering R.K. Ambachtschool Don Bosco, Polderweg, Amsterdam, december 1950, op vier hardboard panelen, elk 115 × 186 cm. Rooskens schilderde van links af gerekend het eerste en het derde paneel, Brands het tweede en vierde.

140
Ger Gerrits en Willy Boers
Wandschildering R.K. Ambachtschool Don Bosco, Polderweg, Amsterdam, november 1950, op vier hardboard panelen, elk 115 × 186 cm. Alle vier panelen werden gezamenlijk door hen beschilderd.

dat juist Karel Appel en niet een van de realistisch werkende kunstenaars tot tweemaal toe werd uitgekozen en tot voorbeeld werd gesteld in het Stedelijk Museum, illustreert de voorkeur van Sandberg en het museum. Zij kozen op dat moment duidelijk voor meer abstracte experimentele kunst[35] (afb. 138).

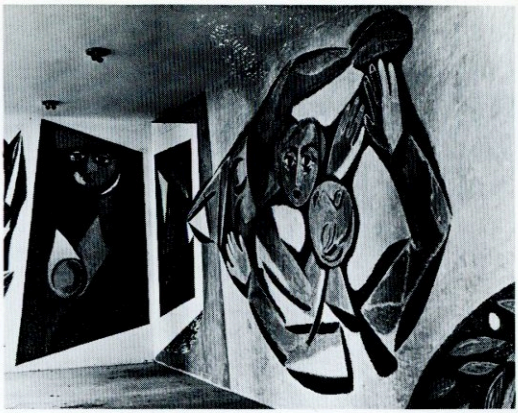
Naast Appel bewogen zich ook andere (ex)leden van de Experimentele Groep op het monumentale vlak. Zo bracht Anton Rooskens samen met Eugène Brands eind 1950 een schildering op hardboard aan tegen een van de wanden van een leslokaal van de Rooms-Katholieke Ambachtschool 'Don Bosco' aan de Polderweg in Amsterdam-Oost (afb. 139). In een ander lokaal van diezelfde school voerden Willy Boers en Ger Gerrits een soortgelijke schildering uit[36] (afb. 140). Twee jaar later vervaardigde Rooskens een schildering van een haan in het resterende deel (de galerij) van het voormalige Paleis van Volksvlijt te Amsterdam[37] (afb. 141). Maar ook elders, bijvoorbeeld in het expressieve werk van de Rotterdammer Louis van Roode, die vele monumentale opdrachten uitvoerde, treft men rond 1950 een neiging tot experiment en abstractie aan[38] (afb. 142).

In de welvaartmaatschappij die Nederland in de jaren vijftig langzaam maar zeker aan het worden was, nam de belangstelling van industrie, gemeenten en overheid voor de toegepaste kunst toe. Mede door het gebruik van nieuwe materialen en technieken zou de monumentale kunst zich enorm verbreiden.[39]

Een andere factor die de ontwikkeling van de

Noten vanaf p. 218

141
Anton Rooskens
Wandschildering *Haan* in het voormalige Paleis voor Volksvlijt, Frederiksplein, Amsterdam, 1952.



142
Louis van Roode
Wandschildering in het Zuiderziekenhuis, Rotterdam, 1950.

wandschilderkunst positief had beïnvloed, werd gevormd door de veranderingen binnen het kunstonderwijs. Vóór de oorlog werd alleen aan de Rijksacademie van Amsterdam een opleiding tot monumentaal kunstenaar gegeven. Na de oorlog veranderde dit en kreeg ook bijna elke andere kunstacademie in Nederland een eigen monumentale afdeling. Door deze ontwikkeling nam het aantal geschoolde wandschilders na 1945 sterk toe.

Maar zowel de maatschappij als de toegepaste kunst zouden voortdurend blijven veranderen en zich vernieuwen. In het midden van de jaren zestig trad een nieuwe generatie kunstenaars aan die er heel andere opvattingen over de betekenis van de monumentale kunst op nahield dan haar voorgangers.

Men zocht naar nieuwe beeldende middelen en de nadruk kwam steeds meer op de omgevingsontwerpen en op landschappelijke monumentale kunst te liggen. Een groot deel van het werkterrein van de monumentale kunstenaar verplaatste zich, onder invloed van deze ontwikkeling, van binnen (in het interieur) naar buiten (in de open lucht). Toch bleef, los van al deze nieuwe ontwikkelingen, ook de wandschilderkunst gewoon voortbestaan en verschillende van de wandschilders die in de periode van 1945 tot 1952 ter sprake zijn gekomen, zijn ook nu nog werkzaam.

Belangrijk handboek over de beslissende jaren na de oorlog, toen de 'realisten' het aflegden tegen de moderne stromingen die in het Stedelijk aan bod kwamen.

In dit boek zijn elf bijdragen opgenomen van een kunsthistorische projectgroep van de Leidse universiteit, die onder leiding stond van dr. Willemijn Stokvis. Door deze groep is een gedetailleerd onderzoek gedaan naar de beslissende periode van 1945 tot 1951 toen bakens van de moderne kunst in Nederland definitief werden verzet naar abstractie en internationalisme. De rol daarbij van Willem Sandberg is van doorslaggevende betekenis geweest; hij veranderde tegelijkertijd de functie van het museum voor de moderne kunst. In afzonderlijke opstellen wordt o.a. gesproken over de kunstenaarsorganisaties, met name het ontstaan van de Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars, en worden de beslissende tentoonstellingen en de toonaangevende tijdschriften beschreven. Het boek is rijk verlucht met reprodukties. Een voortreffelijk naslagwerk over een aspect van een periode waarover nog vrijwel niets is gepubliceerd. Aan dit project werd tevens deelgenomen door het Museum de Lakenhal te Leiden.